



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA**

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne



Funzione e pervasività dell'oggetto nella resa testuale

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

(Quaderni di Palazzo Serra 30)

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo (direttore), Chiara Benati, Elisa Bricco, Pier Luigi Crovetto, Roberto De Pol, Roberto Francavilla, Anna Giaufret, Sergio Poli, Laura Quercioli Mincer, Ilaria Rizzato, Laura Salmon, Laura Sanfelici, Giuseppe Sertoli, Serena Spazzarini, Luisa Villa.

Criteri di valutazione e Referee

I saggi inclusi nei *Quaderni di Palazzo Serra* sono sottoposti a Revisione Anonima di Pari (*Blind Peer Review*) secondo una linea editoriale che si impegna ad affidare il ruolo di Valutatore, di volta in volta, a due studiosi indipendenti – italiani e non – che, per il ruolo svolto nella comunità scientifica e accademica internazionale, sono in grado di garantire la qualità della pubblicazione. Il testo degli articoli presentati non dovrà includere il nome dell'autore. Nome e indirizzo vanno indicati su una pagina separata.

Submissions

Articles submitted for publication will be evaluated by two anonymous referees. Please provide full contact information on a separate title page. Do not include your name anywhere on the manuscript itself.

© 2018

Copyright by Giuseppe Alvino, Andrea Baglione, Francesca Bergadano, Giacomo Checcucci, Luana Doni, Irene Falini, Samuele Fioravanti, Lucilla Lijoi, Martina Morabito, Veronica Passalacqua, Anna Stella Poli.

Cura redazionale e composizione grafica di A. Baglione, S. Fioravanti, L. Lijoi, A. S. Poli.

Un ringraziamento particolare ai professori Massimo Bacigalupo, Stefano Verdino e Luisa Villa per l'assoluta disponibilità, a Luca Brezzo (Università di Genova) per i consigli ricevuti e ad Andrea Casini (Politecnico di Torino) per l'impaginazione.

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova
www.lingue.unige.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-88626-65-9

ISSN 1970-0571

Funzione e pervasività dell'oggetto nella resa testuale

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

In copertina: Andrea Di Stefano, *[Senza titolo]*, Genova 2016.

INDICE

SAMUELE FIORAVANTI

Prefazione. *La spada nella brocca* 3

ANDREA BAGLIONE

Oggetti, letteratura ed esistenza 7

GIUSEPPE ALVINO

Verso il *Paradiso*: gli oggetti nelle similitudini dantesche 21

IRENE FALINI

Gli “oggetti” della poesia comico-oscena del Medioevo italiano
(con una proposta di lettura per il sonetto *Volesse Iddio che tti
paresse il vino* di Lorenzo Moschi) 35

MARTINA MORABITO

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo 51

GIACOMO CHECCUCCI

L’incontro fortuito di oggetti nell’opera di Man Ray 77

FRANCESCA BERGADANO

Farfa, il futurista cantore dei tubi 91

ANNA STELLA POLI

Cose, per partito preso. Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge.... 103

LUCILLA LIJOI

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo
allargato” di Alberto Savinio 121

LUANA DONI

“Un padre, un ombrello, dei guanti”. Riflessioni intorno all'oggetto
simbolico ne *L'Asphyxie* di Violette Leduc 143

VERONICA PASSALACQUA

Il *contrabbasso* di Patrick Süskind: un esempio contemporaneo di
“drammaturgia dell’oggetto” 155

Prefazione

Samuele Fioravanti



La spada nella brocca.

Quest'opera collettanea è il risultato di due felici Giornate di Studio svoltesi il dieci e l'undici ottobre 2016, presso la Scuola di Scienze Umanistiche dell'Università di Genova. Raccogliendo l'invito e la proposta di Andrea Baglione, abbiamo voluto organizzare, insieme con le colleghe Lucilla Lijoi e Anna Stella Poli, un'occasione di confronto interdisciplinare che parcellizzasse in segmenti definiti un campo di ricerca evidentemente sterminato: la riflessione sulla pervasività degli oggetti nel fare artistico e letterario.

A partire da una definizione già concordata di oggetto come dispositivo utile e concreto (“un qualsiasi attrezzo o strumento materiale prodotto dall'uomo e che occupi uno spazio fisico”), ci siamo interrogati sui modi in cui un testo (letterario o figurativo)

possa non solo limitarsi a registrare un oggetto (descriverlo o rappresentarlo) bensì provare a renderlo nella sua peculiarità, a focalizzarne, cioè, le possibilità d'impiego. La discussione è quindi conversa, pur muovendo da campi di interesse e aree di studio diversissime, su un orizzonte comune: l'uso improprio di oggetti a fini extra-utilitari. L'uso improprio complica infatti sia la distinzione heideggeriana tra oggetto pratico e cosa dismessa, sia l'asimmetrica distinzione di Bodei fra oggetto pratico e cose simboliche, ma anche la relazione individuata da Canetti fra la cosa (l'utensile affinato) e la mano (il modello originario), fino ad ampliare la panoramica di Orlando dagli oggetti desueti agli oggetti per così dire distorti. Mette inoltre in gioco precise strategie retoriche, trattando gli oggetti come crittogrammi (possono significare qualcosa) o come ipotesi (possono essere usati come qualcos'altro), all'interno di testi che li illustrano come didascalie o li fraintendono come equivoci. L'uso improprio mira infatti a enucleare proprietà materiche sopite che integrano – o magari contraddicono – le mansioni più ordinarie di un oggetto: è il caso – per anticipare alcuni dei contenuti che seguono – delle tubature futuriste di Farfa (da condutture a frenesie musicali), del libro simbolista russo (da supporto a corpo vivo dell'opera) o di un candelabro quattrocentesco (da ausilio luminoso a congegno sconcio). La seconda tattica di appropriazione testuale nei confronti degli oggetti è corsa sul binario dell'analogia, privilegiando usi impropri che non puntualizzano tanto le prerogative materiali di un manufatto, quanto la sua capacità di illuminare ambiti disparatissimi. Non più oggetti che acquistano d'un tratto una nuova concretezza tattile e tangibile, bensì oggetti il cui scopo viene dirottato verso ambiti inediti (qualche altro esempio: il mobilio-larario di Savinio, gli utensili che appaiono nelle similitudini della Commedia o che vengono risemantizzati da Man Ray). Questo secondo approccio potrebbe essere definito metaforico-analogico, nella misura in cui sfrutta l'oggetto per figurare/sostituire qualcos'altro, per produrre significato o valore (come avviene, nella forma più estrema, con il contrabbasso di Süskind che chiude questa nostra rassegna), al contrario del primo approccio, che qualificherei come metonimico, poiché privilegia un aspetto peculiare (materia o funzione, forma o dettaglio di un oggetto) e ne ricava una visione inedita e globale che

Prefazione

allude a nuovi impieghi o getta nuova luce sull'oggetto stesso (ed è inequivocabile, in questa direzione, l'opera di Francis Ponge).

A saldare i due impianti teorici interviene in questa sede un'ampia panoramica iniziale (*Oggetti, letteratura ed esistenza*) che sottolinea l'irrinunciabile radice antropologica con cui deve necessariamente confrontarsi una riflessione lucida e circostanziata sulle cose, senza tralasciare le suggestioni psicanalitiche che ricontestualizzano su un piano individuale l'interazione società/utensile e il rapporto testo/oggetto (qui, nell'analisi della narrativa di Violette Leduc).

Con l'emblema della spada nella brocca, disegnata appositamente da Domenico Gregorio, abbiamo voluto visualizzare, in apertura di convegno così come all'inizio di questa prefazione, proprio l'interazione tra la letteratura, le arti figurative e l'iconicità degli oggetti, la loro pregnanza metaforica e/o metonimica riguardo alla quale ho provato a dare, finora, un primo e succinto affondo. Il *pun* relativo al Ciclo arturiano (nella roccia > nella brocca) intenderebbe pertanto evidenziare l'interesse precipuo che ci ha mossi: l'interesse per l'integrazione fra aree e oggetti di studio contigui. La spada nella brocca vorrebbe quindi rendere manifesta la cooperazione tra oggetti diversi e distanti nella costruzione di un testo, la possibilità stessa di generare sistemi simbolici o istituire nuove forme d'uso a partire dall'associazione di più cose in un insieme dotato di significato.

Excalibur assume pienamente il proprio ruolo di garante della regalità nel momento in cui viene estratta e quindi privata del rapporto con il proprio supporto. La spada nella brocca è, invece, l'immagine di un oggetto che, in sintonia con altri oggetti, attiva un circuito retorico proficuo. Un circuito che vive attraverso la trasmissione: cose che si muovono negli ambiti più vari assumono i ruoli più vari, come nel caso della spada arturiana, trasformatasi nell'immaginario Disney o nella spada-laser, che resta forse il più iconico degli oggetti fittizi nella contemporaneità, o ancora nell'Arco di Qādisiyyah a Baghdad.

Oggetti, letteratura ed esistenza

Andrea Baglione

Università degli Studi di Genova

Abstract

Objects, Literature and Existence

Throughout history, objects have always been strictly related to human life and society. Especially nowadays, objects pervade our life. Since the Industrial Revolution their presence has become more and more pervasive in our society and literature. Even remote ancient cultures and civilizations can be studied only through their “material history”, the objects they have left behind. The aim of this survey is to underline the importance of objects in our history and culture. Philosophy, sociology and especially 20th-century literature and theory of literature (from Francesco Orlando and Massimo Fusillo to Georges Perec and Don DeLillo) present and use common and apparently trivial objects, rubbish and fetishism, in order to offer a perspective that strongly contradicts the idea of usefulness in contemporary society and reasserts the importance of hybrid and kaleidoscopic knowledge, of marginal and obsolete things, of ruins, fragments and details in opposition to hierarchies, dogmatic truths and values, and complex artificial systems.

Sarebbe sufficiente fermarsi un momento e guardarsi attorno per rendersi conto del perché il tema dell’oggetto possa essere considerato oggi un ambito fondamentale di studio e ricerca. Una miriade di oggetti, infatti, ci circonda e ci “assedia” quotidianamente: le sedie e i tavoli che spesso ci offrono un appoggio, gli occhiali che alcuni indossano, per non parlare di vestiti, gioielli, libri, computer, penne, matite, forchette e coltelli; l’elenco potrebbe essere infinito. Non a caso, possiamo ormai considerare gli oggetti come una parte imprescindibile e inseparabile della nostra vita. L’oggetto merita attenzione perché, innanzitutto, la sua presenza nella nostra vita è pervasiva e capillare. Una presenza ingombrante e indispensabile a

tal punto che, come insegna Georges Perec nel suo *Pensare/Classificare*, un'analisi attenta e minuziosa degli oggetti che abitualmente ci circondano – come quelli che, per esempio, si trovano sulla scrivania dove siamo soliti lavorare – può dire e rivelare molto anche delle nostre abitudini e dei nostri pensieri, del modo in cui ci rapportiamo non solo con le cose, ma anche con gli altri. Una storia dei nostri oggetti diverrebbe allora la storia del nostro tempo, dei nostri gusti e gesti, del nostro entrare in relazione con lo spazio circostante e, in ultimo, con noi stessi. Progettare una storia – o, perché no, un romanzo – dei nostri oggetti, dunque, “sarà una maniera per segnare il mio spazio, un approccio un po' obliquo alla mia pratica quotidiana, un modo di parlare del mio lavoro, della mia storia, delle mie preoccupazioni, uno sforzo per cogliere qualche cosa che appartiene alla mia esperienza, ma non a livello di esperienze lontane, bensì nel vivo del suo manifestarsi” (Perec 22).

L'oggetto ci accompagna dalle prime ore del mattino fino a notte fonda senza mai abbandonarci; è il compagno più o meno fedele al quale, consapevolmente o meno, non potremmo mai rinunciare. Ed è, inoltre, un elemento indispensabile sin dagli albori della civiltà, da quando l'uomo – uno degli animali più indifesi del pianeta, come amava ricordare Friedrich Nietzsche nel saggio *Su verità e menzogna in senso extramurale*¹ – si è reso conto di quanto gli fosse necessario, levigando una pietra o appuntandola, accendendo un fuoco, avventurandosi attraverso terre inospitali – di fatto, come ha ricordato Neil MacGregor nel volume *La storia del mondo in 100 oggetti*, fu l'invenzione dell'ascia da pugno a consentire i primi spostamenti e i primi veri e propri viaggi –, o seppellendo accanto ai morti gli oggetti che sarebbero serviti nell'oltretomba. Proprio la capacità di fabbricare e produrre oggetti, di saperli poi utilizzare e impiegare in base allo scopo per cui sono

¹ Il filosofo tedesco ha scritto che l'intelletto “è dato in aggiunta agli esseri più infelici, più delicati e più transeunti semplicemente come un aiuto allo scopo di trattenerli per un minuto nell'esistenza [...]. L'intelletto, come mezzo per la conservazione dell'individuo, dispiega le sue forze principali nella finzione, giacché questa costituisce il mezzo che permette agli individui più deboli, meno robusti, di conservarsi” (Nietzsche 126).

stati creati, è una delle peculiarità dell'essere umano, una delle caratteristiche principali che distingue l'uomo dagli altri animali. E proprio l'oggetto, allora, si rivela strumento prezioso e privilegiato per raccontare la storia dell'umanità, della sua evoluzione e dei suoi mutamenti, documento imprescindibile che porta scolpite addosso tracce di civiltà intere, di mondi e tempi lontani, dei quali siamo venuti a conoscenza solo grazie ai resti della cultura materiale, come nel caso – tra molti altri – della civiltà moche del Perù e del popolo huasteco. Ricostruire la storia attraverso gli oggetti, decifrarne i messaggi, interrogarli e interpretarli quali autentici segnali provenienti da un passato altrimenti destinato all'oblio, pare un'esigenza irrinunciabile per qualsiasi studioso desideroso di avventurarsi con cognizione di causa nei meandri dell'esistenza umana e delle sue tracce – artistiche e non solo –, con la ferma consapevolezza del fatto che uno studio e una ricerca basati esclusivamente sulle documentazioni scritte si rivelerebbero drammaticamente deficitari, dal momento che oltre il novantacinque per cento della storia umana può essere ricostruita e raccontata solamente grazie agli oggetti in pietra. Accanto a una storia “scritta” – spesso riducibile a una storia “dei vincitori” –, occorrerebbe quindi tenere in considerazione anche un'inconsueta, ma forse più equa, storia “materiale”, unica testimonianza di tutte quelle civiltà non alfabetizzate che sopravvivono ancora oggi solo grazie ai reperti archeologici e di eventi e mutamenti o semplici episodi che la scrittura non ha potuto – o voluto – raccontare. Una storia materiale che, come ha scritto Remo Bodei nel saggio *La vita delle cose*, consente in fondo di aprirsi alla storia *tout court*, in quanto l'oggetto “manifesta sia le tracce dei processi naturali e sociali che lo hanno prodotto, sia le idee, i pregiudizi, le inclinazioni e i gusti di una intera società” (Bodei 33).

Così, nel corso dei secoli, dal *chopper* più rudimentale – un semplice strumento da taglio risalente a circa 1,8-2 milioni di anni fa –, si è arrivati alla lampada solare; e sarebbe proprio quel primo strumento, come afferma MacGregor, a inaugurare e incarnare “un rapporto tra l'uomo e le sue creazioni che è al tempo stesso un innamoramento e una dipendenza” (MacGregor 13). Tuttavia, l'oggetto, in principio, non era solamente indispensabile per la

sopravvivenza, un utensile necessario per cacciare e difendersi; circa 50.000 anni fa, superando la concezione di un utilizzo meramente strumentale o utilitaristico, sarebbe comparso l'oggetto artistico, simbolo della creatività umana e del manifestarsi dell'istinto e della fantasia su quanto la natura offre, per fare di quest'ultima, filtrata dalla ragione e dall'intervento umano, cultura, segno indelebile o quantomeno tangibile di un'esistenza, traccia del passaggio e della propria presenza sulla terra, come ben testimonia il più antico oggetto artistico oggi custodito in un museo britannico, un reperto raffigurante due renne scolpite su un osso di zanna di mammut, risalente al 13.000 a.C. circa.

Che sia questa, anche, una delle molteplici ragioni per cui tanto ci affascinano, ci ossessionano e ci interessano gli oggetti? Che sia il loro perdurare, molto spesso ben oltre una qualsiasi vita umana, a renderli familiari, a farne un appiglio più o meno cosciente di fronte all'effimero della nostra esistenza? Un'ancora di salvataggio, appunto, un qualcosa che, con la sua incontrovertibile presenza e materialità, incarna la nostra silenziosa ribellione contro il nulla, contro l'assurdo e inconcepibile mistero dell'eternità e della morte. Proprio questo atteggiamento potrebbe spiegare il duplice interesse dell'uomo nei confronti degli oggetti che, se da un lato possono essere caricati di un eccesso di senso che porta alla loro trasfigurazione e umanizzazione – un'animazione resa necessaria di fronte a una fissità e inerzia difficilmente accettabili –, dall'altro testimoniano tutta la potenza del fascino e dell'attrazione esercitata sull'uomo dalla materia bruta, inanimata e inorganica, dalla nuda e semplice presenza del non-vivente.

Ecco che allora gli oggetti si accumulano, si usano e si gettano, si perdono, si rompono e si riusano; o semplicemente si posano e si lasciano osservare, intrisi di storia, di tante storie quante sono le diverse impercettibili e sconosciute impronte su di essi impresse. L'oggetto cambia pur rimanendo sempre sé medesimo, cambia perché è l'uomo a cambiarlo, a smontarlo e a rimontarlo, a modificarlo o semplicemente a usarlo in un modo nuovo, svelando l'inedito e molteplice potenziale che ogni "cosa" in fondo cela: un orinatoio riposto in un museo può essere quindi contemplato come un oggetto artistico, la Gioconda ritrova il suo enigmatico sorriso

stampato senz'aura su magliette e borse, e un mulino a vento, trasfigurato dalla follia di un cavaliere errante della Mancha, diviene un temibile gigante da combattere.

Proprio nella pagina letteraria, innanzitutto, l'oggetto esprime con maggior pregnanza e vigore la propria caleidoscopica essenza, e anche i frammenti, i residui, le rovine e gli scarti incontrano una collocazione che non sia quella dell'oblio o della discarica cui la società contemporanea è solita relegarli. Come ha testimoniato Francesco Orlando nel volume *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, il frammento, la rovina, l'oggetto più apparentemente quotidiano e insignificante può essere motore di una storia, sfondo di avventure, protagonista inedito, fulcro di una finzione letteraria. Non solo; l'oggetto, letterario e non, trascende la sua mera materialità grazie all'intervento della fantasia, del sentimento e del ricordo di volta in volta scaturiti da un incontro fortuito, da un ritrovamento inatteso o da un dono: ecco che allora l'oggetto diviene feticcio, realtà materiale pura potenziata e caricata di un senso inedito e inatteso mediante un investimento sentimentale ed emozionale che fa ricadere sull'oggetto stesso le molteplici potenzialità creative e affettive generate dall'arte, nonché la conseguente possibilità di creare mondi alternativi e universi sempre nuovi. Partendo dalla valorizzazione del dettaglio, il feticismo, trasposto in ambito letterario, porterà tanto a un'animazione (fantastica) del mondo materiale e inanimato, quanto a una sostanziale e antigerarchica riconsiderazione e rivalutazione della materia grezza e inorganica; come ha affermato Massimo Fusillo, infatti, "il feticismo appare qui come un dispositivo capace di sovvertire i rapporti fra animato e inanimato, fra materiale e immaginario, e di proiettare sulle cose un insieme fitto di attese, simboli e valori affettivi" (Fusillo 22).

Orlando, sulla scia dei suoi precedenti studi e delle intuizioni freudiane, ha riconosciuto, nell'ampio studio sopra citato, come la letteratura, in particolar modo dalla fine del Settecento in avanti, sia divenuta luogo per eccellenza del ritorno del represso antifunzionale, rivelandosi un universo privilegiato la cui vocazione altra non è che quella di "contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale" (Orlando 9). Nella società capitalista sovraffollata di merci,

dunque – l’“immane raccolta di merci” di marxiana memoria –, di fronte a una realtà regolata dall’imperativo funzionale ed economico, la letteratura non potrà fare altro che manifestarsi come ambito per eccellenza dell’antimerce, “una immane raccolta di *antimerci*” (Orlando 18), una riserva o parco naturale – riprendendo una nota metafora freudiana dell’*Introduzione alla psicoanalisi* – dove ancora c’è posto per lo scarto, l’inutile e addirittura il nocivo. L’oggetto letterario, mettendo in discussione e rigettando la celebrazione dei grandi sistemi e dei valori più granitici e canonici, apre così la via a un sapere ibrido, antigerarchico ed eterogeneo, a un universo magmatico e contaminato dove i confini e le gerarchie più rigide rivelano tutta la loro debolezza, manifestandosi come mere convenzioni e perdendo a poco a poco stabilità in un mondo caleidoscopico e molteplice, dove le barriere tra animato e inanimato, materiale e immaginario tendono a cadere e confondersi. Si svelano così inediti scenari dove oggetti non immediatamente visibili, protetti e accantonati in mansarde, cantine, solai, cassonetti o grandi discariche, danno voce a un mondo seppellito e nascosto, a intere necropoli di rifiuti, scarti e spazzatura che riemergono dalle viscere di una società, quella del consumo, che si rivela, al tempo stesso, società dello spreco e dello scarto, come emerge chiaramente nelle pagine di *Underworld* di Don DeLillo, dove a fare da sfondo alla trama narrativa è una sorta di mondo parallelo, una scena medieval-moderna, una città di grattacieli di spazzatura con la puzza infernale di ogni oggetto deperibile mai fabbricato:

La mia azienda si occupava di rifiuti. Noi manipolavamo rifiuti, trattavamo rifiuti, eravamo i cosmologi dei rifiuti. Viaggiavo fino alle pianure costiere del Texas e controllavo uomini in tuta spaziale che seppellivano bidoni di rifiuti pericolosi in giacimenti di sale sotterranei vecchi di milioni d’anni [...]. Nel nostro mestiere era una convinzione religiosa che questi depositi di salgemma non avrebbero lasciato trapelare le radiazioni. I rifiuti sono una cosa religiosa. Noi seppelliamo rifiuti contaminati con un senso di reverenza e timore. È necessario rispettare quello che buttiamo via. [...] I rifiuti hanno un’aura solenne adesso, un aspetto di

Oggetti, letteratura ed esistenza

intoccabilità. [...] Persino l'infima spazzatura viene controllata attentamente. La gente adesso guarda in modo diverso alla spazzatura, vede ogni bottiglia e cartone schiacciato in un contesto planetario. (Don DeLillo 91-110)

Di pari passo con la rivalutazione dello scarto e dell'inutile, occorre sottolineare, in ambito sia letterario, sia artistico e filosofico, la riscoperta del quotidiano e delle piccole cose, la valorizzazione "infrarealistica" del dettaglio² che, spesso dimenticato o relegato in quanto puramente marginale, assume ora – in particolare, come si è visto, per mezzo del feticismo – un inedito ruolo da protagonista, un significato inatteso che porta a vedere nelle piccole cose, negli oggetti più marginali e apparentemente insignificanti, interi mondi nascosti e infinite possibilità relazionali, riconoscendo, metonimicamente, l'universo nel dettaglio, il macrocosmo nel microcosmo. Questo processo può essere fatto risalire al primato dell'oggetto nelle nature morte del Seicento olandese – un primato che si prolunga fino alle nature morte cubiste di Picasso e Juan Gris –, dove, una volta escluso dalla tela il mondo degli esseri umani, gli oggetti diventano veri e propri soggetti, testimoni della meraviglia del quotidiano, "miniature d'eternità" in grado di sopravvivere all'indomito incedere del tempo. Avvolte da un'aura soprannaturale – che Ortega y Gasset nelle sue *Meditaciones del Quijote* aveva ritrovato in particolare in certe opere di Rembrandt –, le cose restano così sospese, fuori dal tempo e dallo spazio, al riparo dal decadimento e dalla morte; un estremo tentativo, si potrebbe dire, di esaltare il trionfo della vita sulla morte stessa, di celebrare l'eternità dell'effimero, quasi un "miracolo quotidiano del venire delle cose

² Il termine – in spagnolo, *infrarrealismo* – è impiegato da José Ortega y Gasset per sottolineare come tre grandi autori europei del Novecento – Proust, Joyce e Gómez de la Serna – siano riusciti a superare l'estetica realista ottocentesca esasperandola e portandola a estreme conseguenze, scomponendo la realtà e la linearità del discorso narrativo per mezzo della valorizzazione parossistica del dettaglio e del frammento e osservando il mondo per mezzo di una lente di ingrandimento che ne rivelasse e valorizzasse anche gli aspetti apparentemente più triviali e insignificanti.

alla presenza” (Bodei 108), esaltato anche dal continuo mutare e rivelarsi delle cose così evidente nei covoni e nelle cattedrali di Monet.

Un momento storico in particolare ha rappresentato l'autentica svolta per quanto riguarda la diffusione capillare e pervasiva degli oggetti nella vita di ogni giorno e nell'universo artistico-letterario, fino a farne un vero e proprio “quarto regno” insieme a quello animale, vegetale e minerale: la rivoluzione industriale. Ne sono state tangibili conseguenze la “riproducibilità tecnica” e la società del consumo, o, detto in altro modo, il trionfo dell'oggetto, la detronizzazione di sua maestà l'“Io” – ovvero del cogito cartesiano trasparente a se stesso – in favore dell'affermarsi delle cose e di una “nuova” soggettività che, ormai scomposta e ridotta a una molteplicità di frammenti, tra le cose si trova immersa, affogata, reificata e disumanizzata – come scriveva Ortega y Gasset nel saggio *La deshumanización del arte* a proposito delle nuove forme ed espressioni artistiche di inizio Novecento – quale fosse semplicemente una delle tante “cose tra le cose”, una cosa in più, una cosa tra tante altre. Senza tralasciare, ovviamente, la rivoluzione della fenomenologia husserliana che, superando qualsiasi deriva dualistica, ha rimarcato l'impossibilità di separare il mondo interiore della coscienza da quello esterno, sottolineando come la coscienza umana sia sempre “coscienza di...”, inesorabilmente intenzionata e protesa verso il mondo esterno, in un continuo e costante rapporto di reciproco scambio e influenza con il mondo delle cose. E sulla scia di Husserl è opportuno citare per lo meno gli studi dedicati al mondo degli oggetti da filosofi e sociologi del calibro di George Simmel, Ernst Bloch, Martin Heidegger, Theodor Adorno³ e Maurice

³ *La questione della brocca* è il titolo di un libro a cura di Andrea Pinotti che riporta e commenta alcuni saggi di questi quattro capisaldi del pensiero novecentesco. I saggi raccolti sono: *L'ansa del vaso* di Simmel, *Una vecchia brocca*, *Il rovescio delle cose*, di Bloch, *La cosa* di Heidegger e *Manico, brocca e prima esperienza* di Adorno, e vertono proprio sul tema dell'oggetto – e della brocca in particolare, come si può evincere dal titolo. Gli scritti dei quattro autori ruotano attorno a una questione centrale cui cercano di offrire una risposta: “Che cosa è una cosa?” Un interrogativo, questo, che prende le mosse, come ha sottolineato Adorno, dal citato saggio

Merleau-Ponty ricordando con le parole di quest'ultimo, a proposito del rapporto tra uomo e oggetti, tra corporeità e cose, "l'indivisa comunione del senziente e del sentito", il legame indissolubile e reciproco tra il corpo e la realtà che lo circonda, dove gli oggetti si costituiscono come suo vero e proprio prolungamento, formando così un mondo "fatto della medesima stoffa del corpo" (Bodei 92).

Sulla base delle molteplici prospettive che emergono dallo studio della relazione tra oggetti e corpo, è possibile collocare le riflessioni che Elias Canetti offre a riguardo in alcune brevi ma pregnanti pagine del suo monumentale *Massa e potere*, mettendo in luce in particolar modo il legame tra l'oggetto e le mani e situandosi, così, all'interno di un discorso più ampio, nel quale il rapporto tra uomo e oggetto ruota attorno all'asse della dimensione tattile. La mano, scrive Canetti, è l'oggetto a noi più prossimo, o, meglio, quella parte del nostro corpo che, con i suoi movimenti e i suoi gesti, ha dato l'idea e l'esempio che avrebbero portato alla fabbricazione dei primi utensili. Le mani che si uniscono, creando una conca per raccogliere e bere l'acqua, avrebbero rappresentato il primo recipiente, così come l'intrecciarsi delle dita sarebbe stato il primo canestro o cestino, evocando la possibilità dell'intreccio e della tessitura. L'osservazione e l'uso delle mani, le forme e le immagini da esse rappresentate avrebbero allora gettato le basi per la produzione dei primi oggetti, i quali "nacquero come gesti delle mani" (Canetti 261) e furono la conseguenza proprio del fare e, soprattutto, del rappresentare con le mani; quasi tutti gli oggetti sono

di Simmel – "il primo [...] a far fare alla filosofia quel ritorno agli oggetti concreti" (Pinotti 87) – il cui "poliedrico saggismo – esercizio di una raffinata sensibilità per aspetti apparentemente marginali e insignificanti, costretti dal suo sguardo micrologico a rivelare inaspettati orizzonti di senso filosofico – ha mostrato al pensiero novecentesco la possibilità di una filosofia delle cose concrete". (Pinotti 7) I saggi raccolti, inoltre, seppure da prospettive differenti, riassumono e confermano buona parte di quanto si è affermato in questo studio sulla presenza dell'oggetto nella vita, nella società e nella letteratura contemporanee: la permanenza della storia negli oggetti, la relazione reciproca io-mondo, la correlazione tra oggetto, realtà e forma artistica, la relazione e continuità tra materiale e immateriale, la differenza tra "cosa" e "oggetto".

stati prima rappresentazioni delle mani, come risulta chiaramente dal pugnale, dalla spada, e come si potrebbe pensare anche riguardo alle nostre posate, facilmente riproducibili per mezzo di gesti. Se le mani diedero dunque l'idea per la creazione dei primi oggetti, a esse appartiene anche la facoltà di poter distruggere; anzi, quella delle mani è un'autentica "smania di distruzione" e, quando a utilizzarle è una massa in rivolta, a farne le spese sono in particolar modo le case – i confini, vetri e porte *in primis* – e gli oggetti. Questi ultimi sono obiettivo privilegiato di distruzione perché, a causa della loro fragilità, nel momento della rottura sembrano corroborare, con il loro frastuono, l'impeto, la furia e le grida della massa, tanto che "il fracasso è l'applauso delle cose" (Canetti 23).

Gli oggetti sono divenuti in breve tempo uno di quei *miti d'oggi* immortalati da Roland Barthes nel suo celebre saggio, dove accanto al Tour de France e alla bistecca con le patatine spiccano l'automobile, la plastica e i giocattoli. Proprio il progressivo imborghesimento dei nuovi giocattoli – come la bambola in grado di urinare –, sottolinea il sociologo e semiologo francese, fa sì che il bambino e la bambina accettino, senza poterli mettere davvero in discussione, l'immaginario comune e le funzioni che, una volta adulti, saranno loro proposti e comodamente imposti dalla società. Offrendo un giocattolo "interamente socializzato" che "significa sempre qualcosa" (Barthes 51) e trattando il bambino alla stregua di un piccolo uomo che deve da subito essere introdotto e avvicinato ai suoi futuri ruoli e mansioni sociali, questi è così preparato alla passiva accettazione dei gesti, dei ritmi, dei miti e delle tecniche della vita e della società moderna adulta. Di fronte a un tale universo di giocattoli meramente funzionali e addomesticanti, complessi e completi al tempo stesso, il bambino è ridotto a mero utente o proprietario, privato di conseguenza di quel potere creativo e poetico che, di fatto, dovrebbe costituire uno dei momenti privilegiati dell'infanzia. Invece di costruire un mondo, di intervenire attivamente sul reale ricreandolo per mezzo di forme sempre nuove e inedite, è obbligato ad agire in un contesto già confezionato e stabilito, senza possibilità di sorpresa o di autentica creazione, vedendosi di conseguenza costretto a una semplice imitazione dei gesti degli adulti e a uniformarsi alla loro realtà. Tuttavia, la capacità

del bambino di provare stupore è solo rimandata di qualche anno, quando, una volta adulto, potrà ammirare una tra le più grandi creazioni dell'epoca, l'automobile, che, nella mitologia barthesiana, raggiunge il proprio culmine e splendore nella Citroën DS 19. Autentico prodigio della tecnica, oggetto magico e "superlativo" per eccellenza – talmente intriso di magia da essere paragonato a una cattedrale gotica –, la nuova Citroën altro non fa che rivelare come, in fondo, l'oggetto stesso sia avvolto da un'aura soprannaturale, un elemento impregnato – usando la terminologia di Barthes – di perfezione e assenza di origine, di chiusura e brillantezza e, in primo luogo, testimonianza della trasformazione della vita in materia, una materialità circondata da un alone fantastico e da un silenzio che sembrano appartenere all'ordine del meraviglioso, come se l'oggetto stesso provenisse da quegli universi paralleli che popolano il nostro immaginario fantascientifico. Tuttavia, l'operazione magica per eccellenza è quella compiuta dalla plastica quando, da materia bruta, si trasforma, quasi senza passaggi intermedi, in oggetto "perfetto" e "umano", in creazione o cosa chiaramente definita e pronta per essere utilizzata dall'uomo. Il vero miracolo della plastica è proprio quello di manifestarsi non tanto come sostanza, quanto come continua trasformazione, un processo dinamico incessante mediante il quale la materia di partenza può arrivare ad assumere le forme più svariate, da un secchio a un orologio a un gioiello. Questa "materia miracolosa" non è altro, allora, che "l'ubiquità resa visibile", una sola sostanza in perpetuo divenire che pare assimilare e inghiottire tutte le altre, così pervasiva, cangiante e malleabile, da dare l'idea che persino "il mondo intero può essere plastificato" (Barthes 169-171).

Si è finora parlato di "cose" e "oggetti", due termini spesso sinonimi ma che, con uno sguardo ai recenti studi della Thing Theory, occorre invece definire e diversificare, così come ha cercato di fare Bodei nel già citato saggio *La vita delle cose*, puntualizzando come l'"oggetto" – semplice elemento di contrapposizione al soggetto, o mero ente riconoscibile solo in quanto momentaneamente utile, come strumento dunque – divenga "cosa" nel momento in cui su di esso siano proiettati, dalla società o dagli individui che ne fanno parte, affetti, concetti e simboli. Inoltre, sottolinea l'autore, "il

significato del termine ‘cosa’ è più ampio di quello di ‘oggetto’, giacché comprende anche persone o ideali e, più in generale, tutto ciò che interessa e sta a cuore” (Bodei 22). La “cosa” sembrerebbe diversificarsi dall’“oggetto” innanzitutto grazie a una sorta di avvicinamento e investimento emotivo che la spoglierebbero della genericità e della noncuranza con cui solitamente ci si avvicina all’alterità della materia. Non a caso, Bill Brown, uno dei massimi esponenti della Thing Theory⁴, puntualizza che, irriducibili all’oggetto, “you could imagine things as what is excessive in objects, as what exceeds their mere materialization as objects or their mere utilization as objects-their force as a sensuous presence or as a metaphysical presence, the magic by which objects become values, fetishes, idols, and totems” (Brown 5). La nascita e la necessità di una Thing Theory, inoltre, non fa altro che rimarcare come la diffusione e la pervasività dell’oggetto nella società e nella cultura moderna non solo meriti la dovuta attenzione, ma renda imprescindibile uno studio ampio e rigoroso che sia in grado di abbracciare i numerosi àmbiti e discipline che un simile tema chiama inesorabilmente in causa.

Proprio dalla pura materialità e dalla sua traccia letteraria hanno preso le mosse queste pagine, senza la pretesa di approdare a risultati onnicomprensivi o definitivi, ma guidate dalla consapevolezza che, malgrado la mole poco rassicurante dell’àmbito preso in considerazione, addentrarsi a esplorare un universo ancora in gran parte sconosciuto – e che, tuttavia, chiede a gran voce (il tanto decantato “linguaggio delle cose mute”) di essere perlustrato e setacciato – possa rivelarsi un compito necessario o quantomeno

⁴ Si veda il saggio *Thing Theory*, che apre il pionieristico e fondamentale volume *Things*, a cura dello stesso Bill Brown, cui hanno contribuito altri diciotto autori. Tuttavia, l’interesse dello studioso nordamericano verso la cultura materiale è sempre stato uno degli aspetti centrali della sua ricerca, come testimoniano le numerose pubblicazioni dedicate al tema dell’oggetto, studiato e analizzato da un punto di vista multidisciplinare, rimarcando così non solo l’importanza e la necessità della Thing Theory, ma anche la sua immanente trasversalità e costante evoluzione. A questo proposito, oltre a numerosi articoli, ricordiamo anche i volumi *A sense of things: The Object Matter of American Literature* (2003) e il più recente *Other Things* (2015).

inaspettatamente fecondo, in grado di dischiudere nuovi orizzonti e di offrire inediti riscontri.

Proviamo allora ad avvicinarci all'universo materiale degli oggetti con la stessa decisione e cautela di Sara, una delle protagoniste dei *Want not (Scarti)* del romanzo di Jonathan Miles, consci del fatto che, di fronte all'universo sconfinato degli oggetti, verrebbe la tentazione di arrendersi e di evitare qualsiasi ulteriore ricerca, lasciandosi sopraffare dalla difficoltà dell'impresa come uno scalatore esitante ai piedi di un'immensa parete rocciosa, o come il classico sventurato di turno alla ricerca dell'ago nel pagliaio; tuttavia, in fondo, vale forse la pena arrischiare almeno un tentativo: nonostante tutto, "Sono solo *cose*. [...] Cominciamo a scavare" (Miles 57).

Bibliografia

- BARTHES, Roland. *Miti d'oggi*. Trad. Lidia Lonzi. Torino, Einaudi, 1974. (*Mythologies*, 1957.)
- BAUDRILLARD, Jean. *Il sistema degli oggetti*. Trad. Saverio Esposito. Milano, Bompiani (edizione kindle), 1972. (*Le système des objets*, 1968.)
- BODEI, Remo. *La vita delle cose*. Roma-Bari, Laterza, 2009.
- BROWN, Bill. "Thing Theory". *Things*. A cura di Bill Brown. Chicago, University of Chicago Press, 2004. 1-22.
- CANETTI, Elias. *Massa e potere*. Trad. Furio Jesi. Milano, Adelphi, 1981. (*Masse und Macht*, 1960.)
- DELILLO, Don. *Underworld* (1997). Trad. Delfina Vezzoli. Torino, Einaudi, 1999.
- FUSILLO, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna, il Mulino, 2012. (*Littérature, cinéma, visualité: l'object fétiche*, 2012.)
- MACGREGOR, Neil. *La storia del mondo in 100 oggetti*, Trad. Marco Sartori. Milano, Adelphi, 2012. (*A History of the World in 100 Objects*, 2010.)
- MILES, Jonathan. *Scarti*. Trad. Assunta Martinese. Roma, minimum fax, 2015. (*Want not*, 2013.)

- NIETZSCHE, Friedrich. *Su verità e menzogna in senso extramurale, in Verità e menzogna*. Trad. Sossio Giametta. Milano, Rizzoli, 2009. (*Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, 1873.)
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote* (1914). Madrid, Cátedra, 1984.
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte* (1925). Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- PEREC, Georges. *La vita istruzioni per l'uso*. Trad. Daniella Selvatico Estense. Milano, Rizzoli, 1984. (*La vie mode d'emploi*, 1978.)
- PEREC, Georges. *Pensare/Classificare*. Trad. Sergio Pautasso. Milano, Rizzoli, 1989. (*Penser/Classer*, 1985.)
- PINOTTI, Andrea (a cura di). *La questione della brocca*. Milano, Mimesis, 2007.
- WOOLF, Virginia. *Oggetti solidi*. Trad. Elisabetta Querci. Roma, L'Espresso (edizione kindle), 2014. (*Solid Objects*, in *Solid Objects – Lappin and Lapinova*, 1920.)

**Verso il *Paradiso*:
gli oggetti nelle similitudini dantesche**

Giuseppe Alvino
Università degli Studi di Genova

Abstract

Objects in Dante's similes

Dante's similes could be considered one of the possible keys to a reading of the Comedy. The purpose of this contribution is to consider the similes that bear on everyday objects and events and that are introduced to help readers imagine a world they cannot experience. I discuss passages referring to science, handicrafts, navigation, art, architecture, cities and food: each of these types concerns certain objects. I intend to show that the different frequency of certain objects as the poem progresses from Inferno to Paradiso is related to Dante's concepts of comic and tragic poetry, and to the notion that some human activities can make man worthy of approaching God.

Se nella *Commedia*, il cui *subiectum* è l'aldilà e in particolare lo “status animarum post mortem”,¹ si può riscontrare una notevole moltitudine di oggetti, il dato non deve meravigliare più di tanto: rendere intelligibili al lettore elementi nemmeno immaginabili è la continua sfida di Dante e anche uno dei significati più alti del poema, e il raffronto tra la nostra realtà, nella sua concretezza e quotidianità, con quella intangibile dei mondi ultraterreni costituisce la principale strada per assolvere a questa funzione. Non è un caso, infatti, che molti di questi oggetti menzionati da Dante vengano inseriti negli stessi spazi riservati alle similitudini, cioè i momenti in cui questo raffronto raggiunge il massimo dell'evidenza, ragion per cui Pagliaro legava questo istituto retorico al “realismo che contrassegna il linguaggio dantesco come sostanziale istanza di concretezza”, per la

¹ Cfr. Dante Alighieri, *Epistole* XIII 24.

cui riuscita Dante attingeva “al suo mondo memoriale, in cui il vissuto conserva i colori vividi e i contorni netti del reale”.² L’esigenza del realismo giustificava l’uso stesso della similitudine – benché fosse vivamente sconsigliata dalla trattatistica retorica medievale³ – all’interno della *Commedia*, che rappresentava da questo punto di vista il culmine di un processo già in sviluppo nel *Convivio* e probabilmente avviato per l’ammirazione di Dante nei confronti di Guido Guinizzelli, che sulle similitudini strutturava molte stanze dei suoi componimenti.⁴

Per indagare l’utilizzo degli oggetti nella similitudine dantesca, sarà utile prendere in considerazione solo quelle tipologie di comparazione che ne fanno un maggiore uso. È possibile infatti classificare le oltre seicento similitudini della *Commedia* a seconda dell’*imagery*, cioè il campo semantico a cui appartiene il lessico che viene adoperato per tratteggiare il veicolo (o “figurante”) di ciascuna comparazione. Si considereranno per questa indagine solo sette delle diverse tipologie di similitudine, con il principale fine di comprendere le ragioni che spinsero Dante ad inserire o ad omettere certe imageries e certi oggetti, comportandosi in maniera differente a seconda della cantica e, dunque, del regno oltremondano che sta descrivendo e caratterizzando con precisione.

1. *Imagery* culinaria

Non sono molte, nella *Commedia*, le similitudini ambientate in una cucina o che comunque utilizzano un lessico specifico legato a questo ambito; tuttavia è significativo che questo tipo di comparazione sia usato quasi solo nell’*Inferno*, mentre nelle cantiche seguenti sono rarissime: solo una nel *Purgatorio* (a partire da XXV 37) e due nel *Paradiso* (III 91 e IV 1). Come spesso accade, nella prima cantica si assiste a una più puntuale caratterizzazione degli oggetti interni alle similitudini, in cui si menzionano in maniera precisa non solo alcune pietanze ed elementi ad esse legati (*burro*,

² Pagliaro 255. Per una bibliografia minima, vd. Maldina 139-154.

³ Cfr. Matteo di Vendome, *Ars Versificatoria* IV 4.

⁴ Cfr. Maldina 150.

Gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso

pane, carne, scaglie), ma anche alcuni strumenti utilizzati in cucina individuati talora da tecnicismi (*caldaia, uncini, teglia*), al contrario di quanto accade nelle cantiche seguenti, in cui l'*imagery* è più tenue e il cibo di cui si parla (dunque più genericamente: *alimento, mensa, cibo*) è connotato come “nutrimento spirituale”. Nell'*Inferno*, la forte caratterizzazione degli oggetti, unitamente al consueto ricorso ai tecnicismi usati per individuarli, si può interpretare come un tentativo di richiamare maggiormente alla mente del lettore determinati utensili e vivande, e dunque l'ambiente culinario nel suo complesso, evidentemente sentito da Dante come luogo in cui potenzialmente si palesano i più bassi istinti dell'uomo e che quindi offre buoni spunti per la realizzazione di quello stile comico che deve caratterizzare le bolge infernali. L'esempio più importante è forse il seguente:

Non altrimenti i cuoci a' lor vassalli
fanno attuffare in mezzo la caldaia
la carne con li uncin, perché non galli. (*Inf XXI 55-57*)

Dante sta visitando la bolgia dei barattieri, che sono costretti a scontare la loro pena in una pece bollente: appena un peccatore tenta di uscirne per venire a galla ed *alleggiar la pena* (v. 22 del canto seguente), gli piomba addosso un diavolo che lo *attuffa* nuovamente nella pece: allo stesso modo, un cuoco affonda la carne nel brodo perché non stia a galla, per raggiungere una cottura ottimale. Accostando l'immagine comica dei cuochi ai diavoli, il lettore è portato, già a questo punto della narrazione, a non temerli quanto li temerà il Dante *agens*: addirittura, la similitudine qui assume un valore prolettico, in quanto permette di immaginare con largo anticipo che i diavoli, inizialmente temibili, finiranno per non ostacolare il percorso del pellegrino, restando in effetti goffamente impigliati e *impacciati* (XXII 151).

2. Imagery nautica

Nello stesso canto è presente una similitudine che ha sul testo i medesimi effetti, e nella quale non varia, rispetto a quanto detto prima, il riferimento ad oggetti tramite l'utilizzo di termini tecnici, qui evidenziati in corsivo:

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
bolle l'inverno la tenace pece
a rimpalmare i legni lor non sani,
ché navicar non ponno--in quella vece
chi fa suo legno novo e chi ristoppa
le coste a quel che più viaggi fece;
chi ribatte da proda e chi da poppa;
altri fa remi e altri volge sarte;
chi *terzeruolo* e *artimon* rintoppa--:
tal, non per foco ma per divin' arte,
bollia là giuso una pegola spessa,
che 'nviscava la ripa d'ogne parte. (*Inf* XXI 7-18)

Come si vede, a un clamorosamente insistito uso di tecnicismi corrisponde uno straordinario accumularsi di oggetti; e anzi, per spiegare termini come *terzeruolo* e *artimon* occorrerebbe consultare specialistici trattati sulla navigazione. Naturalmente queste occorrenze sono le prime in tutta la storia della poesia italiana, a riprova, una volta di più, del grande sperimentalismo stilistico e lessicale di Dante. L'uso di questo tipo di similitudini conosce un progressivo calo dall'*Inferno* (11 in totale) al *Paradiso* (solo due); mentre nel *Purgatorio*, nonostante la leggera diminuzione delle similitudini nautiche (8 nell'intera cantica), rimane invariato l'uso dei tecnicismi (ad es. *poggia*, *orza*, *timone*, *poppa*, *prora*, *scola*) che aveva caratterizzato anche la prima cantica, nella quale, oltre agli oggetti prima evidenziati, si dovrà aggiungere la costante comparsa dell'*albero* maestro, oltre che del rarissimo *burchi* (= "imbarcazioni a remi")⁵. Nel *Paradiso* non c'è invece traccia di questo insistito uso di termini tecnici, e si parla solo genericamente di navi e remi, alla

⁵ Si legga Chiavacci Leonardi 516, per il commento a *Inf* XVII 19.

Gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso

stregua di quanto era accaduto per le similitudini culinarie. La maggiore presenza e caratterizzazione delle comparazioni di *imagery* nautica nelle prime due cantiche rende interpretabile questa particolare ambientazione come segno di una febbrile cura delle attività umane, che nel *Paradiso* non può trovare spazio.

3. *Imagery* cittadina

Non mancano similitudini il cui veicolo sia costituito da immagini ambientate in un contesto urbano e municipale, tipiche della prima cantica. Ad esempio:

[...] e ciascuna
ci riguardava come suol da sera
guardare uno altro sotto nuova luna;
e sì ver' noi aguzzavan le ciglia
come 'l vecchio sartor fa ne la cruna. (*Inf* XV 17-21)

Il buio di una sera di luna nuova, in cui due persone hanno bisogno di acuire lo sguardo per riconoscersi, testimonia una scena tipica di una città medievale. L'ambientazione cittadina è confermata, o suggerita, dalla seconda comparazione, al v. 21, inserita nella prima, con la quale in realtà condivide il tenore (o "figurato"). L'uso di questa doppia similitudine cittadina all'inizio del canto ha un ruolo prolettico, in quanto avvicina il lettore all'argomento che si tratterà nei restanti versi: si tratta infatti di uno dei canti più "fiorentini" della *Commedia*, visto che Dante di lì a poco incontrerà Brunetto Latini e con lui parlerà dell'avversione dei fiorentini discesi da Fiesole (dunque, la parte peggiore del popolo) nei confronti del pellegrino⁶. Come detto, nelle cantiche successive l'uso di questo tipo di similitudine è molto ridotto, specialmente nel *Paradiso*, e soprattutto scompare completamente uno dei protagonisti indiscussi della comparazione cittadina, cioè l'oggetto: se nell'*Inferno* Dante vi aveva fatto riferimento menzionando una *cruna*, un *drappo* e una *lanterna*, nelle cantiche seguenti non sarà

⁶ Sul ruolo prolettico delle similitudini, vd. Bellomo 205-06.

possibile identificarne nessuno in particolare. Nel *Purgatorio*, infatti, le similitudini ambientate in contesto urbano sono spesso usate per essere comparate alle *masnade*, alle folle di purganti, spesso fotografate nell'atto di meravigliarsi della presenza di un vivo nel mondo dell'aldilà, di avvicinarsi, di interrogarsi su come ciò sia possibile:

E come a messenger che porta ulivo
tragge la gente per udir novelle,
e di calcar nessun si mostra schivo,
così al viso mio s'affisar quelle
anime fortunate tutte quante,
quasi obliando d'ire a farsi belle. (*Purg* II 70-75)

Non è difficile spiegarsi la diminuzione di questo tipo di similitudini dall'*Inferno* al *Paradiso*: costruendo questi contesti cittadini, Dante aveva in mente probabilmente la natale Firenze, città con cui aveva un rapporto di amore e odio, espresso nelle tante invettive che costellano il poema: si tratta dunque di una città imperfetta, o meglio infernale, che somiglia più a Dite, per i vizi che la caratterizzano (la frode su tutti), che non ad un'ideale città di Dio.

4. *Imagery* scientifica

Se finora si sono analizzate tipologie di similitudine che vanno diminuendo nel percorso verso il *Paradiso*, si affronterà ora il caso opposto, dato cioè da quelle che conoscono un utilizzo sempre crescente nelle cantiche posteriori.

Il caso più evidente è forse quello delle similitudini di *imagery* scientifica, nel cui veicolo sono cioè presenti fenomeni o esperimenti scientifici:

Maraviglia sarebbe in te se, privo
d'impedimento, giù ti fossi assiso,
com' a terra quiete in foco vivo. (*Par* I 139-41)

Converrà mostrare in una tabella le occorrenze di questo tipo

Gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso

di similitudine nelle tre cantiche, insieme agli oggetti citati per rendere più vivida la comparazione. Ci si concentrerà, per questa volta, solo sui due veicoli più ricorrenti:

<i>Inferno</i> [3 similitudini]	<i>Purgatorio</i> [17similitudini]	<i>Paradiso</i> [29 similitudini]
Fuoco [VIII 70]	Fiamme-fuoco [6]	Fuoco-faville [5]
<i>fiammeggiar de le cose unte</i> [XIX 28]	Specchio [5]	Specchio [6]
Specchio [XXIII 25]	Raggi-lumi [2]	Carbone-brace [2]
		Raggio [4]

L'aumento di queste similitudini è perfettamente progressivo; ma già nella prima cantica sono presenti i temi del fuoco e dello specchio, che prenderanno il sopravvento, come si vede, nelle altre due sezioni del poema, dove Dante usa queste particolari immagini soprattutto per descrivere la luce del cielo purgatoriale o quella, quasi insostenibile alla vista, che riveste i beati del Paradiso. In particolare, nella terza cantica è importante l'insistito utilizzo, in queste similitudini, dello specchio, l'oggetto che maggiormente si confà al fondamentale tema della luce riflessa, derivante dall'unica vera luce, quella di Dio.

5. Imagery artigianale

Queste similitudini si distinguono da quelle cittadine per la più precisa ambientazione del veicolo all'interno di botteghe artigianali e per il consueto uso di tecnicismi, che nei seguenti esempi segnaliamo ancora in corsivo:

Già *veggia*, per *mezzul* perdere o
LULLA, com' io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla. (*Inf* XXVIII 22-24)

Da ogne bocca dirompea co'
denti un peccatore, a guisa di *maciULLA*,
sì che tre ne facea così dolenti. (*Inf* XXXIV 55-57)

Tra quelli segnalati, sono particolarmente rari i tecnicismi utilizzati per descrivere la *veggia* (= “botte”). A una durezza di immagini si aggiunge una durezza fonica, tramite l’uso di quelle rime *aspre e chioce* che Dante dichiara estranee al suo bagaglio poetico a *Inf* XXXII 1-5, che quasi hanno l’effetto di far sentire al lettore tutti i rumori provenienti dalla bottega di un artigiano; e addirittura *maciulla* conserva la stessa rima di *lulla*, protagonista della similitudine artigianale di un altro canto, il che conferma la volontà del poeta di proporre suoni aspri nella costruzione di queste particolari comparazioni. Questo tipo di rime e di suoni, così duri ed aspri (due esempi per tutti: XV 21 *cruna* e XXXII 49 *spranga*) viene usato per meglio realizzare quello stile basso che si conviene alla materia infernale, contravvenendo a quanto teorizzato nel *De vulgari eloquentia*, in cui si sconsigliava vivamente l’utilizzo di simili parole.⁷ Se nel *Purgatorio* l’uso di queste comparazioni resta tendenzialmente stabile, nel *Paradiso* aumentano quasi del doppio. Tuttavia, l’uso che se ne fa nella terza cantica è differente: si enfatizza ancora la luminosità dei beati, e infatti ben 9 similitudini sulle 17 totali parlano di metalli e pietre preziose, con toni dunque ben diversi da quelli che avevamo visto caratterizzare l’*Inferno*. Non sarà superfluo segnalare anche le due comparazioni del *Paradiso* caratterizzate dalla presenza di un orologio, simbolo dell’armonia, dell’ordine e della perfezione divina (Beatrice aveva avvisato Dante che “Le cose tutte quante / hanno ordine tra loro”, *Par* I 103-04), e che inoltre richiama alla mente il girare dei nove cieli. Si riassume dunque l’utilizzo degli oggetti utilizzati da Dante nelle similitudini artigianali:

⁷ Cfr. in particolare Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia* II 7.

Gli oggetti nelle similitudini dantesche nel percorso verso il Paradiso

<i>Inferno</i> [9 similitudini]	<i>Purgatorio</i> [8 similitudini]	<i>Paradiso</i> [17 similitudini]
Ferro [2]	Marmo	Metalli, pietre preziose [9]
Cruna	Cenere, terra	Orologi [2]
Cera	Secchio	Mantello, panni [2]
Veggia, mezzul, lulla	Anelli, gemme	Ceppo
Liuto	Fornace	Candela, candeliere
Vetro	Vetri, metalli	Ago della bussola
Spranga	Smeraldo	
Maciulla	Cera	

La differenza di stili è fortissima tra *Inferno* e *Paradiso* anche quando Dante usa la stessa costellazione semantica, in questo caso quella artigianale: basti confrontare la similitudine della botte prima citata, in cui il registro stilistico si abbassa fortemente verso il comico, con uno dei momenti più alti di tutta la *Commedia*:

né si partì la gemma dal suo nastro,
ma per la lista radial trascorse,
che parve foco dietro ad alabastro. (*Par XV 22-24*)

Ci si potrebbe chiedere come mai Dante inserisca in maniera così cospicua proprio nel *Paradiso* similitudini rivestite di un'*imagery* che riguardi attività umane, e dunque terrene: in realtà il poeta conferisce molta dignità al lavoro umano, tanto da affermare che questa *arte* tipica dell'uomo è *nepote* di Dio. Il lavoro è dunque visto come una vera e propria arte, che rende capace l'uomo di nobilitarsi e diventare degno del cielo; al contrario, il guadagno che non derivi dal sudore della fronte e dal lavoro si identifica con l'usura e porta quindi alla dannazione:

Giuseppe Alvino

Ancora in dietro un poco ti rivolvi»,
diss' io, «là dove di' ch'usura offende
la divina bontade, e 'l groppo solvi».
[...] natura lo suo corso prende
dal divino 'ntelletto e da sua arte;
[...] l'arte vostra quella, quanto pote,
segue, come 'l maestro fa 'l discente;
sì che vostr' arte a Dio quasi è nepote. (*Inf* XI 94-105)

6. *Imagery* artistica

Proprio a proposito di arte, si nota che le similitudini di *imagery* artistica, in particolare sulle arti figurative e soprattutto sulla musica, sono presenti quasi esclusivamente nel *Paradiso*, proprio la cantica che si era aperta con un concetto nuovo nella *Commedia*, quello di *armonia*:⁸ delle 22 similitudini totali riconducibili a questa categoria, ben 17 sono nella terza cantica. Tra queste ultime ben 13 sono caratterizzate dalla mancata menzione di oggetti: l'arte sembra assumere, nell'immaginario dantesco, i contorni di un concetto puro infuso direttamente da Dio nell'uomo e che non necessita di altri mezzi, e dunque, appunto, di oggetti. Gli unici citati in queste similitudini paradisiache sono strumenti musicali:

E come giga e arpa, in temprata tesa
di molte corde, fa dolce tintinno
a tal da cui la nota non è intesa,
così da' lumi che li m'apparinno
s'accogliea per la croce una melode
che mi rapiva, senza intender l'inno. (*Par* XIV 118-23)

Non sono poche le similitudini che, come questa, paragonano le dolcissime melodie celesti a quelle prodotte da cori e strumenti del mondo terreno, che per quanto piacevoli non riescono a raggiungere tanta soavità.

⁸ Le occorrenze del termine *armonia* sono esclusive della terza cantica; vd. Celotto 37.

7. Imagery architettonica

Se per le similitudini scientifiche, artigianali ed artistiche si è visto un progressivo aumento dall'*Inferno* verso il *Paradiso*, come segno delle proprietà nobilitanti di alcune arti e attività umane, un'eccezione a questo discorso è rappresentata dalle comparazioni di *imagery* architettonica. Delle 11 similitudini presenti nella prima cantica, ben quattro sono tratte da uno stesso canto, il XXXI, dedicato ai giganti:

però che, come su la cerchia tonda
Montereggion di torri si corona,
così la proda che 'l pozzo circonda
torreggiavan di mezza la persona
li orribili giganti, cui minaccia
Giove del cielo ancora quando tuona. (*Inf* XXXI 40-45)

I giganti sono sempre paragonati a torri o a costruzioni enormi, spesso individuate anche da toponimi (*Montereggion, la pina di San Pietro a Roma, la Garisenda*), che sono una vera caratteristica di questo tipo di similitudini. Questo particolare utilizzo è un mezzo per far apparire visivamente il veicolo - con le sue peculiarità e le sue misure - al lettore, così che nel suo immaginario possa comprendere la limitatezza delle cose infernali, a differenza dell'immensità di quelle celesti: se, ad esempio, si dice che un gigante è grande quanto la torre Garisenda, si capirà che la sua corporatura, per quanto imponente, è misurabile e dunque limitata, razionalizzabile. Nel *Purgatorio* l'utilizzo delle similitudini architettoniche viene leggermente ridotto (e riguardano per lo più architetture di interni, con relativi tecnicismi: *solaio, mensola* ecc.) per poi scomparire del tutto nella terza cantica: l'assoluta incorporeità del *Paradiso* rende queste similitudini decisamente non funzionali al contesto, così come la loro funzionalità era massima nell'*Inferno* a partire, non per caso, dal nono canto, in cui aveva fatto la sua comparsa la turrata città di Dite. Si ripropone qui il consueto schema per una rassegna degli oggetti menzionati:

<i>Inferno</i> [11 similitudini]	<i>Purgatorio</i> [7 similitudini]	<i>Paradiso</i> [0]
Sepolcri Schermo, diga Mura, fossi, castelli Ponte, castello, sponda Battezzatoi Palo Ruota, mulino, pale Torri [3 in XXXI]	Torre Fessura, muro Solaio, tetto, mensola Tombe Chiesa, scale Muro, merli <i>Senza oggetti</i> [X, 130]	

In conclusione, si è mostrato come Dante utilizzi vari tipi di similitudine con fini stilistici: in particolare, congeniali allo stile alto si rivelano le similitudini che paragonano il mondo dell'aldilà con quello delle attività umane più nobilitanti; allo stile basso si addicono le comparazioni di *imagery* culinaria, nautica e architettonica, quest'ultima per motivi più narratologici che ideologici. Un'ultima considerazione va fatta sul modificarsi, nel corso dello stesso periodo di composizione della *Commedia*, della concezione degli stili e della loro realizzazione tramite le similitudini: ad esempio, se nel passaggio dall'*Inferno* al *Purgatorio* Dante riteneva che un modo per innalzare lo stile era quello, tradizionale, di utilizzare similitudini classiche e bibliche, nel *Paradiso* questa crescita conosce un arresto, e la scelta decisiva per elevare ulteriormente la sua poesia, nella cantica per Dante più importante, diviene il maggiore ricorso alle immagini relative alle attività dell'uomo che lo rendono degno di Dio, come si è visto con le similitudini scientifiche, artigianali e artistiche. I dati qui emersi sono anche confermati dal fatto che l'*Inferno* era stato aperto da una similitudine nautica (I 22-27), mentre si arriva al cospetto di Dio, nel finale del *Paradiso*, con un tripudio di similitudini scientifiche e, di conseguenza, con la massima esaltazione dell'uomo.

Bibliografia

1. *Edizioni di riferimento di opere di Dante Alighieri:*

- D. A., *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Firenze, Le Lettere, 1994.
- D. A., *De vulgari eloquentia*. A cura di Mirko Tavoni. Milano, Mondadori, 2017.
- D. A., *Epistole*. A cura di Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. Id., *Opere Minori*. Milano-Napoli, Ricciardi, 1979.

2. *Altre opere citate:*

- BELLOMO, Saverio. *Filologia e critica dantesca*. Brescia, La Scuola, 2012.
- CELOTTO, Vittorio. “Le cose tutte quante hanno ordine tra loro’. L’armonia del mondo dantesco”. *Delle coincidenze. Opificio di Letteratura reale*. A cura di Francesco de Cristofaro e Chiara De Caprio. Pollena Trocchia (NA), Ad est dell’equatore, 2012, 35-46.
- CHIAVACCI LEONARDI, Anna Maria. Commento a Dante Alighieri, *Commedia*. Con il commento di A.M.C.L. Milano, Mondadori, 2004.
- MALDINA, Nicolò. “Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de ‘Le similitudini dantesche’ di Luigi Venturi”. *L’Alighieri. Rassegna dantesca* 32 (2008), 139-154.
- MATTEO DI VENDOME, *Ars Versificatoria*. A cura di F. Munari. Roma, Edizioni di storia e Letteratura, 1988.
- PAGLIARO, Antonino. “Similitudine”. *Enciclopedia Dantesca*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976.

**Gli “oggetti” della poesia comico-oscena del Medioevo italiano
(con una proposta di lettura per il sonetto *Volesse Iddio che tti
paresse il vino di Lorenzo Moschi*)***

Irene Falini

Università degli Studi di Genova
OVI-CNR

Abstract

Objects in the medieval comic-obscene poetry

This paper analyses the function of objects in obscene comic poems of the 13th and 14th centuries. The first part reviews poems from Il Fiore, the literary dispute between Dante and Forese, work by Rustico Filippi and by the Perugia school, in which certain objects, through obscene metaphors, allude to something beyond their materiality and usual function. The second part offers a reading of a recently published sonnet by Lorenzo Moschi, a petrarchist and dolce stil nuovo poet, the author of 14 irreverent lines on a particular candelabrum that does not refer to anything else, but is also used in an obscene context.

Il presente contributo deve la prima parte del suo titolo alla più recente raccolta di giocosi (per citare Marti)¹ curata da Marco Berisso nel 2011 (*Poesia comica del Medioevo italiano*), aggiungendo un aggettivo (“oscena”) funzionale alla trattazione che

* Desidero ringraziare i colleghi (ma soprattutto gli amici) “genovesi” Andrea, Lucilla, Samuele e Stella per aver organizzato le Giornate di studi dalle quali è derivato questo lavoro. Un sincero ringraziamento va poi al mio maestro Giuseppe Marrani: ai suoi appassionanti corsi di Filologia italiana durante gli anni senesi devo la conoscenza della poesia comica medievale.

¹ La dicitura “poeti giocosi” è infatti immediatamente riconducibile al titolo della nota raccolta curata da Mario Marti nel 1956 (*Poeti giocosi del tempo di Dante*), da ricordare in coppia con il precedente e imprescindibile studio *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante* (1953).

seguirà. Di quella rimeria che ha come filo conduttore tematiche di stampo comico-realistico (per citare questa volta Vitale),² e che dunque di frequente coinvolge gli oggetti della quotidianità, mi interessa infatti solo il versante osceno, in cui spesso compare un oggetto in veste metaforica. Non dimentichiamo che l'uso di nomi di oggetti per riferirsi agli organi genitali è una peculiarità della poesia volgare duecentesca in lingua *di sì*, in quanto in terra d'oltralpe si era prevalentemente sviluppato un lessico tecnico erotico diretto, e non figurato come quello che vedremo negli esempi riportati più avanti. L'analisi sarà divisa in due parti: la prima consisterà in una rapida carrellata di esempi tratti da sonetti italiani in stile comico in cui è nominato un oggetto che in virtù della sua forma, funzione o (più sottilmente) in virtù dell'immagine che evoca sta ad indicare qualcos'altro (per la maggior parte delle volte il membro maschile), mentre nella seconda mi concentrerò univocamente su un testo ancora poco noto in cui compaiono oggetti che non indicano altro, ma vengono comunque usati dall'autore in un contesto osceno, come immaginaria arma punitiva.

Diamo avvio alla nostra rassegna di oggetti partendo dal *Fiore*, dal quale citiamo il sonetto CCXXVIII, che descrive il preludio del rapporto sessuale tra Durante e Bellaccoglienza attraverso la fortunata metafora del pellegrinaggio.³

Quand'ì udi' quel buon risposto fino
che · lla gentil rispouse, m'inviai
ed a la balestriera m'adrizzai,
ché quel sì era il mi' dritto camino; 4
e sì v'andai come buon pellegrino,
ch'un bordon noderuto v'aportai,
e la scarsella non dimenticai,
la qual v'apiccò buon mastro divino. 8

² Come è noto, nello stesso anno della raccolta curata da Marti uscì quella curata da Maurizio Vitale, con il titolo variato *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*.

³ Il testo è tratto da Contini (1984). Per una breve indagine sulle altre edizioni, con l'aggiunta di dati finora inediti che avvalorano l'attribuzione del poemetto all'Alighieri, si veda il recente Alvino (2015).

Tutto mi' arnese, tal chent'i' portava,
se di condurl'al port'ò in mia ventura,
di toccarne l'erlique i' pur pensava. 11
Nel mi' bordon non avea ferratura,
ché giamai contra pietre no · ll'urtava;
la scarsella si era san' costura. 14

I due oggetti-simbolo del perfetto pellegrino (“bastone” e “borsellino”) non svolgono il loro consueto ruolo, ma stanno ad indicare ben altro, sulla base rispettivamente dell'evidente forma fallica e della funzione da contenitore: il *bordone* infatti, come si precisa anche nel sonetto seguente (secondo quel principio ripetitivo che caratterizza il poemetto), “non era ferrato” (*Fiore* CCXXIX, v. 2) e la *scarsella* “non ha cuciture”.⁴ In proposito, si noti che l'uso di ripetute negazioni è un meccanismo ricorrente nella poesia comica erotica per alludere ad un significato osceno.

La seconda tappa della nostra carrellata tocca alcuni pezzi della produzione oscena del *corpus* comico del fiorentino Rustico Filippi.⁵ Secondo lo stesso procedimento metaforico del “bastone” del *Fiore*, ricordiamo il nome parlante *Piletto*, l'amante del noto *Oi dolce mio marito Aldobrandino* (probabilmente da *pillo* “pestello”,⁶ oggetto dall'evidente forma fallica che figurerà anche nella

⁴ Cfr. *TLIO*, s.v. *bordone* (1) § 1 e *scarsella* § 2. Si ricordi che Contini chiosò il sonetto con la formula “allegorizzazione delle parti virili”.

⁵ I testi del Barbutto sono tratti dall'edizione critica e commentata fornita da Marrani (1999). Un'altra edizione è stata poi curata da Silvia Buzzetti Gallarati che ha diviso il *corpus* sonettistico di Rustico in due volumi: *Sonetti satirici e giocosi* e *Sonetti amorosi e Tenzone*. Sull'abuso di un'esegesi equivoca per i sonetti del Barbutto si ricordi la recensione di Carpi (2006) al primo volume curato dalla Buzzetti Gallarati in cui si afferma che “l'arbitrarietà regna sovrana, oltre ogni buon senso e ogni buon gusto, al servizio – quel che è peggio – d'una lettura di plumbea monotonia, che riduce il vigoroso realismo di Rustico, la sua stessa sanguigna, irridente allusività erotica così carica di motivi satirici della contemporaneità sociale, culturale, politica, ad un gratuito e freddo gioco di oscenità enigmistiche, astorico e intimamente volgare”. L'editrice ha poi ribattuto alle critiche avanzate da Carpi in Buzzetti Gallarati (2008).

⁶ Cfr. *TLIO*, s.v. *pestello*.

memorabile difesa boccacciana in chiusa del *Decameron*: “dico che più non si dee a me esser disdetto d’averle scritte che generalmente si disdica agli uomini e alle donne di dir tutto di ‘foro’ e ‘caviglia’ e ‘mortaio’ e ‘pestello’ e ‘salsiccia’ e ‘mortadello’”). In modo invece più sottile al v. 8 di *Quando ser Pepo vede alcuna potta* (“e spesse volte mordele il cimiere”) si fa riferimento al clitoride: il sonetto descrive “l’eccitazione di *ser Pepo*” (non un personaggio da identificare, ma una delle tante personificazioni del membro, come avverte Marrani)⁷ e l’oggetto in questione è l’ornamento che i cavalieri medievali portavano sopra l’elmo, in genere per rappresentare la loro insegna (il “cimiero”, appunto).⁸ Riportiamo infine un accostamento che non si basa sulla forma dell’oggetto o sulla posizione (come l’ultimo caso analizzato), bensì sulla sua funzione: l’esempio è collocato al v. 3 di *Io fo ben boto a dio: se Ghigo fosse* (“per pillicion di quella che ha le fosse”). Il fallo è qui indicato tramite il suo scopo eminente: quello di coprire la donna (*quella che ha le fosse* è perifrasi per l’organo sessuale femminile). Ecco quindi che esso è evocato tramite l’oggetto della “pelliccia” e l’atto del “coprire”, secondo un tecnicismo proprio per indicare “l’accoppiamento degli animali”,⁹ come noterà Domenico De Robertis nel commentare il primo sonetto della più famosa tenzone medievale in stile comico, quella cioè tra Dante e Forese, che ha molti punti di contatto con il testo del Barbutto:

Chi udisse tossir la mal fatata
moglie di Bicci vocato Forese,
potrebbe dir ch’ell’ha forse vernata
ove si fa ’l cristallo ’n quel paese. 4
Di mezzo agosto la truovi infreddata;
or sappi che de’ far d’ogn’altro mese!
E no · lle val perché dorma calzata,
merzè del copertoio c’ha cortonese. 8

⁷ Attraverso “paragoni equini” (Marrani 167).

⁸ Cfr. *TLIO*, s.v. *cimiero* § 1 (nel § 1.1 la redattrice Sara Sarti ipotizza il significato fig. “criniera”, inserendo nel commento la possibile metafora oscena). Sempre nel *TLIO* cfr. la voce *potta*.

⁹ Si veda in proposito anche il § 5 della voce *coprire* nel *TLIO*.

Gli “oggetti” della poesia comico-oscena del Medioevo italiano

La tosse, 'l freddo e l'altra mala voglia
no · ll'adovien per omor' ch'abbia vecchi,
ma per difetto ch'ella sente al nido. 11
Piange la madre, c'ha più d'una doglia,
dicendo: “Lassa, che per fichi secchi
messa l'avre' in casa il conte Guido!”¹⁰ 14

Come in Rustico, il membro maschile è indicato attraverso l'oggetto della “coperta”, “corta” e quindi incapace di scaldare la donna; il *nido* infatti non è altro che il sesso femminile come fa notare il De Robertis con la memorabile chiosa: “non il letto, come suggeriscono Barbi e un po' tutti (si eccettuino naturalmente i ‘nuovi’ interpreti), ma il ‘sesso’ femminile inteso come rifugio accogliente, anche tenuto conto della complementare denominazione metaforica del tradizionale frequentatore”.¹¹ La metafora tornerà anche in Boccaccio (*Decameron* IV, 10, 4 “ella il più del tempo stava infreddata, sì come colei che nel letto era male dal maestro tenuta coperta”) e in Franco Sacchetti, *I' so ch'avete il capo nel fattoio*, vv. 7-8 “e certo son che con vostra moglieri / vi ritrovate poi al copertoio”.¹²

Se i sonetti di Rustico Filippi ci sono parsi piuttosto sfrontati, veniamo ora ad alcuni testi della scuola poetica perugina, nei quali, come nota Marco Berisso (studioso del codice che li tramanda, il Barberiniano latino 4036), domina “l'equivoco linguistico a scopo sessuale” (Berisso 321).¹³ In uno dei più noti sonetti del notaio Cecco Nuccoli, *Andando per via nova e per via maggio* (emblema di

¹⁰ Il testo è tratto da Alighieri (2005).

¹¹ Ivi, 461. Si noti che nel *TLIO* per la voce *copertoio* è contemplato un significato “metaf. e ironico”, sottintendendo evidentemente con quest'ultimo attributo l'indubbio doppio senso osceno.

¹² Le rime del Sacchetti si leggono nell'edizione critica e commentata Brambilla Ageno (1969).

¹³ Del medesimo studioso si ricordi poi la monografia sul ms. Barberiniano *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano 4036: storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*; mentre l'edizione critica dei poeti perugini si legge in Mancini e Reale (1996). Si precisa che i testi citati sono tratti da Berisso (2011).

equivocità estrema), viene riproposta la topica immagine del viaggio come metafora dell'atto sessuale (i vv. 7-8 recitano: “[...] ed empie valige, / poi mi partie e presi mio viaggio”). Si noti, come nel sonetto del *Fiore* da cui è partito il nostro *excursus*, che per indicare i testicoli viene usato un oggetto che normalmente funge da contenitore (là la *scarsella*, con affinità anche formale, qui le *valige*, con un plurale assai significativo). Lo stesso procedimento metaforico si ritrova in un sonetto anonimo (*Ser Cecco, vole udire un novo incialmo*) che vede nel Nuccoli il destinatario. Al v. 2 (“quando, doppo colui bevve a quel nappo”) il fallo non è infatti indicato da un oggetto dalla forma affine, bensì da uno che ha una simile funzione, di nuovo quella di contenere. Il riferimento risulta poi tutt'altro che generico (come, se vogliamo, erano sia la *scarsella* del *Fiore* che le *valige* del Nuccoli) perché il *nappo* (vale a dire “coppa”, “tazza”)¹⁴ contiene abitualmente dei liquidi ed è significativamente accompagnato, appunto, al verbo “bere”. Dell'altro poeta perugino più noto, Neri Moscoli, citiamo invece due sonetti missivi nella cui chiusa una pentola in ebollizione e un tamburo indicano rispettivamente l'ano e le natiche. In *Espaventacchio mostra el tristo volto* il Moscoli viene accusato da un tale Attaviano (forse il Tancredi, come lui nobile perugino) di ripetuta sodomia passiva (v. 14 “E 'l dur li lasse, e tu ten porte el molle”), così da avere la bocca (cito i vv. 12-13) “reffessa e tutor bolle, / sì che par un caldaio male schiumato”.¹⁵ Berisso interpreta *reffessa* come intensivo di “fessa”, cioè “largamente aperta con un taglio”¹⁶ e per *bolle* propone un

¹⁴ Per una definizione più dettagliata cfr. *TLIO*, s.v. *nappo*.

¹⁵ Per un altro possibile doppio senso osceno di *bocca* cfr. Sacchetti (1946), 536: “uno di questi granchi, sì come quelli che mai non truovono luogo, cercando de' fori donde possano uscire, e ancora rimbucarsi, uscì per la bocca del detto carnere, ed entrò tra l'uno lenzuolo e l'altro, accostatosi alla donna verso la parte dove è la bocca senza denti, forse per rimbucarsi; e la donna sentendolo, come paurosa, con la mano toccandolo, per sentire quello che fosse, e 'l granchio per lo sentirsi toccare, come fanno, ristregnendosi, per lo labbro prese la detta bocca, e stringendo, fu costretta Peruccia di trarre un gran guaio” (l'esempio è citato nel *TLIO*, s.v. *bocca* § 1).

¹⁶ Cfr. *TLIO*, s.v. *fésso* (1) § 1; ma cfr. anche il § 3.1 come sost. (“linea che separa le natiche”) e poi, nel § 3.1.1, per estens. “ano”.

accostamento con l'eccitazione sessuale;¹⁷ Franco Mancini invece, non cogliendo il doppio senso osceno di *bocca*, aveva parafrasato *reffessa* con “ritagliata, quasi priva di labbra” e *bolle* con “sbava di continuo”. Nel sonetto *Da po' ch'io foi ne la città del Tronto*, inviato al Moscoli da un non identificabile Cione, al v. 14 (“Alora crido: – Sona, tamburello! –”) il sedere viene più semplicemente (e in maniera meno irriverente) indicato attraverso un oggetto dalla forma simile, che compare anche nel *Lexique erotique* del Toscan.¹⁸ Nonostante Mancini avesse editato *Sòn'a tamburello* (cioè “a ritmo di tamburo”), la metafora questa volta è concordemente accolta.¹⁹

Veniamo finalmente al sonetto comico-osceno oggetto della seconda parte di questo contributo; siamo nella Firenze tardo trecentesca e l'autore, Lorenzo Moschi, rimatore prevalentemente stilnovista e petrarchista (ma del resto tutti gli autori citati prima praticano anche lo stile alto), ci descrive una particolare cena a cui lui non è stato invitato. Sul misconosciuto poeta, le cui rime note si limitavano pressoché a sette sonetti amorosi editi da Giuseppe Corsi nei *Rimatori del Trecento*,²⁰ ho recentemente pubblicato un articolo in cui ho fornito l'edizione critica dell'intero *corpus*.²¹ E se in effetti il repertorio conferma l'etichetta di tardo epigono dello Stilnovo –

¹⁷ In proposito mi permetto di rimandare di nuovo al *TLIO*, s.v. *bollire* (§ 4 “Fig. essere in stato di forte eccitazione, agitarsi”), nonostante non venga contemplata la sfera sessuale.

¹⁸ Berisso, sulla scia di De Robertis, mette comunque in guardia dall'uso indiscriminato del repertorio in quanto, come esplicitamente dichiarato nel titolo, l'indagine ha avvio da Burchiello. Fa un bilancio dell'opera Della Corte (2004) dove tra l'altro, alle pp. 236-40, è concentrata una sintesi delle proposte di interpretazione, avanzate fino ad allora, della celeberrima tenzone tra Dante e Forese. Infine, sulla problematica interpretativa dei testi medievali in cui affiorano possibili doppi sensi osceni cfr. Marcenaro (2006).

¹⁹ Si noti che nel *TLIO*, s.v. *tamburello* il passo di Cione è citato sotto al significato letterale del termine con la dicitura “In contesto fig.”.

²⁰ Corsi (1969), 441-48.

²¹ Falini (2017), e in precedenza Falini (2014). Si segnala inoltre che durante la revisione delle bozze di questo contributo è uscita un'edizione dei soli sonetti: Morelli (2017).

nonché di precoce ricettore dei *Rvf*²² –, tra le sue rime compare anche un sonetto comico, tradito unicamente dal ms. Riccardiano 1103 (come alcuni pezzi un po' più oscuri o come la tenzone con Antonio della Foresta). Il testo critico è tratto dalla mia recente edizione; ad esso non farò seguire un commento puntuale (in quanto il testo presenta ancora dei punti poco pacifici, non univocamente spiegabili), ma una proposta di lettura con tanto di punti interrogativi aperti, ritenendo che essa si adatti meglio ad un pezzo tutt'altro che limpido.²³

Volesse Iddio che tti paresse il vino
di tal sapore e di cotal lecchetto,
chente a me parve l'anguille al tocchetto
che vi mangiasti tue e 'l Bagattino. 4
E ancor il camarlingo Filippino
fosse i· Mugnone infino al collaretto
(none potendo uscir per suo detto)
che vi starebbe la sera e 'l mattino! 8
E il Fatica avesse in culo accese
quante candele offerse a quella cena,
e cotal candelier avessi u· mese. 11
Gli altri che ne mangiar' fosson di cera

²² In questi termini lo definirono sia Sapegno che Corsi nelle loro brevissime introduzioni: Sapegno (1967), 152 e Corsi (1969), 441; per alcuni, seppur limitati, riscontri puntuali mi permetto di rimandare a Falini (2017), 291, in attesa di ampliare l'indagine per il commento puntuale alle rime. Cfr. infine Morelli (2017), 273-74.

²³ Desidero ringraziare Marco Berisso e Giuseppe Marrani per i loro preziosi suggerimenti, che mi hanno permesso di dare maggiore chiarezza ad alcuni passi del sonetto. Segnalo inoltre che durante la revisione delle bozze di questo contributo sono venuta a conoscenza di un altro tentativo di commento al sonetto – Vatteroni (2017), 171-74 – nel complesso non molto discordante da quanto si proporrà sotto; ringrazio la dott. ssa Vatteroni per avermi inviato in anteprima l'articolo nel quale il sonetto del Moschi, in edizione conservativa sia sul piano formale che della lezione, è collocato in Appendice ad una nota su Pietro de' Faitinelli. Ovviamente il sonetto è compreso nel *corpus* edito da Morelli, corredato da poche note in cui lo studioso avanza delle proposte di parafrasi (cfr. pp. 300-1).

di luglio in su· renaio senza difese,
ch'a me no toccherebbe cotal mena.

14

[vv. 1-4]

La prima quartina introduce un tema, quello delle cattive cene, che troverà il suo più ampio sviluppo a partire dal Quattrocento (si pensi solo al Pulci dei sonetti contro Matteo Franco o della *Novella del picchio senese*).²⁴ Le *anguille al tocchetto* (“in guazzetto”) sono un cibo notoriamente prelibato²⁵ e se il Moschi si augura che il vino abbia il loro stesso sapore fundamentalmente si augura che non sappia di nulla (che sia acqua, cioè) in quanto lui, le anguille, non le ha potute degustare. In definitiva la maledizione – espressa proprio nell'*incipit* con la topica espressione *Volesse Iddio* (per la quale si veda l'attacco del sonetto del coevo e conterraneo Antonio Pucci *Volessi Iddio che tutti i maldicenti*) – pare avere avvio con una sorta di contro-miracolo delle nozze di Cana. In alternativa si potrebbe interpretare più semplicemente che il poeta si auguri che il vino da lui non degustato sappia di guazzetto di pesce. In ogni caso, uno dei termini più curiosi (per non dire, difficili) della quartina che salta subito all'occhio (in quanto per di più collocato in sede di rima) è *lecchetto* del v. 2. Nel *Corpus OVI* il termine compare dall'infido *Pataffio* (cap. 6, v. 37 “Le natiche, il lecchetto e l'arcolaia”) nel quale assume, a detta del *Glossario* dell'editore Federico Della Corte, il significato equivoco di “membro virile”. Nel nostro sonetto la forma sembra piuttosto avvicinarsi a “gusto”, così da costituire – con *sapore* – una sorta di dittologia sinonimica: cfr., sempre dal *Corpus OVI* (nonostante la datazione più alta e l'area linguistica diversa), Anonimo Genovese, 53, v. 48 “viande leche e vin lucenti”, dove l'aggettivo *leco* (variante formale di *licco*, da *leccare*) significa “appetitoso, stuzzicante”. Nel *GDLI*, oltre al *Pataffio*, trovo solo

²⁴ La novella è stata recentemente edita da Marcelli (2011); al *topos* si accenna a p. 92.

²⁵ Cfr. *TLIO*, s.v. *guazzetto* § 2 e § 2.1. Si noti che sia Morelli che Vatteroni non intervengono sul ms. che ha (come spesso accade) una *e* in luogo di una *a* e pubblicano dunque la poco limpida espressione *anguille e 'l tocchetto*.

testimonianze tarde del sostantivo *lecchetto*, sia nel significato letterale di “ghiottoneria, leccornia” (prima attestazione: Ludovico Agostini) che figurato di “attraiva, allettamento, raffinatezza affettata, lusinga sdolcinata” (prima attestazione: Paolo Giovio); nel *GDLI* cfr. poi anche il sostantivo *lecco*, nonostante non ci siano di nuove attestazioni alte quanto la nostra. In definitiva la forma *lecchetto* parrebbe essere nient’altro che un aggettivo diminutivo sostantivato.²⁶ Passando al verso successivo, l’espressione *chente* (“nello stesso modo in cui”, cfr. *TLIO*, s.v. *chente* § 2.1) *a me parve* ricorda un noto pezzo boccacciano (*Decameron* IX, 8, 30 “– Biondello, chente ti parve il vino di messere Filippo? –. Rispose Biondello – Tali fosser parute a te le lamprede di messer Corso! –”) al quale, in virtù dei termini chiave *vino* e *lamprede*, rimandano a ben guardare i primi tre versi del nostro sonetto (con la variante *anguille*). Infine, al v. 4 (dove *tue* sarà molto probabilmente il pronome “tu” nella più popolare forma epitetica – se non una banalissima dittografia, dato che a seguire vi è la congiunzione *e*), alla stregua dei numerosi esempi di Rustico Filippi (dei quali prima abbiamo dato solo un assaggio), compare il primo nome parlante del sonetto: *Bagattino*, secondo commensale (dopo il *tu*, sconosciuto indirizzatario). Il bagattino era propriamente una moneta di scarso valore e sarà dunque il soprannome di un uomo da nulla o di un poco di buono (cfr. *TLIO*, s.v. *bagattino*). Si noti infine che la rima *vino* : *bagattino* è già in Meo dei Tolomei, *Io feci di me stesso un Ciampolino*, vv. 8-9.²⁷

[vv. 5-8]

Nell’apertura della seconda quartina si ha invece un nome più limpido: il *camarlingo Filippino* sarà infatti stato un “camerlengo” (vale a dire “l’addetto all’amministrazione delle finanze di un ente

²⁶ La voce *lecchetto* entrerà prossimamente nel *TLIO* sulla base dell’attestazione nel sonetto del Moschi.

²⁷ L’edizione di riferimento per le rime di Meo dei Tolomei è Bruni Bettarini (1974).

pubblico o privato, tesoriere, cassiere”)²⁸ di nome Filippo (con un comunissimo diminutivo, forse in tono spregiativo). Il personaggio è indubbiamente il soggetto del *fosse* del v. 6 e il *Mugnone*, esclusa la suggestiva ipotesi che si tratti di un altro nome parlante per “brontolone” (come ci testimonia il soprannome del poeta lucchese Pietro de’ Faitinelli,²⁹ la cui identificazione con il misterioso personaggio del nostro sonetto non è però possibile per la discrasia temporale con il Moschi), sarà il fiume, peraltro fiorentino. Il Moschi parrebbe dunque augurarsi che il Mugnone (forse metonimia per “acqua”) arrivi fino al collo (il *collaretto* non è altro che il “colletto”; cfr. *TLIO*, s.v. *collaretto* § 2) di Filippino facendolo annegare (con allusione alla ipotizzata “trasformazione” del vino in acqua della prima quartina?). Il distico successivo sembrerebbe riferirsi al personaggio che “non riesce ad uscire dalle acque del fiume grazie alle sue richieste” (e da valutare sarà perciò anche la proposta di Vatteroni – che si legge anche in Morelli – di editare all’attacco del v. 7 *no· ne*, con *ne* proclitico riferito al Mugnone), “così da starvi immerso sempre” (di nuovo, forse, con allusione al supposto contro-miracolo della prima quartina). Si noti infine che il v. 6, la cui parafrasi potrebbe suonare “fosse immerso nel Mugnone fino al

²⁸ *TLIO*, s.v. *camerlengo* § 1.

²⁹ Cfr. la prima parte della voce *Faitinelli, Pietro*, detto *Mugnone* del *Dizionario Biografico degli Italiani* (vol. 44, 1994, a cura di Calogero Salamone) in cui si afferma: “il soprannome di Mugnone, rimasto sinora oscuro, sarà certamente da mettere in relazione con le voci ‘muggio’ e ‘muglio’, ‘muggito’ o ‘lamento, piagnucolio’, sicché ‘mugnone’ equivarrebbe a ‘brontolone’, appellativo che ben si accorda col colore dei versi del Faitinelli”. Le rime del poeta lucchese si possono leggere ora nella nuova edizione critica e commentata Aldinucci (2016, ma stampa 2017). Ringrazio la collega per aver riportato la mia segnalazione dell’oscuro passo del Moschi a p. 62: “non è dato sapere se il riferimento all’interno di questo inedito componimento di difficile interpretazione sia a un personaggio identificabile con il nostro poeta o, forse più probabilmente, al torrente Mugnone; ma è quanto meno doveroso registrare almeno il dato, considerato che se ne fa latore ancora una volta un manoscritto di origine settentrionale che tra l’altro accoglie, seppur adespoti, due componimenti del Faitinelli”. Esclude la suggestiva ipotesi anche Vatteroni (2017), 166.

collo” (forse con gli abiti indosso, dato che si dice *collaretto*), ricorda vagamente *Inf VIII* in cui Dante immaginava immerso nella palude dello Stige Filippo Argenti, uno dei protagonisti della novella boccacciana citata prima. Traspare dunque un sottile legame tra questo personaggio e il Filippino del sonetto, nonostante non possa trattarsi della medesima persona per ovvi motivi cronologici.

[vv. 9-11]

All'avvio della prima terzina compare l'ultimo commensale indicato da un nome parlante, nonché donatore di varie candele per illuminare la tavola: il *Fatica* sarà stato (con ovvia parodia) uno pigro e a lui – per contrappasso – tocca la punizione di prendersi nel sedere tutte le candele che portò alla cena, in modo tale da costituire un particolarissimo candelabro. Infine il Moschi augura con disprezzo all'indirizzatario del sonetto di possedere per un mese questo portacandele umano costituito dal *Fatica*.³⁰

[vv. 12-14]

Tutti i commensali (*gli altri che ne mangiar'* “che vi mangiarono, che vi parteciparono”, sottintendendo “alla cena”) nell'immaginario ingiurioso del Moschi dovrebbero diventare cera (con evidente richiamo alle candele del v. 10) e stare sul renaio (del fiume Mugnone?) a luglio senza “protezioni, ripari”³¹ (dal sole).

³⁰ Diversamente Vatteroni intende *avessi* come 3° pers. sing. dell'imperf. cong. analogica a quella della 2°; per quanto riguarda il distico di apertura della terzina la studiosa propone invece un'interpretazione non letterale di *candele* a mio avviso poco plausibile: “tenendo presente il possibile significato di *candela* ‘goccia’, e quindi ‘quantità minima’ (*TLIO*, s.v., § 3, 3.1), si può pensare che il personaggio chiamato in causa abbia offerto una cena con portate o porzioni misere”.

³¹ Cfr. *TLIO*, s.v. *difesa* § 1. Vatteroni edita *Renaio* come toponimo rimandando al *GDLI* (s.v. *renai*¹, § 2): “A Firenze, spiazzo situato su uno dei Lungarni, nei pressi del ponte alle Grazie (già detto a Rubaconte), di fronte al Palazzo Serristori (anche al plur.)”. Morelli a causa di una erronea lettura del ms. edita invece *ienai* e parafrasa “da luglio a gennaio senza

Gli “oggetti” della poesia comico-oscena del Medioevo italiano

Infine, sia che si interpreti “che io eviterei questa situazione raccapricciante” sia “che a me non importerebbe nulla dei loro guai”, nell’*explicit* – introdotto dal *che* causale-conclusivo – il poeta ribalta in suo favore la situazione, contrapponendosi verosimilmente a tutti i personaggi evocati nel sonetto e non solo agli *altri* di quest’ultima terzina.

Conclusioni

L’immagine del candeliero umanizzato non mi risulta avere precedenti (ma si ricordi almeno la visione dei candelabri in movimento, inizialmente scambiati per alberi, di *Purg XXIX*, che forse nel sonetto del Moschi viene vagamente parodiata), mentre per il candeliero come metafora di sodomia si può rimandare alla commedia il *Candelaio* di Giordano Bruno (ma siamo, come è ovvio, molto più avanti cronologicamente). Ad oggi non ho infatti trovato altre immagini equiparabili a quella designata dal Moschi: se egli dunque punisce uno dei commensali tramite il cosiddetto metodo dell’impalamento, la scelta delle candele come strumento di tortura risulta originale. Per rimanere all’interno del canone dei rimatori comici, Meo de’ Tolomei, in un sonetto contro l’ex amico Ciampolino, fa riferimento ad un portacandele: vv. 1-2 “Sì · ssè condott’al verde, Ciampolino, / che già del candellier hai ars’un poco” (“ti sei bruciato tutto”, con presa alle lettere del modo di dire, dato che si era soliti colorare di verde la base delle candele). L’oggetto ritorna nella prima terzina del sonetto (“Ma perched i’ ti sent’alquanto grosso, / disponer voglio ’l motto che · ttu sai: / del candellier no · mmi son mal mosso”) in cui Meo accusa Ciampolino di stupidità e ribadisce il concetto espresso nell’avvio. Nonostante in *Da · tte parto ’l mie core, Ciampolino* l’ex amico sia accusato di sodomia (v. 8 “voler lo mascolino”), la metafora del candeliero in *Sì · ssè condott’al verde, Ciampolino* riguarda la povertà e non vi è alcun doppio senso osceno. Dunque tra quest’ultimo sonetto e il nostro vi è solo una casuale coincidenza dell’oggetto coinvolto e il portacandele umano sembrerebbe a tutti gli effetti un’invenzione del Moschi,

difese dal gelo”.

consistente in un'immagine non metaforica ma oscena. In conclusione, il sonetto *Volesse Iddio che tti paresse il vino* ha a parer mio tutte le carte in regola per entrare nel canone della poesia comico-oscena del Medioevo italiano: da un lato contiene infatti alcuni *tòpoi* del genere (come i nomi parlanti e il tema ingiurioso della sodomia, vagamente alluso ai vv. 9-10) e, nonostante non contempli il linguaggio equivoco proprio soprattutto dei poeti perugini (e si ricordi l'interpretazione del termine *lecchetto*), o non proponga le fortunate metafore del viaggio e della coperta, si distingue per il tema della cattiva cena (che mi pare non altrimenti praticato a questa altezza cronologica) e per le punizioni prescelte per i partecipanti. Le candele (a cui si accenna esplicitamente nella prima terzina e indirettamente nella seconda) hanno evidente forma fallica, ma, a differenza degli oggetti di cui abbiamo parlato nella prima parte del contributo, non assumono doppi sensi osceni; esse danno piuttosto vita ad un originale candelabro umano, così da lasciare nel lettore un'immagine divertente e al contempo grottesca.

Bibliografia

- ALIGHIERI, Dante. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi. Milano, Mondadori, 1966-67.
- ALIGHIERI, Dante. *Rime*. Edizione commentata a cura di Domenico De Robertis. Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.
- ALVINO, Giuseppe. "La memoria del Fiore in Dante. Alcuni inediti riscontri". *Rivista di studi danteschi* 15.2 (2015), 259-84.
- BERISSO, Marco. *La raccolta dei poeti perugini del Vat. Barberiniano 4036: storia della tradizione e cultura poetica di una scuola trecentesca*. Firenze, Olschki, 2000.
- BERISSO, Marco. *Poesia comica del Medioevo italiano*. Milano, BUR, 2011.
- BOCCACCIO, Giovanni. *Decameron. Edizione critica secondo l'autografo hamiltoniano*. A cura di Vittore Branca. Firenze, Accademia della Crusca, 1976.
- BRUNI BETTARINI, Anna. "Le rime di Meo dei Tolomei e di Muscia da Siena". *Studi di filologia italiana* 32 (1974), 31-98.

Gli “oggetti” della poesia comico-oscena del Medioevo italiano

- BUZZETTI GALLARATI, Silvia. “Una risposta a Umberto Carpi”. *Allegoria* 20.57 (2008), 229-37.
- CARPI, Umberto. “Stupri filologici: il caso del Barbuto”. *Allegoria* 18.52-53 (2006), 196-201.
- CONTINI, Gianfranco (a cura di). *Il Fiore e il Detto d'Amore attribuibili a Dante Alighieri*. Milano, Mondadori, 1984.
- CORSI, Giuseppe (a cura di). *Rimatori del Trecento*. Torino, UTET, 1969.
- DE' FAITINELLI, Pietro. *Rime*, a cura di Benedetta Aldinucci. Firenze, Accademia della Crusca, 2016 (stampa 2017).
- DELLA CORTE, Federico. “Vent’anni dopo. Appunti in margine a ‘Le carnaval du langage’”. *Lingua e stile* 39 (2004), 227-48. *Dizionario Biografico degli Italiani (DBI)*. Vol. 44, 1994.
- FALINI, Irene. “Le rime di Lorenzo Moschi”. *Bollettino dell’Opera del Vocabolario Italiano* 22 (2017), 291-316 (i testi hanno subito minime correzioni in occasione dell’ingresso nel *Corpus OVI* aggiornato al 31 luglio 2018, consultabile al link <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>).
- FALINI, Irene. “Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi”. *Per Leggere* 14.27 (2014), 7-32.
- FILIPPI, Rustico. *Sonetti amorosi e Tenzone*. A cura di Silvia Buzzetti Gallarati. Roma, Carocci, 2009.
- FILIPPI, Rustico. *Sonetti satirici e giocosi*. A cura di Silvia Buzzetti Gallarati. Roma, Carocci, 2005.
- Grande dizionario della lingua italiana (GDLI)*. Diretto da Salvatore Battaglia. Torino, UTET, 1961-2004. 21 voll.
- MANCINI, Franco e Luigi M. Reale. *Poeti perugini del Trecento: codice Vaticano Barberiniano latino 4036*. Perugia, Guerra. 2 voll., 1996-97.
- MARCELLI, Nicoletta. “La ‘novella del picchio senese’. Studio ed edizione”. *Filologia italiana* 8 (2011), 77-101.
- MARCENARO, Simone. “Ermeneutica equivoca. Cenni metodologici in margine ad una recente edizione di Rustico Filippi”. *L’immagine riflessa* 15.2 (2006), 151-67.
- MARRANI, Giuseppe. “I sonetti di Rustico Filippi”. *Studi di filologia italiana* 57 (1999), 33-199.
- MARTI, Mario. *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*.

- Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- MARTI, Mario. (a cura di). *Poeti giocosi del tempo di Dante*. Milano, Rizzoli, 1956.
- MORELLI, Nicolò. “I sonetti di Lorenzo Moschi”. *Studi e problemi di critica testuale* 95.2 (2017), 271-315.
- SACCHETTI, Franco. *Il libro delle rime*. A cura di Franca Brambilla Ageno. Bari, Laterza, 1969.
- SACCHETTI, Franco. *Il Pataffio*. Edizione critica a cura di Federico Della Corte. Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.
- SACCHETTI, Franco. *Il Trecentonovelle*. A cura di Vincenzo Pernicone. Firenze, Sansoni, 1946.³²
- SAPEGNO, Natalino (a cura di). *Rimatori del tardo Trecento*. Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (TLIO)*.
www.vocabolario.org.
- TOSCAN, Jean. *Le carnaval du langage. Le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*. 4 voll., Lille, Atelier Reproduction de Thèses-Presses Universitaires de Lille, 1981.
- VATTERONI, Selene Maria. “Sulla nuova edizione delle rime di Pietro de' Faitinelli”. *Italianistica* 46.3 (2017), 165-74.
- VITALE, Maurizio (a cura di). *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*. Torino, UTET, 1956.

³² L'edizione è quella inclusa nel *Corpus TLIO*, dal quale è tratta la citazione alla n. 15; per un corretto aggiornamento bibliografico si segnala che è uscita una nuova edizione critica per le cure di Michelangelo Zaccarello (Firenze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo, 2014).

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

Martina Morabito

Università degli Studi di Genova

Abstract

The book as an object in Russian Symbolism

In the first part, I examine so-called “Thing Theory” from a Russian point of view, discussing both contemporary essays and avant-garde texts from the 1920s. The second part focuses on the Russian Symbolist movement and its complex relation to objects. One particular kind of object emerges: the book. Through reflections on the status of the book among the symbolists, the rise of a new genre, the poetic cycle, and the movement's first experiments with artists' books, I posit a strong link between the book and the construction of artistic identity, both in the literary environment and in the shaping of fictional characters.

1. Thing Theory in Russia: il mondo sovietico (e uno sguardo al prima)

L'odierna Thing Theory nasce ufficialmente nel 2001, in ambito accademico statunitense, con la pubblicazione dall'articolo *Things* scritto da Bill Brown. Riprendendo la distinzione heideggeriana tra oggetto (*Ding*) e cosa (*Sache*), Brown si concentra sulle cose in quanto oggetti che hanno smesso di funzionare, che sono stati messi da parte, caduti nell'oblio o usati per scopi diversi dalle loro funzioni primarie. Nel 2003, Brown applica questa teoria alla letteratura americana pre-modernista: la Thing Theory diventa una modalità di lettura dei testi letterari e viene applicata soprattutto in ambito vittoriano, eletto a “periodo delle cose” per antonomasia.¹ Da allora

¹ Ricordiamo, tra gli altri: I. Armstrong, *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880*, Oxford 2008; A. Briggs, *Victorian*

il ventaglio delle ricerche si è ulteriormente aperto e si sono sviluppati numerosi “sottogeneri”:

Discard Studies, New Materialism[s], ecomaterialism, material ecocriticism, the “material turn,” vitalism, vibrant materialism, and Neomaterialism, [...] Object-Oriented Ontology (OOO), contemporary materialisms, stuff theory, ecological posthumanism, post/humanism, speculative realism, actor-network theory, flat ontology, Deleuzian “assemblage”, relational materialities, material ethics, [...] alien phenomenology. (Morrison 122)

In Russia, questa teoria viene solitamente letta come reazione alla svolta linguistica dei decenni precedenti di critica letteraria, un modo di controbilanciare l'interesse eccessivo per griglie discorsive, strategie narrative e pratiche testuali (Ušakin 29-34).² È vista come

Things, Sutton 1988; S. Daly, *The Empire Inside: Indian Commodities in Victorian Domestic Novels*, University of Michigan Press, 2011; J. Fromer, *Necessary Luxury: Tea in Victorian England*, Ohio University Press, 2008; A. Millar, *Novels Behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*, Cambridge University Press, 1995; C. Waters, *Commodity Culture in Dickens' Household Words: The Social Life of Goods*, Ashgate, 2008.

² Ben prima del contributo di Brown, sono apparsi in Italia due studi relativi agli oggetti nella letteratura russa. Negli anni Settanta, lo slavista Angelo Maria Ripellino abbozzava un capitoletto, “Oggetti e personificazioni”, pubblicato in seguito nel volume (1988), che alla lettura appare molto denso. Inseriti nella sezione dello studio dedicata a Vladimir Majakovskij, ma aperti all'intera storia della letteratura russa, questi appunti raccolgono elenchi di oggetti: “violino, organetto, sveglia, orologio guasto, corde, palloncino, archetto” (Ripellino 149). L'autore è interessato soprattutto al rapporto in Majakovskij tra oggetto e essere umano, dove i ruoli sono spesso ambigui e confusi, ed esplode la “vitalità d'oggetti che sono maschere dei personaggi, i quali sono a tratti oggetti essi stessi” (150). Il rapporto oggetto-soggetto in Majakovskij, scrive Ripellino, si spezza, con una ribellione delle cose contro “la tirannia dell'uomo” (152). Lo stesso saggio, di fatto, si conferma aderente al gusto barocco per l'espedito della lista di oggetti, allo “stile ricercato e immaginifico” (Giuliani 173-4) che

un necessario ritorno all'oggetto e, in un senso più ampio, alla totalità della realtà materiale: non a caso, la *teorija veščī* (teoria delle cose) è spesso accompagnata da un'altra etichetta, *materiologija* (materiologia). Inoltre, si sottolinea spesso come l'interesse per l'oggetto non sia prerogativa dell'odierna (americana) Thing Theory, e si rivendica invece una sorta di primato (russo) nel campo, che va di pari passo con l'ideologia marxista. Sergej Ušakin ripercorre brevemente una storia di una teoria delle cose ante litteram in terra russa: già negli anni Venti del Novecento Boris Arvatov parlava di “неподвижность вещи”³ nelle mani della cultura borghese, e della necessità di creare un “планомерно-регулируемого динамизма вещей”⁴ (Arvatov 82). Sempre negli anni Venti, Aleksandr Rodčenko sottolineava la dimensione emozionale delle cose, che devono divenire amiche e compagne dell'uomo: l'uomo deve ridere, rallegrarsi, e discorrere con loro (Rodčenko 152). Nasce addirittura un giornale, *Vešč'* (“La cosa”, 1922), guidato da El Lisickij, sostenitore del motto “искусство — СОЗДАНИЕ НОВЫХ ВЕЩЕЙ”⁵ (El Lisickij 2). Ma l'esito più attuale nelle sue rivendicazioni e più incredibilmente vicino alle idee della Thing Theory del XXI secolo sembra quello di Sergej Tret'jakov, che, nel 1929, scrive il saggio *Biografija Veščī* (*La biografia della cosa*), critica al romanzo tradizionale ottocentesco e manifesto per una

percorrono la prosa di Ripellino; eppure, nonostante indichi chiaramente, prima di ogni Thing Theory, una direzione di indagine per le cose materiali, questo lavoro sembra essere stato dimenticato dalla critica successiva. Oggetti russi sono appesi anche ai rami dell'albero classificatorio di Francesco Orlando, nel suo studio che parte da un approccio strutturalista e psicoanalitico per far emergere il ritorno dell'antifunzionale: Babel', Bul'gakov, Čechov, Dostoevskij, Gogol', Gončarov, Majakovskij, Nabokov, Pasternak, Puškin, Saltykov-Ščedrin, Sologub, Tolstoj, Turgenev. Anche la tassonomia orlandiana del mondo oggettuale (che cresce vertiginosa nel corso di vent'anni di lavoro), pubblicata per la prima volta nel 1993, precede il lavoro di Brown.

³ Immobilità della cosa (tutte le traduzioni dal russo sono a cura dell'autrice).

⁴ Dinamismo sistematico-regolarizzato delle cose.

⁵ L'arte è CREAZIONE di COSE nuove.

nuova forma d'arte che si basi sulla supremazia dell'oggetto sull'uomo.⁶

⁶ Maria Zalambani descrive così questo articolo di Tret'jakov: “è attraverso il prisma dell’oggetto che si osserva l’uomo e in tal modo lo si vede deformato, privo della sua soggettività, anello della grande catena di montaggio del fare umano, esclusivamente mentre entra in contatto con il modo di produzione dell’oggetto” (Zalambani 66). Tret'jakov apre la sua discussione paragonando il romanzo classico ottocentesco ai dipinti degli Egizi: un faraone gigante (il protagonista) siede al centro, sul trono, e i parenti e gli schiavi (i personaggi secondari) sono dipinti assolutamente fuori scala, molto più piccoli, attorno a lui: “Весь мир есть по существу лишь набор его собственных деталей” (“L'intero mondo è essenzialmente solo una collezione di dettagli che appartengono a lui”); Tret'jakov, risorsa online senza pagina). Segue un'altra metafora: gli Onegin e i Karamazov sarebbero come soli di sistemi planetari indipendenti attorno ai quali orbitano personaggi, idee, oggetti e processi storici. Anzi, aggiustando il tiro, Tret'jakov scrive che non si tratta neppure di soli, ma di comunissimi pianeti che si sono creduti soli, in attesa di un Copernico che li rimetta al loro posto. L'articolo rivendica poi la centralità del lavoro: il romanzo ottocentesco racconta sempre quello che accade durante il tempo libero del protagonista, e non si occupa mai della sua vita 3cprofessionale. Tret'jakov si augura invece lo sviluppo di un nuovo romanzo, che si occupi della sfera lavorativa del protagonista, e afferma anzi di aver scritto lui stesso un romanzo di questo tipo, Den Šichua. Presentato come esempio di “biografia della cosa”, è un romanzo che narra la vita di una persona reale che l'autore ha seguito nella sua vita quotidiana adottando il maggior grado possibile di oggettività. Tret'jakov qui sembra stare sulla linea tra vecchio e nuovo: se la biografia è dell'oggetto, perché intitolare la sua opera con il nome del protagonista, nella più classica tradizione ottocentesca? In ogni caso, è chiaro quel che deve stare al centro di questa nuova forma di romanzo: non più l'eroe ma la cosa che passa attraverso mani diverse.

Биография вещи — очень полезный охлаждающий душ для литературщиков, превосходное средство, чтобы писатель, сей извечный «анатом хаоса» и «укротитель стихий», стал немножечко современному образованному человеку [...]. Композиционная структура «биографии вещи» представляет собой конвейер, по которому движется сырьевая единица, под человеческими усилиями превращающаяся в полезный продукт. Биография вещи имеет

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

L'interesse per l'oggetto all'interno del discorso critico contemporaneo è sempre ricondotto all'epoca post-rivoluzionaria, e i pochi studi in ambito russo presenti sul tema sono quasi unicamente dedicati a quel periodo. Lo studio delle cose in terra russa ha come oggetto di elezione il mondo (post)sovietico: si parte quasi sempre considerando il significato del *byt* (vita quotidiana), lo si allarga al

совершенно исключительную емкость для включения в нее человеческого материала.

(“La biografia dell'oggetto è un'utilissima doccia fredda per i letterati, un mezzo eccellente di trasformare lo scrittore, quell'eterno “anatomista del caos” e “domatore di elementi”, in una persona almeno un poco educata sulla contemporaneità. [...] La struttura compositiva della “biografia della cosa” si presenta come un nastro trasportatore, lungo il quale si muove un'unità di materiale grezzo, che sotto gli sforzi umani si trasforma in un prodotto di utilità. La biografia dell'oggetto ha una capacità assolutamente eccezionale di incorporare in essa il materiale umano”; Tret'jakov, risorsa online senza pagina).

Nella nuova forma di romanzo l'oggetto, posizionato su di un metaforico nastro trasportatore, è destinato a muoversi sempre al centro della narrazione, mentre i personaggi, che si avvicinano soltanto a singoli segmenti del nastro narrativo, poi se ne allontanano, come comparse. È come se, tornando al paragone con la pittura egiziana, sul trono ora ci fosse l'oggetto, e le piccole figurine fossero gli umani, ma in movimento, in modo da non disturbare troppo l'oggetto con la loro presenza: è necessario soltanto un piccolo scambio, una breve interazione, quasi in modo meccanico, come si fa sul nastro trasportatore della catena di montaggio. Tret'jakov è consapevole del rischio di annullamento dell'essere umano e si affretta a puntualizzare che il suo non è un processo che taglia fuori l'uomo, in quanto è ovviamente previsto spazio per le emozioni. L'emozione umana è importante poiché esprime un significato sociale, che si comprende non analizzando l'emozione stessa, ma il suo effetto sull'oggetto che l'uomo sta producendo. Dunque, al centro della narrativa abbiamo “не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей” (“Non la persona come individuo che si muove attraverso un sistema di oggetti, ma l'oggetto che procede attraverso un sistema di persone”; Tret'jakov, risorsa online senza pagina).

bytie (vita spirituale e intellettuale, Boym 83) e alla *pošlost'* (nella definizione datagli da Nabokov: “not only the obviously trashy, but mainly the falsely important, the falsely beautiful, the falsely clever, the falsely attractive”, Nabokov 70). Questi elementi vengono poi intrecciati con le tematiche dell'*Ostalgie*, la collezione, il museo, l'esilio. Un esempio di questo tipo di critica è rappresentato in Italia dallo studio di Gian Piero Piretto del 2012, *La vita privata degli oggetti sovietici*, che, con il sottotitolo *25 storie da un altro mondo*, si allinea alla modalità anglosassone di presentare una lista di oggetti corredata da foto, ricordi personali, analisi nel campo non strettamente letterario ma nel più ampio insieme dei Cultural Studies.

In realtà, riteniamo che un'attenzione al mondo degli oggetti sia da allargare al più ampio periodo pre-rivoluzionario, e proprio in questa direzione guarda la raccolta *Eighteenth-Century Thing Theory in a Global Context* (2013), con la sua carica innovativa e la spinta a mettere in discussione alcuni dei punti fondamentali della Thing Theory. Nel volume si teorizza come “the age of things” non sia da collocare negli anni conclusivi dell'Ottocento, ma andrebbe invece anticipata al Settecento (Baird e Ionescu 9). Il secolo XVIII è, infatti, l'epoca delle prime vere produzioni di massa e del conseguente incremento della domanda sul mercato, quando emerge la cultura della collezione e del museo, e le cosiddette *it-narratives* riscuotono enorme successo.⁷ In questa sede, il volume è particolarmente interessante perché contiene una sezione dedicata alla Russia che presenta tre contributi pionieristici: Victoria Ivleva (113-132) si occupa di tracciare uno sviluppo parallelo tra la moda dell'alta società e la formazione di un'identità nazionale, analizzando l'opera di N. Strachov, in cui oggetti legati al mondo della moda si scambiano epistole; Pamela Buck (133-148) legge lo scambio di oggetti, legati al ricordo e all'affettività, tra l'irlandese Martha Wilmot e la principessa russa Ekaterina Daškova come costruzione di un ponte politico tra l'Impero russo e l'Irlanda, in funzione anti francese; e Rimma Garn (149-168) si occupa del libro come

⁷ Con il termine *it-narrative*, o *novel of circulation*, si indica un genere tipico del Settecento inglese, focalizzato sulle avventure di un determinato oggetto, che spesso viaggia nello spazio e cambia proprietario.

serbatoio di idee nella Russia del Settecento, quando cominciano ad entrare nel paese libri stranieri e si accende il dibattito sui generi letterari.

2. Le (non) cose e il Simbolismo

Dunque, un dialogo tra Thing Theory e mondo pre-rivoluzionario è possibile, e si può anzi rivendicare una centralità dell'oggetto anche in altri periodi specifici di cambiamenti di paradigmi culturali e sociali: la Russia del Settecento, come si è visto e, aggiungiamo noi, la Russia simbolista. Un modo di spogliare gli studi sul Simbolismo dai residui di misticismo e incomprensibilità spesso collegati al movimento, è quello di concentrarsi sulla realtà materiale, enfatizzando l'importanza degli oggetti fisici, sia nei processi di produzione, che all'interno delle narrazioni.⁸ Se consideriamo la letteratura critica, ci si trova di fronte a una grande lacuna: non esistono studi di Thing Theory applicati al Simbolismo. Una ragione risiede probabilmente nelle basi teoriche del movimento stesso, che si rifà al Simbolismo francese e soprattutto alla poetica di Mallarmé, che scrive “peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit” (Mallarmé 307). Nelle cinque regole per creare arte simbolista, il critico Albert Aurier inserisce questa: “*Subjective*, puisque l'objet n'y sera jamais considéré en tant qu'objet, mais eu tant que signe d'idée perçu par le sujet” (Aurier, risorsa online senza pagina). Il Simbolismo, che nasce (anche) come reazione al soffocante Realismo ottocentesco, è una corrente essenzialmente soggettiva, dove gli oggetti sono importanti in quanto segni letti dal soggetto. Niente di più distante dalle parole di Tret'jakov: la modalità di rappresentazione del mondo e dei suoi oggetti è qui complessa, mediata, soggettiva, *simbolica*, appunto, erede di una tradizione che parte con Goethe (“il simbolo è la cosa senza essere la cosa, eppure realmente cosa: una figura contratta in uno specchio spirituale, e realmente identica all'oggetto”, Goethe 43). Inoltre, deve essere

⁸ Nel più completo studio sul concetto di “cosa” nelle avanguardie russe, il Simbolismo è, in effetti, presentato in contrapposizione all'Acmeismo, per la sua inclinazione a vedere simboli invece che oggetti. Cfr. Kujuk.

presente un forte grado di collaborazione tra autore e lettore: mentre l'oggetto può essere semplicemente notato e registrato nella memoria di chi legge, il simbolo, invece, deve essere interpretato e presuppone un rapporto più complesso.

I simboli non sono oggetti, e la materialità sembra effettivamente mancare dalla letteratura simbolista. Ci sono le forme geometriche, che anticipano il futurismo e il cubismo, che però restano simboli, molto raramente reificati. Ci sono i colori, sempre simbolici, che sono stati mappati dalla critica in maniera esaustiva, e hanno più importanza dell'oggetto al quale appartengono, mero veicolo del significato cromatico. Se, ad esempio, facciamo un confronto tra i versi di *Stichi o Prekrasnoj Dame* (Versi sulla Bellissima Dama) di Aleksandr Blok e i quadri dei preraffaelliti che in parte li ispirarono,⁹ vediamo nei quadri i fermagli, le coppe, gli specchi, i pettini, che non trovano spazio nelle forme liriche. È come se dai preraffaelliti Blok avesse preso soltanto la tavolozza dei colori, scrollando via *le cose* colorate. In una poesia tarda di Blok, inserita nel ciclo *O čem poet veter*, si descrivono le esplosioni dei fuochi d'artificio senza mai nominarli chiaramente, utilizzando soltanto forme geometriche e colori:

Из ничего - фонтаном синим
Вдруг брызнул свет.
Мы головы наверх закинем -
Его уж нет,
Рассыпался над черной далью
Златым пучком,
А здесь - опять, - дугой, спиралью,
Шаром, волчком,
Зеленый, желтый, синий, красный -
Вся ночь в лучах...[...]¹⁰

⁹ Si veda Polonsky.

¹⁰ Dal nulla in azzurra fontana / goccia d'un tratto la luce. / I volti gettiamo su in alto / ma non c'è già più lì nel cielo, / s'è sparsa sul nero lontano / in fasci dorati, ma ecco / di nuovo, in cerchio, spirale / trottola e sfera, nel verde / nel giallo, nel rosso turchino. / Tutta la notte nei raggi...

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

In realtà, a una lettura più attenta del corpus simbolista, alcuni oggetti sono presenti. Nell'opera di Blok, ad esempio, emergono come oggetti simbolici i lampioni che, in un lavoro del 2004, vengono letti come “mediators between technology and inspiration” (Banjanin 71). Pur non inserendosi nel solco della Thing Theory, l'autrice esamina lo sviluppo tecnologico che ha portato alla luce elettrica, traccia una storia della fortuna del lampione partendo dalla sua presenza nell'opera di Baudelaire, e dimostra come “artificial light becomes the light of inspiration and, like imagination, transforms the world around the writer” (71). Non si tratterebbe però, aggiungiamo noi, di un vero oggetto, ma di un simbolo (letterario, derivato da Baudelaire) da leggere come un non-oggetto (l'ispirazione).

3. Il libro nel libro: identità simboliste

Eppure un oggetto, che è comune a tutto il Simbolismo e occupa il centro dell'attenzione proprio grazie alle poetiche del movimento, esiste, e si colloca in una precisa intersezione: quella formata dall'emergere della cultura di consumo da un lato, e dagli ideali estetici dei poeti dall'altro. Questa intersezione si concretizza nell'oggetto libro, che presenta uno status problematico a partire dalla sua stessa natura: “among all things, the book enjoys a unique “thingness”: it is a doublefaced artifact—a physical object containing a whole intangible world hidden between its covers” (Baird e Ionescu 151). Il libro si colloca in una posizione liminale tra l'umano e l'artefatto: cosa parlante, che richiede un alto grado di interazione con la persona (lettore o non lettore) che lo manipola, il libro è un artefatto, un contenitore di concetti, una calamita di attrazione di attività interpretative diverse che spesso coinvolgono la corporeità e i sensi (come fosse un simbolo reificato). Mondo tangibile (le pagine attraversate dalla scrittura) e mondo intangibile (le storie potenzialmente infinite narrate dalle parole) si intrecciano, e viaggiano tra tempo e spazio: Garn sottolinea come il libro sia un oggetto in grado di trascendere questi confini, tramite la traduzione, che porta i libri scritti in altre lingue per il mondo; con il mercato,

che diffonde i libri come beni di consumo; e infine con l'oltrepassamento delle frontiere geografiche compiuto dai movimenti letterari grazie alla loro reificazione in libri, che sono oggetti trasportabili.

Se consideriamo il libro dal punto di vista del suo contenuto, otteniamo la prima accezione di “libro come libro”, che possiamo rintracciare all'interno delle narrazioni simboliste: libri nei libri, quindi. Nel romanzo *Peterburg* (Pietroburgo) di Andrej Belyj, ad esempio, i libri compaiono esprimendo un forte legame con il proprio possessore. Sono sempre libri di qualcuno e, essenzialmente, si dividono in due gruppi: quelli che vengono letti, e partecipano così alla costruzione dell'identità del lettore in questione, influenzando le sue idee e la sua visione del mondo, e quelli che non vengono letti ma soltanto mostrati agli altri, e che partecipano comunque all'identità del possessore, ma in modo diverso, costruendo una maschera finzionale.

Nel primo gruppo rientrano i due protagonisti maschili, Apollon e Nikolaj Ableuchov, padre e figlio. Per loro i libri hanno un significato legato al loro contenuto. I libri per Nikolaj sono una modalità di autoaffermazione del sé, di studio, di comprensione del mondo. Grazie al libro che sta leggendo, e al legame intimo che intrattiene con esso (quando si siede alla scrivania e sta per sollevare la copertina, ne ricorda la pagina e il capitolo, i zigzag delle sue unghie durante la lettura, i segni a matita tracciati a margine), Nikolaj cresce fino a diventare il centro di un universo fatto di puro pensiero:

Николай Аполлонович сел пред раскрытою книгою; и вчерашнее чтение отчетливо возникало пред ним (какой-то трактат). Вспомнилась и глава, и страница: припоминался и легко проведенный зигзаг округленного ногтя; ходы изгибные мыслей и свои пометки -- карандашом на полях; лицо его теперь оживилось, оставаясь и строгим, и четким: одушевилось мыслью. Здесь, в своей комнате, Николай Аполлонович воистину вырастал в предоставленный себе самому центр -- в серию из центра истекающих логических предпосылок, предопределяющих мысль, душу и вот этот

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

вот стол: он являлся здесь единственным центром вселенной, как мыслимой, так и не мыслимой, циклически протекающей во всех зонах времени.¹¹ (Belyj, Peterburg 45)

Un'analogia esperienza di lettura, che si allarga dalla pagina fino alla corporeità del lettore, avviene per il padre. Apollon Apollonovič, alle forme spiraliformi e teoriche del figlio, preferisce la comoda consolazione delle forme geometriche e architettoniche, pratiche. Il padre ha organizzato lo spazio del suo studio in modo matematico, numerando gli scaffali con i libri e, al centro, sulla scrivania, vi è un oggetto che occupa un posto d'onore, e funziona quasi come un amuleto magico. Si tratta di un libro di planimetria, che il senatore consulta prima di andare a letto, nella speranza che i suoi sogni siano visitati da rigide e rassicuranti forme geometriche.

Кабинет сенатора был прост чрезвычайно; посреди, конечно, высился стол; и это не главное; несравнение важнее здесь вот что: шли шкафы по стенам; справа шкаф - - первый, шкаф -- третий, шкаф -- пятый; слева: второй, четвертый, шестой; полные полки их гнулись под планомерно расставленной книгою; посредине же стола лежал курс "Планиметрии". Аполлон Аполлонович пред отходом к сну обычно развешивал книжечку, чтобы сну непокорную жизнь в своей голове успокоить в созерцании блаженнейших очертаний: параллелепипедов, параллелограммов, конусов, кубов и пирамид.¹² (Belyj, 228)

¹¹ Nikolaj Apollonovič si sedette davanti al libro aperto; e la lettura del giorno prima sorse chiara davanti ai suoi occhi (era un certo trattato). Si ricordava sia il capitolo che la pagina: richiamò alla mente senza alcuna difficoltà il zigzag circolare delle unghie; i movimenti dei pensieri flessuosi e le sue note -a matita, sul margine; il suo volto allora si rianimò tutto, pur restando rigoroso, e chiaro: era animato dal pensiero. Lì, nella sua camera, Nikolaj Apollonovič in verità cresceva davvero in un centro abbandonato a se stesso -in una serie di premesse logiche che dal centro scaturivano, predeterminando il pensiero, l'anima e quello stesso tavolo: egli appariva come l'unico centro d'ogni cosa, concepibile e inconcepibile, scorrendo ciclicamente in tutte le zone del tempo.

¹² Lo studio del senatore era estremamente semplice; in mezzo, ovviamente,

Nel secondo gruppo, quello del libro non letto, rientra il libro-oggetto di Sof'ja Lichutina, vero e proprio soprammobile che partecipa alla creazione di uno sfondo scenografico dove porre il personaggio. *L'uomo e i suoi corpi*, opera misticheggiante di Anne Besant, ha un posto d'onore nella camera di Sof'ja, e l'autrice viene spesso confusa con Henri Bergson dalla sua lettrice. I nomi suonano simili, ma nell'esperienza della lettura non hanno nulla in comune: Sof'ja non conosce il libro (e la letteratura) tramite la lettura, ma perché ne ha sentito parlare. Possiamo definire Lichutina non-lettrice: non riesce mai a intraprendere la lettura del libro, perché è sempre vinta dalla spossatezza, e i suoi occhi si chiudono inesorabilmente dopo poche righe. Eppure la donna è convinta del valore rivestito dal libro per costruire la sua identità: alla lettura del *Capitale* di Karl Marx, consigliata dal personaggio femminile "leggente" Varvara, Lichutina preferisce l'esoterismo di Besant. Il libro viene dunque riportato al campo della vacuità, che designa il personaggio e, come oggetto, si allinea allo spazio bidimensionale della sua camera, che è descritta tramite la ripetizione del sintagma "non c'era prospettiva". Restando chiuso, il libro è solo oggetto materiale, non contiene nessun mondo nella sua profondità, ma è solo linee orizzontali e verticali, come le stampe giapponesi che abbelliscono la camera di Lichutina.

4. Il libro come oggetto: riconoscimento poetico sul mercato

Il libro, nella sua oggettualità, intrattiene con il suo lettore un

troneggiava la scrivania; e questo non è importante; incomparabilmente più importante qui è che sulle pareti correavano librerie; a destra lo scaffale primo, lo scaffale terzo, lo scaffale quinto; a sinistra: lo scaffale secondo, quarto, sesto; le mensole piene si piegavano sotto i libri disposti in modo sistematico; nel mezzo della scrivania c'era appoggiato il corso "Planimetria". Apollon Apollonovič, prima di scivolare nel sonno, di solito apriva quel libretto, per calmare la vita sregolata della sua testa con un sonno di contemplazione di forme beate: parallelepipedi, parallelogrammi, coni, cubi e piramidi.

rapporto mediato dai sensi. Victoria Mills si è occupata del rapporto tra corpi e libri e, tra i cinque sensi, la studiosa si sofferma su quello del tatto, leggendo la bibliofilia vittoriana come un topos in cui “notions of literary heritage are bound up with an eroticized history of male intimacy” (Boehm 12). Nella Russia simbolista si potrebbe pensare che il primato sensoriale sia prerogativa del senso dell'udito, in quanto la musica del verso dovrebbe essere la cosa più importante in un movimento che di Verlaine ha fatto uno dei miti fondatori. Eppure così non avviene. I contributi raccolti da Gerald Janecek nell'introduzione al suo studio del 1984 che si occupa di “modern history of Russian typographical experimentation” (Janecek 25) permettono di teorizzare il primato della vista sugli altri sensi. La centralità dell'esperienza visiva è rintracciabile nelle posizioni prese dai simbolisti nei confronti di una paventata riforma ortografica della lingua. Il dibattito attorno alla riforma ortografica produsse un'ampia riflessione sulla scrittura e sulla lettura come esperienza sensoriale, e portò a una presa di coscienza nei confronti dell'oggetto libro. Il libro diventa importante non soltanto per il suo contenuto, ma anche per la sua forma, per la sua composizione, per il suo aspetto estetico. Il principale cambiamento richiesto dalle proposte di riforma era l'eliminazione dei segni grafici che avevano perso il loro tratto distintivo fonetico: vi erano nell'alfabeto lettere che non si pronunciavano più e che non servivano più per distinguere le parole, lettere che erano meri segni grafici sulla pagina, che nulla avevano a che vedere con il suono, né con la metrica. Erano quindi pure forme visive, tenute però in gran conto dai simbolisti: Vjačeslav Ivanov temeva che l'eliminazione di queste lettere potesse portare a trasformare tutti i caratteri dell'alfabeto in segni amorfi, indebolendo l'elemento “geroglifico” della scrittura (14). Per Valerij Brjusov, i caratteri da eliminare giocavano un ruolo estetico, di bellezza formale. Per Andrej Belyj, che invece accoglierà con favore la riforma che effettivamente avrà luogo nel 1917, la forma della pagina e del libro stesso era tuttavia di fondamentale importanza (15), e Janecek, non a caso, rintraccia proprio in Belyj il primo sperimentatore di forme tipografiche nella letteratura russa. Belyj ragionava molto sul movimento degli occhi durante la lettura di un libro. Il libro, secondo lo scrittore, è un'entità metafisica, un oggetto

che permette di avere uno sguardo particolare su di esso e sul mondo, un oggetto – che quindi non possiede un movimento proprio – in grado di combinare movimenti (quelli dell'occhio e della mente). Le sue pagine si attivano soltanto mediante il processo quasi magico della lettura, un atto mediato dalla materialità. Da questo processo nasce una spirale (il movimento dell'occhio per cambiare riga di lettura, quello della mano per cambiare pagina) che sempre si avvolge e resta nella sua posizione:

Перенос строки, образующие плоскость страницы, есть присоединение к прямому движению движения кругового: от строки до строки глаз описывает круг. Присоединение к страниц страниц, сочетая движение круговое с движением по линии, образует спираль. Правда книги - спиральная; правда книги - вечная перемена положения бессменных.¹³ (Belyj, *Krugovoe Dviženie* 58)

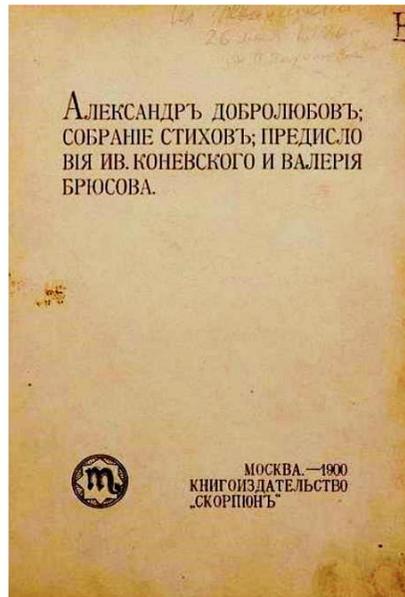
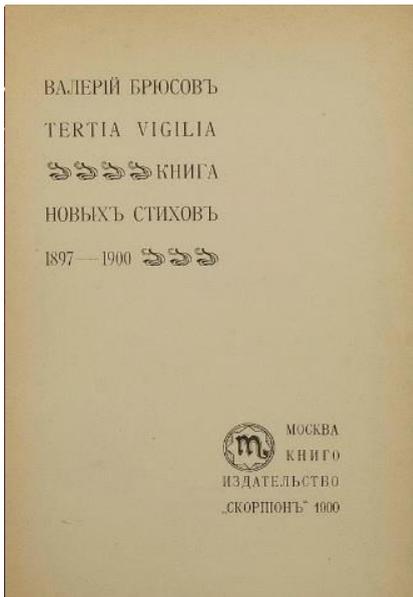
Siamo qui di fronte alla seconda accezione del libro, il “libro come oggetto”. È la prima volta che l'interesse per il libro in quanto oggetto nasce nella storia culturale russa, e gli autori simbolisti intervengono in prima persona nella composizione di questo oggetto. Per prima cosa, i simbolisti esigono dai tipografi che le loro opere vengano composte sulla pagina rispettando le determinate caratteristiche da loro richieste. Questo è possibile anche grazie alla presenza sul mercato di una casa editrice completamente dedicata alla promozione del movimento simbolista, *Skorpion* (Scorpione), fondata nel 1899, che ha un ruolo fondamentale nella creazione di un'immagine del Simbolismo che sia riconoscibile all'esterno, da parte del pubblico. In un mondo letterario dove nessuno riconosce ancora il Simbolismo come movimento, il modo per farsi notare è

¹³ Il ritorno a capo delle righe che formano la superficie della pagina è l'unione di un movimento lineare con uno di tipo circolare: da una riga all'altra l'occhio descrive un cerchio. L'unione di una pagina all'altra, combinando un movimento circolare ad un movimento lineare, forma una spirale. La verità del libro è spiraliforme; la verità del libro è l'eterno cambiamento di una posizione immutabile.

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

creare un oggetto (il libro) secondo i propri canoni estetici, e renderlo facilmente riconoscibile all'esterno.

Nascono così i primissimi libri stampati da *Skorpion*, tutti stampati con una copertina bianca, lo stesso carattere tipografico e con soltanto l'ornamento del simbolo della casa editrice, quello del segno astrologico dello scorpione. Come dimostrato da Jon Stone, si tratta di libri di autori diversi, ma allo stesso tempo di volumi che si presentano come libri di una stessa serie, con lo stesso aspetto, con una grafica molto semplice e diretta (Stone 626-42). Si verificò un fortunato processo di standardizzazione e riconoscibilità del prodotto-libro, che in seguito rese possibile l'apparizione sul mercato di libri completamente diversi, con disegni e barocchismi complessi, di difficile lettura, quelli che oggi comunemente associamo al libro simbolista. Ma prima fu necessaria una fase di libri semplici e simili tra loro, per creare l'idea dell'appartenenza a uno stesso insieme.



Brjusov, *Tertia Vigilia*, e Dobrolyubov, *Sobranie Stichov*, Skorpion, 1900.

Questo insieme fu creato dai simbolisti secondo il loro gusto,

presentandosi come successori di determinati scrittori, semplicemente stampando le proprie opere nella stessa veste grafica di quelle dei maestri. In questo modo non solo il movimento russo si legò a una dimensione globale (i nomi più frequenti sono quelli di D'Annunzio, Ibsen e Poe), ma anche il lettore fu spinto a creare da sé questo collegamento, considerando i simbolisti come membri “russi” della letteratura internazionale del periodo.

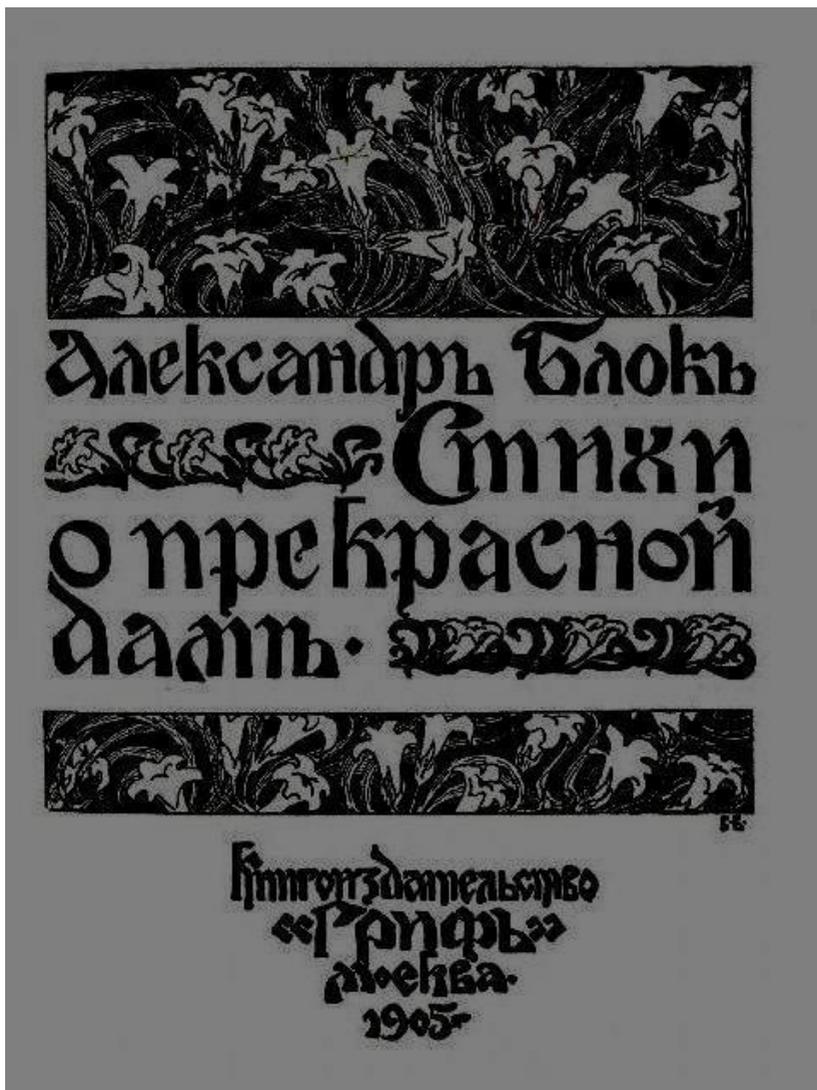
5. Il libro come forma: il ciclo poetico

Una simile volontà di creazione di un nucleo unitario si ritrova nelle scelte formali all'interno del movimento. Il rimodellamento della forma materiale si riverbera anche nella ridefinizione dei generi letterari. Si cerca una forma che possa contenere il mondo simbolista, che sia autonoma di per sé, nella quale presentare voci diverse ma consonanti. Non bastano più le forme tradizionali, le poesie singole, i poemi. Nasce, proprio all'interno del movimento, il concetto di “ciclo poetico”, che ha valore in quanto libro-sistema costruito su una precisa architettura cesellata dall'autore. Ogni poesia è significativa in quanto tale e in quanto elemento del sistema-ciclo. La produzione poetica di Aleksandr Blok, ad esempio, è rigidamente organizzata in cicli che dialogano tra di loro e che compongono un organismo superiore in forma di trilogia, nel quale si utilizzano spesso termini architettonici come metafora della trilogia stessa. Questa unità, fatta di testi, è resa possibile unicamente dall'oggetto libro. Nel Simbolismo, dunque, anche grazie al dibattito attorno alla riforma ortografica, come si è visto, è presente una spiccata fascinazione per il libro-oggetto, e un'inclinazione alla riflessione intorno alla sua forma, e ai meccanismi che regolano il suo funzionamento. Questa fascinazione va di pari passo con la reificazione del Simbolismo russo in oggetti concreti, portando a determinate scelte “editoriali” e di presentazione delle proprie opere all'esterno del gruppo. Infine, un'altra conseguenza del rapporto tra Simbolismo e libro, è la volontà di rendere la poesia stessa un prodotto concluso, indipendente, reificato in una forma, quella del ciclo. Stampando le proprie poesie all'interno di un libro, e partecipando attivamente al processo di produzione del volume, i simbolisti si interrogano sul significato di

questo oggetto e compiono esperimenti di rimandi e dialoghi all'interno del testo e tra testi diversi.

Valerij Brjusov coniuga a un livello ulteriore il concetto di ciclo con quello di inserimento della propria opera in un insieme più ampio: progetta un ciclo che contenga esempi dalla letteratura mondiale che più preferisce, *Sny čelovečestva* (I sogni dell'umanità). Diventa così l'autore (il libro è firmato Valerij Brjusov) di un libro che ne contiene molti altri, nel quale il principio chiave è l'imitazione di altri libri, così che l'autore Brjusov possa dialogare con altri autori nel tempo e nello spazio, grazie unicamente alla superficie materiale del suo libro-oggetto. Aleksandr Blok rimodella i tre libri che compongono la sua trilogia poetica durante tutta la sua vita e, per rieditare la prima edizione di *Stichi o Prekrasnoj Dame*, utilizza le pagine tagliate dell'edizione precedente, intervenendo sul testo con forbici e colla (Stone 631) per comporre un nuovo tipo di oggetto. Blok, per la ristampa, non parte dalle sue bozze, non riscrive su nuova carta, ma interviene direttamente sul libro già stampato. La poesia diventa pagina concreta, che si può ritagliare e spostare, quasi non fosse più un'operazione mentale a creare un cambiamento nella poesia, ma un'azione concreta di intervento su di un oggetto. Proprio il volume di *Stichi o Prekrasnoj Dame* è diventato un oggetto di culto per i lettori del Simbolismo e un prodotto “che si vende bene” ancora oggi. Nel 2014 ne sono state stampate copie anastatiche dalla compagnia *Svoe Izdatel'stvo*, messe in commercio nelle maggiori librerie russe. Il libro si presenta identico all'originale: copertina con il disegno di V. Vladimirov, vecchia grafia precedente alla riforma del 1917, pubblicità in coda al volume per sottoscrivere gli abbonamenti alla rivista *Rebus*, catalogo della casa editrice *Grif*, indirizzi della redazione e via libera del controllo della censura. È presente addirittura il prezzo originale, stampato sulla copertina: un rublo. Se guardiamo il catalogo di questa compagnia che si occupa di ristampe, troveremo un'altra conferma del rapporto particolare tra Simbolismo e libro come oggetto. Nel catalogo sono presenti molte opere futuriste dalla grafica caratteristica e ben riconoscibile, ma le opere più “antiche” a essere ristampate sono proprio quelle che hanno creato il canone simbolista, ovvero le prime poesie di Brjusov e Bal'mont. Non ci sono in lista i grandi classici ottocenteschi,

lontani dalle riflessioni sul libro come oggetto e come strumento di definizione della propria identità poetica: si parte dal Simbolismo.



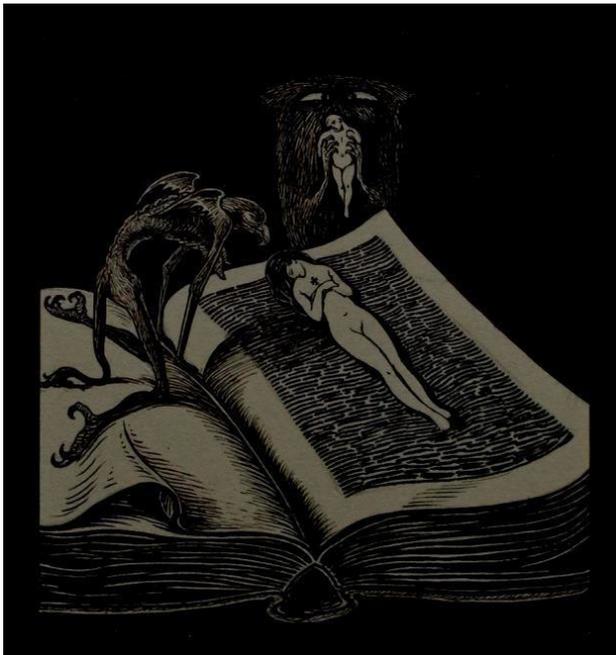
Copertina della copia anastatica, Svoe Izdatel'stvo, 2014.

6. Il libro d'artista

È infatti la sensibilità simbolista a far emergere questo nuovo modo di pensare l'oggetto, creando un nuovo tipo di libro, il libro che spesso si definisce *libro art nouveau*. È un prodotto che nasce come risposta alla massificazione della rivoluzione industriale per andare verso le decorazioni liberty e preraffaellite, dove si mescolano “stilemi decorativi arcaizzanti, medievali e quattrocenteschi, reinterpretati in chiave moderna” (Bardazzi 76). La critica in ambito russo si è spesso concentrata non sui libri simbolisti, ma sulle riviste del movimento, considerate laboratorio di collaborazione tra scrittori e artisti figurativi, in quanto combinano testo e immagine, senza però sottomettere nessuno dei due media all'altro. I risultati finali sono possibili non soltanto grazie alla spinta creativa del movimento, ma anche grazie ai progressi in ambito tipografico. La rivista “devenue elle même objet d'art, [...] devient un mixte de texte et d'illustration, un produit du perfectionnement de l'art polygraphique en Russie: artistes et écrivains y collaborent sur un pied d'égalité. C'est un texte qui exhibe sa propre beauté” (Nivat 183). Come abbiamo mostrato, però, non si tratta di un fenomeno che interessa soltanto le riviste, ma che va a modificare anche l'aspetto dei libri. Un esempio di volontà simbolista di creare una *editio picta*, su chiaro modello occidentale, è rappresentato dalla pubblicazione nel 1910 di *Zemnaja Os'* (*L'asse terrestre*), un volume di racconti scritti da Valerij Brjusov. La casa editrice *Skorpion* progetta una seconda edizione di questa raccolta, stampata per la prima volta nel 1906, probabilmente per seguire quella filosofia individuata da Stone: la volontà degli autori di scrivere, e di riscrivere, un canone riconoscibile del Simbolismo russo, anche, e soprattutto, mediante le ristampe delle opere. La prima fase, quella dell'uniformità delle copertine, era finita, e con l'etichetta di simbolisti conquistata sul campo, si potevano sperimentare vesti grafiche diverse. Brjusov vuole che i suoi racconti siano ora accompagnati da illustrazioni, e scrive a un pittore italiano, Alberto Martini, per proporre una collaborazione.¹⁴ Nelle opere di

¹⁴ Per approfondimenti sul legame tra Martini e Brjusov si veda Morabito.

Martini un elemento che spesso compare è proprio il libro come oggetto, come nel caso dell'illustrazione pubblicata alcuni anni prima sulla rivista diretta da Brjusov, *Vesy* (Bilancia), dal titolo *Pagina Crudele*. Con il lavoro congiunto di Martini e Brjusov nasce quindi un emblematico libro d'artista, dove il retroterra culturale comune ai due artisti (entrambi influenzati da Poe, come si evince dallo scambio epistolare tra i due) è assolutamente riconoscibile e dove il testo e l'immagine si completano. Pur non essendo dirette illustrazioni della trama dei racconti, le opere visuali rispecchiano le atmosfere soffocanti e demoniache della narrazione ed esaltano gli elementi goticeggianti dello stile di Brjusov, che fu soddisfatto al massimo grado del risultato e, nella prefazione all'opera, ammise che le illustrazioni di Martini erano riuscite a penetrare il vero significato del testo, aggiungendo anzi alcuni elementi che erano sfuggiti all'autore stesso.



Alberto Martini, *Pagina crudele*, *Vesy*, aprile 1908.

Dalle lettere che i due artisti si scambiano, emerge una vera e propria bibliofilia da parte di entrambi: Brjusov propone altri progetti a Martini, che resteranno soltanto progetti, all'insegna di un raffinato gusto estetico per l'oggetto libro. In particolare, Brjusov vorrebbe stampare in Russia una collana di opere che mettano in dialogo il "suo" Simbolismo con i "suoi" maestri (Edgar Allan Poe, Villiers de L'Isle Adam) e che abbia le forze di occupare una nicchia per i lettori colti e cosmopoliti. Questo incontro tra Brjusov e la tradizione letteraria precedente dovrebbe essere suggellato in forma di libro, di un particolare tipo di libro, quello d'artista, che combina testo e immagine. Lo scrittore è però consapevole della situazione reale del pubblico dei lettori russi, del loro "gusto rozzo" (così si esprime nelle lettere a Martini) che non permette la creazione di libri accompagnati da immagini raffinate per motivi finanziari: i costi di produzione sono alti, le vendite sarebbero sicuramente basse. Il progetto sfuma, e Brjusov cessa le comunicazioni con Martini.

7. Alcune conclusioni preliminari: Simbolismo, oggetti e soggetti

Da questo rapido sguardo al rapporto complesso tra scrittura, lettura, mercato e produzione, sono emersi due precisi e nuovi orientamenti dei simbolisti nei confronti del libro. Da una parte, il libro in quanto libro è un qualcosa da manipolare, da illustrare, da plasmare, in modo che diventi simbolo della propria identità, sia da parte degli scrittori, che dei lettori all'interno delle narrazioni. Dall'altra, il libro in quanto oggetto suscita una riflessione sulle forme poetiche, sul concetto di unità e parti, e porta alla nascita del ciclo poetico come genere prevalente del periodo. Un terzo sguardo, appena accennato e con il quale questo lavoro si conclude, si riallaccia alla peculiarità del momento storico rintracciata nel Settecento "age of things", e mette in campo l'elemento della sensorialità e del rapporto tra corpo umano e oggetto. Il Simbolismo fu, come il Settecento, un periodo di cambiamento, di rovesciamento di vecchi paradigmi, un momento di rottura e dunque riverberò la sua complessità e conflittualità nel rapporto tra oggetti e soggetti. *Peterburg* è in questo senso emblematico: si è spesso sottolineata la centralità di un oggetto

specifico nella trama, la bomba che il figlio Nikolaj deve usare per uccidere il padre Apollon. Sono centrali le riflessioni sulle dinamiche tra i corpi, le loro metamorfosi ottenute con travestimenti (le maschere, altri oggetti ben presenti nella narrazione) e gli oggetti contenuti nelle abitazioni e nella città. La città, nel prologo, si reifica in una carta geografica, diventando un punto disegnato su di essa capace di innescare la narrazione e l'esistenza del libro stesso. Disegnare le sfere di influenza che hanno i vari personaggi sui loro oggetti, o viceversa, approfondire i rapporti di potere che gli oggetti esercitano sui personaggi, nel solco della Thing Theory, può essere una nuova modalità di analisi del romanzo. Lo stesso avviene per un altro romanzo-chiave del movimento simbolista, come *Melkij Bes (Il demone meschino)* di Fedor Sologub, nel quale sono presenti oggetti che abbiamo trovato in *Peterburg*. Ad esempio, il libro come soprammobile e come pericolo (Peredonov, il protagonista, teme una denuncia per possesso di libri proibiti, e pensa che i libri con copertine di colore scuro nascondano formule di magia nera). O ancora, le maschere e i travestimenti, che il narratore descrive con dovizia di particolari, soffermandosi sui materiali, le superfici, i tessuti, presentando un quadro preciso della moda del periodo. E infine, la creatura che si sprigiona dalla polvere reale e simbolica della vita di Peredonov, Nedotykomka, potrebbe essere un oggetto che prende su di sé caratteristiche umane, come quella del riso, e del movimento. Non a caso è spesso riportata al campo semantico degli oggetti: è descritta come un tappeto, un fiocco, un ramo, una bandiera. Se Nedotykomka ingloba tratti umani, Peredonov ne incorpora altri appartenenti al regno oggettuale: tra loro avvengono scambi osmotici, e alla fine è difficile stabilire chi sia soggetto e chi oggetto, chi controlla e chi è controllato. Peredonov ha un rapporto con il mondo degli oggetti che è carico di tensioni e violenze represses, un rapporto che esploderà nel finale con la sua follia. Gli oggetti gli sfuggono, si nascondono e si mascherano nella notte, vivono vite segrete, a lui inaccessibili e avverse. E la sua incapacità di decifrarli è evidente, in quanto non riesce nemmeno a instaurare un semplice rapporto sensoriale con loro: Peredonov non guarda gli oggetti, ma guarda sempre un po' oltre, così che il mondo materiale è quasi vissuto tramite illusioni ottiche.

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

Il Simbolismo, dunque, dalla sua posizione sulla soglia di un nuovo mondo, oscilla come un sismografo registrando la complessità del dialogo tra umano e non-umano, e in conclusione si rivela un campo fecondo di indagine, se proviamo a mettervi a fuoco il mondo degli oggetti, se prestiamo ascolto all'enfasi sul proprio status che determinati oggetti fisici cominciano a manifestare, e l'uso che ne fanno (o che provano a farne) i personaggi nella costruzione del sé.

* Ringrazio Laura Salmon, Sara Dickinson, Nicola Ferrari e Stella Poli per le riflessioni e i suggerimenti sulle versioni preliminari del lavoro.

Bibliografia

Testi primari:

- ARVATOV, Boris. "Byt i kul'tura: (K postanovke voprosa)".
Al'manach Proletkul'ta. Moskva, Vserossijskij Proletkul't, 1925.
- BELYJ, Andrej. "Krugovoe Dviženie". *Trudy i dni*. 1912, N.4-5.
- BELYJ, Andrej. *Peterburg*. Moskva, Izdatel'stvo Nauka, 1981.
- EL LISICKIJ. "Blokada Rossii končaetsja". *Vešč'*. 1922, N.12.
- GOETHE, J. W. *Philostrats Gemähld*. In *Über Kunst und Altertum*. Stuttgart, 1818.
- MALLARMÉ, Stéphane. Lettera a Henri Cazalis. 30 ottobre 1864.
Oeuvres Complètes. A cura di Mondor e Jean-Aubry. Paris, Gallimard, 1945.
- RODČENKO, Aleksandr. *Opyty dlja buduščego. Dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski*. Moskva, Grant', 1996.
- SOLOGUB, Fedor. *Melkij Bes*. Moskva, Pravda, 1989.
- TRET'JAKOV, Sergej. "Biografija Vešč'i". *Literatura fakta: Pervyj sbornik materialov rabotnikov LEFa*. Moskva, Reprint izdanija 1929. Risorsa online: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/sbornik-literatura-fakta/sbornik-literatura-fakta.html> [consultato 31.12.2017]

Letteratura critica:

- AURIER, Albert. “Symbolisme en peinture”. *Mercur de France*, mars 1891. Risorsa online: http://www.formationpatrimoinetroyes.fr/mercurewiki/index.php5?tit le=Le_Symbolisme_en_Peinture_:_Paul_Gauguin [consultato 31.12.2017]
- BAIRD, Ileana, IONESCU, Christina (ed.). *Eighteenth-Century Thing Theory in a Global Context*. Farnham, Ashgate, 2013.
- BANJANIN, Milica. “Where Are The Street Lights Running To?: The Poetics of Street Lights in Russian Modernism”. *New Zealand Slavonic Journal*, Vol. 38 (2004), 71-91.
- BARDAZZI, Emanuele. “L'estetica del libro dannunziano: dall'editio picta alla diffusione di un nuovo gusto editoriale”. In Parisi, F., Villari, A (a cura di). *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*. Milano, Silvana Editoriale, 2016.
- BOYM, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Harvard University Press, 1994.
- BROWN, Bill. “Things”. *Critical Inquiry*, vol.8, N.2. 1-22. ID. *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*. Chicago, University of Chicago Press, 2003.
- BUCK, Pamela. “From Russia with Love: Souvenirs and Political Alliance in Martha Wilmot's *The Russian Journals*”. In BAIRD, I., IONESCU, C., op. cit.
- GARN, Rimma. “The Battle of the Books in Catherine the Great's Russia: From a Jousting Tournament to a Tavern Brawl”. In BAIRD, I., IONESCU, C., op. cit.
- GIULIANI, Rita, WILDOVÁ-TOSI, Alena. “Angelo Maria Ripellino. A 25 anni dalla morte e 80 dalla nascita”. *eSamizdat* N.1, 171-77.
- IVLEVA, Victoria. “Frills and Perils of Fashion: Politics and Culture of the Eighteenth-Century Russian Court through the Eyes of *La Mode*”. In BAIRD, I., IONESCU, C., op. cit.
- JANECEK, Gerald. *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*. Princeton, Princeton University Press, 2014.

Il libro come oggetto nel Simbolismo russo

- KUKUJ, Ilja. *Koncept "Vešč'"v jazike russkogo avangarda*. Munchen – Berlin – Wien, Wiener Slawistischer Almanach Sonderband 77, 2010.
- MILLS, Victoria. "Books in my Hands — Books in my Heart — Books in my Brain": Bibliomania, the Male Body, and Sensory Erotics in Late-Victorian Literature". In BOEHM, Katharina (ed.). *Bodies and Things in Nineteenth-Century Literature and Culture*. Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2013.
- MORABITO, Martina. "Pis'ma V. Ja. Brjusova k chudožniku A. Martini", *Russkaja Literatura*, N.3 (2015), 203-215.
- MORRISON, Susan Signe. *The Literature of Waste. Material Ecopoetics and Ethical Matter*. Basingstoke, Palgrave Macmillan UK, 2015.
- NABOKOV, Vladimir. *Nikolaj Gogol'*. New York, New Directions Publishing, 1944.
- NIVAT, Georges. "L'Écrivain exhibé et la presse périodique symboliste". *Cahiers du Monde russe et soviétique* (1987), Vol. 8, N.2.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi, 1993.
- PIRETTO, Gian Piero. *La vita privata degli oggetti sovietici. 25 storie da un altro mondo*. Milano, Sironi, 2012.
- POLONSKY, Rachel. *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- RIPELLINO, Angelo Maria. *L'arte della fuga*. Introduzione e cura di Rita Giuliani, Napoli, Guida editori, 1988.
- STONE, Jon. "Aleksandr Blok and the Rise of Biographical Symbolism". *The Slavic and East European Journal*, Vol. 54, N. 4, (2010), 626-642.
- UŠAKIN, Sergej. "Dinamizirujuščaja vešč", *Novoe Literaturnoe Obozrenie*. Vol. 120, 2/2013, risorsa online: <http://www.nlobooks.ru/node/3373> [consultato 31.12.2017]
- ZALAMBANI, Maria. *La morte del romanzo. Dall'avanguardia al realismo socialista*. Roma, Carocci editore, 2003.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

Giacomo Checcucci
Università degli Studi di Pisa

Abstract

The meeting of objects in Man Ray's work

*During the twentieth century, the object played an important role. At the beginning of the century, Dada and Surrealist artists placed objects or their combinations at the center of their artistic production. Marcel Duchamp invented the ready-made: an object chosen, signed and exhibited without modifications. Man Ray created objects of affection, objects combined in an irrational way taken from different contexts. Isidore Ducasse in *Le Chants de Maldoror* imagined "la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie". Man Ray's work brilliantly follows this example.*

L'oggetto è stato un elemento importantissimo nella riflessione estetica e nella creazione artistica del '900. Nella società occidentale, la commercializzazione di manufatti industriali prodotti serialmente ha condizionato la vita dell'uomo come mai in precedenza nessun tipo di produzione artigianale. La presenza nella quotidianità di una moltitudine di "cose" e di "attrezzi" ha influenzato molti movimenti artistici a partire dalle avanguardie storiche. L'oggetto propriamente detto, a seguito dell'impiego di materiali artificiali come semplici elementi sostitutivi di forma e colore nei *papier collé* cubisti e nei *collage* dada, entra ufficialmente nel mondo artistico, come parte di accumuli eterogenei, negli *assemblage*.

L'apporto più importante in questo settore è quello di Marcel Duchamp, al quale si deve la formulazione della teoria del *ready-made*: un oggetto comune, isolato dal contesto, privato di funzionalità, firmato e datato, esposto in una mostra viene elevato ad opera d'arte per scelta dell'artista. I *ready-made* possono essere "puri" quando consistono in un unico oggetto o "modificati",

“aiutati” o “rettificati” quando sono ritoccati o frutto della combinazione di due o più oggetti. Le realizzazioni oggettuali di Duchamp scaturiscono da una riflessione intellettuale sul ruolo dell’artista e dell’opera artistica nel mondo contemporaneo e comportano sempre un approccio umoristico e dissacratore.

Nella creazione del *ready-made* non sono presenti nessuna preoccupazione estetica e nessun intento di espressione emotiva, poiché l’oggetto sfugge alle categorie di stile e gusto. L’elemento fondamentale del *ready-made* è quello verbale, che si manifesta in un titolo spesso fuorviante e distante da una rappresentazione descrittiva dell’opera e in un’immagine lirica consistente quasi sempre in un gioco di parole apposto come iscrizione all’oggetto medesimo. Sotto l’influsso di Duchamp, nel Surrealismo si diffondono altre tecniche artistiche affini al *ready-made* e tutte confluiscono nella definizione generale di “oggetto surrealista”: l’“oggetto trovato” (che consiste nel considerare opera d’arte qualsiasi cosa rinvenuta per strada), l’“oggetto a funzionamento simbolico” di Salvador Dalí (oggetto dal funzionamento meccanico spesso connotato in senso sessuale e frutto di pulsioni inconse), la “poesia oggetto” di André Breton, (che consiste in brevi versi lirici riportati su oggetti comuni privati di funzionalità) e appunto l’“oggetto d’affezione” dell’artista americano Man Ray, che cercheremo di analizzare con più attenzione.¹

Cosa sono gli “oggetti d’affezione” di Man Ray? Così li definisce Paolo Fossati: “Gli ‘oggetti’ di Man Ray sono quindi dei ‘come’, delle costruzioni, che richiedono a chi li accosti un lavoro di ricognizione, di abbandono e insieme di costruzione, fino a giungere a quella ‘semplice immagine poetica’ che non è l’oggetto, ma il modo di usare la realtà, sulla traccia dell’oggetto proposto” (Man Ray, *Oggetti d’affezione* 258).

Gli “oggetti d’affezione” non pongono quindi delle domande, ma offrono modalità differenti per concepire l’atto creativo e per

¹ Il testo chiave per comprendere la centralità della riflessione sull’oggetto nell’attività del movimento è il saggio del 1935 di André Breton *Situation surréaliste de l’objet* e la mostra più importante in questo ambito è senza dubbio l’“Exposition surréaliste d’objets” avvenuta a Parigi nel 1936 nella Galleria di Charles Ratton.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

guardare al reale. Nella delineazione della sua personale variante di “oggetto surrealista”, Man Ray compie uno “spostamento psicologico nel titolo prescelto verso il suo Io interiore” (Janus, *Man Ray* 33) e stabilisce spesso una metafora tra l'inanimato e l'umano. La componente letteraria apportata dai nomi delle opere è quindi un elemento primario nel riconsegnare all'oggetto un nuovo senso e a volte un nuovo utilizzo, spesso illustrando plasticamente modi di dire: “A volte gli oggetti di Man Ray indicano il significato profondo di un'espressione idiomatica; altre volte, meno frequentemente, illustrano un proverbio” (Schwarz, *Man Ray* 43). Man Ray non rifiuta l'arte e non tenta di superarla, ma cerca di ribaltare gli assiomi che la dominano e di spingersi verso territori inesplorati, grazie all'assunzione di un'attitudine inconsueta. La definizione di “oggetto d'affezione”, in taluni casi chiamato “oggetto del mio affetto”, sottolinea poi quanto l'autore sia legato alle sue creazioni da un forte sentimento di tenerezza. Il totale ripudio dell'attenzione compositiva e della comunicazione sentimentale presente nella prassi duchampiana è almeno in parte stemperato in Man Ray. Nonostante l'artista abbia dichiarato di non essere “mai influenzato da considerazioni cosiddette ‘estetiche’” (Schwarz, *Man Ray* 5), rispetto al concetto asettico di *ready-made*, gli “oggetti d'affezione” appaiono opere d'arte realizzate con una pur residuale attenzione compositiva e una non repressa manifestazione dell'intimità. L'ironia e la sessualità sono infine i due temi che caratterizzano questa parte della sua produzione e la rendono allo stesso tempo giocosa e seducente.

La figura stessa di Man Ray è da sempre associata a un'immagine curiosa: un ferro da stiro chiodato. Per un neofita dell'avanguardia storica in generale e del Dadaismo in particolare, l'oggetto in questione può indurre quella sensazione di spaesamento così diffusa nell'approccio a gran parte dell'arte contemporanea successiva. L'opera simbolo dell'artista, se non dell'intero movimento Dada, mette già in evidenza tutti i tratti principali della sua proposta in campo oggettuale e per questa ragione risulta doveroso partire dalla sua analisi. Man Ray realizza *Cadeau* nel 1921, con un ferro da stiro e 14 chiodi. Il ruolo creativo dell'autore è limitato all'apposizione dei chiodi sulla superficie dell'oggetto di uso

domestico. La differenza tra gli “oggetti d’affezione” e i *ready-made* è facilmente inquadrabile: Marcel Duchamp firma, data ed espone manufatti di uso comune, elevati ad opere d’arte solo grazie alla sua volontà. Almeno nella loro versione più pura, i *ready-made* non vedono la giustapposizione di oggetti prelevati da contesti differenti e posti a reagire come elementi chimici. Man Ray, al contrario, segue il procedimento analogico e accosta arnesi sottratti da ambiti antipodici per creare un nuovo oggetto, un “oggetto d’affezione” appunto.²

L’affiancamento non segue quindi le regole razionali della logica, ma le libere associazioni dell’analogia. L’immaginazione coniuga ciò che la ragione vorrebbe inconciliabile: ecco quindi che il primo senso dell’opera si trova nella teoria e nella pratica surrealista della giustapposizione irrazionale. Un secondo sguardo sullo strano manufatto non può che concentrarsi sull’elemento ironico e dissacrante connaturato ad un ferro da stiro munito di chiodi. Qualora, per assurdo, l’oggetto venisse impiegato, i chiodi lacererebbero i capi di abbigliamento. La carica eversiva è amplificata infine dal titolo, ulteriormente beffardo. Considerare un regalo un arnese controproducente più che inutile, è un paradosso nel paradosso. In questo senso, è evidente il rapporto di vicinanza al cosiddetto “*ready-made* reciproco” ideato da Marcel Duchamp, ma evidentemente mai realizzato: l’ardito progetto di “usare un Rembrandt come tavolo da stiro” (Duchamp, *Scritti* 38).³ Interessante, infine, notare il superamento del concetto di unicità dell’opera d’arte. Andato perduto, a causa di un furto, il primo esemplare di *Cadeau*, Man Ray lo replica in numerose edizioni fino a realizzarne 5000 esemplari identici nel 1974.

L’ironia non finisce qui: nel 1966 Man Ray torna sul tema per una nuova opera. *Le fer rouge* è un semplice ferro da stiro, privo di

² Anche alcuni oggetti di Salvador Dalí, come il celebre *Le téléphone aphrodisiaque* del 1936, consistono in accostamenti inusitati di oggetti.

³ Daniel Spoerri omaggerà Marcel Duchamp nel 1964 con un’opera dal titolo *Utiliser un Rembrandt comme planche à repasser*. In luogo del Rembrandt originale, Spoerri impiegherà una copia della *Gioconda* per effettuare così un doppio tributo al maestro.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

chiodi, ma con la piastra del ferro dipinta di rosso. Lo spettatore percepisce erroneamente, grazie al colore acceso, il freddo metallo dell'attrezzo come incandescente. In questo senso l'opera ricorda il *ready-made* assistito di Duchamp *Why Not Sneeze, Rose Sélavy?* del 1921: una gabbietta per uccelli con un termometro, un osso di seppia e 152 blocchetti di marmo simili, all'apparenza, ad altrettante zollette di zucchero. In entrambi i casi l'artista inganna lo spettatore: Man Ray riguardo al calore, Duchamp riguardo a peso, consistenza e temperatura. *Le fer rouge* è nei fatti, però, un “*ready-made* rettificato” come *L.H.O.O.Q.*, la celeberrima copia della *Gioconda* di Leonardo alla quale Duchamp ha aggiunto i baffi e la barbetta a punta nel 1919. Il “*ready-made* rettificato” è quindi un oggetto di uso comune, spesso un dipinto o una stampa, al quale l'artista apporta soltanto una piccola modifica che ne devia il significato o l'apparenza.⁴

Le fer rouge non vede quindi la giustapposizione analogica di due oggetti differenti, ma l'esclusivo intervento pittorico sulla superficie del singolo manufatto. Se all'epoca d'oro dell'avanguardia storica era risultato straniante proporre un ferro da stiro con i chiodi, a quasi cinquant'anni dalla presentazione di *Cadeau* e a fronte del successo in sede critica di quella proposta abrasiva, pare surreale, ironico e quasi iconoclasta sottrarre i chiodi al ferro e proporre l'oggetto nella sua forma originaria. Un discorso analogo si potrebbe avanzare per quello che concerne *L.H.O.O.Q. Rasée* del 1965: Marcel Duchamp, passato ormai alla storia per aver disegnato i baffi alla *Monna Lisa*, stampa in serie una piccola replica del celebre dipinto leonardesco senza apporvi modificazioni, ma corredando l'immagine con la scritta “rasata”. Questa tipologia di intervento segnala non solo l'inguaribile carattere ludico e irriverente dell'opera di Man Ray e di Duchamp, ma allo stesso tempo l'ormai consolidata fama, nel corso del dopoguerra, delle destabilizzanti operazioni dell'età giovanile. Negli anni '60, a quel punto del loro tragitto umano e creativo, Man Ray e Duchamp possono permettersi di dissacrare le loro stesse opere eversive.

⁴ In questo senso il *ready-made* di Duchamp anticipa il “*détournement*” di Guy Debord.

Anche in *Pain peint* del 1958, come in *Le fer rouge*, Man Ray utilizza il colore su un oggetto: si tratta di una copia in gesso di una classica baguette francese dipinta di blu, in alcuni esemplari posta su una bilancia. In questo caso Man Ray gioca sull'omofonia francese tra la parola "dipinto" e "pane", ma anche sulla differenza di peso tra l'alimento e la sua riproduzione. Man Ray compone un ulteriore gioco di parole con la traduzione in inglese: *Blue Bred*, coppia di termini che sembra suggerire una descrizione realistica dell'oggetto, "pane blu", ma che in realtà allude all'espressione "sangue blu". In luogo del termine "bread", a designare l'alimento, si legge infatti il participio passato di "to breed", generare. Il sottotitolo *Favourite Food For Blue Birds* ribadisce il concetto. La realizzazione di oggetti nei classici materiali della scultura tradizionale segna un importante passo verso la confluenza dello spirito dada nell'attitudine neo-dada.

L'opera che più di ogni altra illustra il metodo creativo di Man Ray è sicuramente *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, del 1920. Alcuni oggetti misteriosi sono nascosti da una coperta grigia stretta da una corda. Il tessuto cela totalmente il contenuto e rende oscuro il significato dell'operazione. Il titolo, sottolineando la natura enigmatica dell'*assemblage*, concede però un indizio al fruitore: Isidore Ducasse è il vero nome del Conte di Lautréamont. Il poeta de *I canti di Maldoror*, autore riscoperto e amato dai surrealisti, è ricordato, più che per ogni altro suo verso, per una similitudine particolarmente evocativa: "bello come l'incontro fortuito di una macchina da cucire e di un ombrello sul tavolo operatorio."⁵ Questo passo de *I canti di Maldoror* è una sorta di precedente diretto delle libere associazioni surrealiste e della giustapposizione analogica di oggetti provenienti da contesti differenti. Sotto la coperta de *L'Enigme d'Isidore Ducasse* si celano un ombrello, una macchina da cucire e un tavolo da dissezione, proprio per omaggiare l'adorato poeta pre-surrealista. L'opera di Man Ray a sua volta svolge un ruolo seminale e anticipatore rispetto alla produzione di un esponente del Nouveau Réalisme: Christo, che diverrà celebre, dagli anni '50 in avanti, per impacchettamenti seriali, sempre più mastodontici, di

⁵ "Beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie" (Ducasse, *Œuvres complètes* 234).

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

oggetti, monumenti ed edifici.

Nello stesso anno de *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, Man Ray, sempre in qualità di assemblatore, realizza l'opera *New York*. L'“oggetto d'affezione” consiste in questo caso in una fiala cilindrica di vetro ripiena di biglie metalliche. Il gioco di Man Ray risiede in una sorta di astrazione di un ipotetico grattacielo e nella sua scomposizione parcellizzata. Nello slanciato contenitore è raccolto una sorta di sunto materico dell'edificio: il tutto sotto vetro come in un grattacielo. Un'altra opera di Man Ray, sempre con lo stesso titolo ma datata 1917, vede invece trattare il tema della metropoli americana con un pizzico in più di realismo: una morsa tiene insieme alcune barre metalliche di lunghezza crescente, a simulare l'orizzonte di New York. Naturalmente il grattacielo è un simbolo fallico, nella più classica tradizione dada-surrealista. Ma la questione più interessante di questa opera minore di Man Ray è data da alcuni elementi che ricorreranno in maniera sistematica e diffusa nella produzione di un grande artista della seconda metà del '900: Arman. Man Ray impiega un contenitore cilindrico e trasparente e accumula al suo interno la stessa tipologia di oggetto replicata in numerosi esemplari: la biglia. Arman realizzerà, in numero considerevole, *assemblage* di oggetti dello stesso genere e in altri casi riporrà oggetti di diversa natura in involucri cilindrici e trasparenti, le *poubelle*. Anche in questo ambito Man Ray si può considerare quindi un importante precursore.

Sempre nel 1920, un'altra opera misteriosa può essere decrittata, come un gioco di parole tridimensionale, grazie al titolo. *Compass* è composto da una pistola sulla canna della quale è ancorato un magnete, dalla classica forma a ferro di cavallo. L'enorme calamita sembra bloccare l'ipotetica pallottola all'interno dell'arma da fuoco, impedendo l'esplosione in modo poetico e fantasioso. La parola “compass” in francese significa “bussola”, un oggetto che funziona, come la calamita appoggiata sulla canna della pistola, grazie alla forza magnetica. Questo titolo inaspettato fornisce all'oggetto un nuovo significato non violento, e ne ridefinisce la funzione. L'opera *Compass*, andata perduta nella sua versione originale, è stata replicata nel 1976.

È invece un'omofonia a caratterizzare *Le manche dans la manche* del 1967. In ossequio al motto lauréatantiano, l'opera è frutto dell'incontro fortuito di due oggetti provenienti da contesti differenti e che la logica non vorrebbe appaiati. Un martello è infatti infilato in una bottiglia. Anche in questa occasione nel titolo si risolve l'enigma: in francese il termine "manche" designa il "manico" al maschile e il "collo di bottiglia" al femminile. L'omofonia rousselliana, traducibile in italiano con l'espressione "il manico nella manica", allude evidentemente alla sfera sessuale: la stessa parola designa quindi un oggetto a simboleggiare la donna, la bottiglia, e uno a rappresentare l'uomo, il martello. In Man Ray, come in Marcel Duchamp, la dicotomia maschio/femmina è centrale: il manico del martello inserito nel collo della bottiglia è quindi la metafora di un amplesso amoroso e allo stesso tempo un gioco di parole tridimensionale. L'opera ricorda un "ready-made puro" di Duchamp del 1915, *In Advance of the Broken Arm*: un badile da neve viene firmato, datato ed esposto appeso al soffitto. In questo caso si può comprendere il senso dell'operazione ludica non tanto leggendo il misterioso titolo, ma descrivendo l'oggetto in inglese con la frase "a pole in air", omofonia quasi perfetta del nome del poeta francese Apollinaire. *Le manche dans la manche* rimanda, per il manufatto impiegato, anche ad un'altra opera dello stesso Man Ray: *Seismograph*. L'"oggetto d'affezione" del 1962 consiste in una bottiglia di vino, riempita solo in parte, con una campanella all'altezza del tappo. L'etichetta recita "Château Mille-Secousses". La bottiglia diventa, grazie all'immaginazione dell'artista, un sismografo atto a rilevare le "mille scosse" telluriche minacciate dal nome del vino. Per scongiurare il crollo dell'immaginario edificio medievale, Man Ray appone un campanello al tappo della bottiglia, così da poter segnalare, fantasiosamente, l'ipotetico terremoto. Il collo di bottiglia diventa quindi, in quest'ottica visionaria, la torre campanaria di un castello invisibile. Ma è possibile avanzare una seconda lettura: gli scossoni potrebbero non essere di natura tellurica, ma derivare dallo stato d'ebbrezza del "castellano". In questo caso, la campanella sarebbe preposta a segnalare sbandamenti della bottiglia mal riposta sul tavolo o non correttamente impugnata.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

L'omofonia, come abbiamo visto, è alla base di molte creazioni di Man Ray come di Marcel Duchamp. Nel caso dell'opera *Letters* del 1965, si somma l'aspetto dell'omofonia all'elemento tautologico, comune all'arte concettuale più che alla vecchia guardia dada-surrealista. *Letters* non è il classico oggetto combinato, ma una normalissima casella postale al cui interno sono riposte le lettere. E sulla parola "lettere" si basa il gioco di parole. Non si tratta di missive, tradizionalmente conservate in quel recipiente, ma di lettere dell'alfabeto. Le vocali e le consonanti scelte sono quelle che compongono, in modo autoreferenziale, la parola "letters", tridimensionali e bianche come le buste postali. In precedenza, Marcel Duchamp aveva impiegato, nel 1959, una cassetta delle lettere, *La boîte alerte*, come contenitore di documenti e catalogo di una sua mostra. L'"oggetto d'affezione" di Man Ray, sebbene di minor fama, sembra un'opera più in linea con le ricerche tautologiche che in quel periodo iniziano a condurre Ben Vautier e altri pionieri dell'arte concettuale.⁶

Con l'opera del 1922 *l'Obstruction*, Man Ray si trova ad anticipare varie tendenze dell'arte contemporanea. L'ostruzione di cui parla il titolo è data da un *assemblage* di attaccapanni di legno che vengono ancorati l'uno all'altro a formare una sorta di albero, appeso al soffitto con il gancio della gruccia al vertice della costruzione. Siamo nel campo dell'arte cinetica anche se non ad azionamento meccanico, al contrario dei dischi rotanti di Duchamp, i *Rotoreliefs* del 1935. L'assonanza dichiarata tra "ostruzione" e "astrazione" e il carattere mobile della scultura stabiliscono un legame con certe sculture di Alexander Calder. *l'Obstruction* di Man Ray, però, non solo è soggetta alle correnti d'aria ma, in virtù della sua grandezza, risulta un ostacolo per il passaggio e si configura come "environment". Qualcosa di più quindi di un semplice *assemblage*, si presenta come una vera e propria installazione ambientale con la quale gli spettatori entrano in relazione diretta e interazione fisica. *l'Obstruction* è poi composta da una giustapposizione della medesima tipologia di oggetto, in anticipo

⁶ Tra i principali esponenti dell'arte concettuale e della prassi tautologica si ricordano Joseph Kosuth, On Kawara e Mel Bochner.

nuovamente su certi *assemblage* di Arman.

La natura ostruzionistica dell'installazione ambientale rappresenta anche un precedente degli sbarramenti di barili, costruiti per strada, di un altro esponente di spicco del Nouveau Réalisme: Christo. Infine gli attaccapanni possono essere riposti, come un gioco, in una valigia apposita. Questa soluzione ricorda la *Boîte-en-valise*, il compendio in miniatura dell'opera di Marcel Duchamp realizzato nel 1935, e allo stesso tempo anticipa i "fluxbox" di George Maciunas e degli altri artisti fluxus.

Una delle opere più misteriose di Man Ray è senza dubbio *Square Dumbbells*. Due oscuri oggetti metallici, identici tra loro, sono comodamente riposti in una scatola. Si tratta di due barre cubiche agli estremi e pressoché cilindriche in centro: le smussature degli spigoli raccordano le parti squadrate a quelle curvilinee. Sono una coppia di pesi da ginnastica, in gergo tecnico manubri, la cui forma particolare è dettata da ragioni ergonomiche: la mano umana impugna con più facilità una sbarra arrotondata. Man Ray ha firmato due versioni di *Square Dumbbells*, la prima del 1944 in legno e la seconda nel 1966, in 18 esemplari: 9 fusi in metallo nero e 9 in argento. Le scatole in cui sono custoditi i pesi sono di legno, ricoperte di velluto. Resta da svelare la ragione per la quale Man Ray abbia deciso di firmare una coppia di questo genere di arnesi. L'arcano ha la sua soluzione nel termine inglese "dumbbell". Il significato proprio è "manubrio", "peso" ma, spezzato in due parole, "dumb" e "bell", rimanda a un'immagine ben più poetica: la campana muta. Quindi il titolo può significare "manubri quadrati", descrizione precisa della coppia di arnesi, o "piazza delle campane mute". I due pesi sono quindi collocati in una scatola come una coppia di campane in un campanile. Sono però campane silenziose perché non hanno modo di suonare: non sono cave, non possono oscillare e non hanno il batacchio. Rappresentano paradossalmente l'esatto contrario degli strumenti idiofoni. Immobili e silenti, i pesi sembrano, volendo rovesciare l'immagine, batacchi senza campane. Di certo non si configurano come classici "oggetti d'affezione", frutto di una giustapposizione analogica. In questo caso siamo di fronte in effetti a un classico *ready-made*, nello stile del suo amico fraterno Marcel Duchamp: una pura appropriazione di un oggetto,

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

firmato, datato ed esposto. L'omofonia del titolo rimanda però, come in molti *ready-made* duchampiani, a un'immagine poetica, e le campane silenziose di Man Ray, anche dopo una sommaria spiegazione, conservano intatto il proprio fascino di figure magiche, di cubi che mutano in cilindri. I due pesi inscatolati, forme esemplari d'inespressività, suggeriscono nello spettatore il desiderio di batterli l'uno contro l'altro per farli finalmente risuonare.

Al termine della carrellata di "oggetti d'affezione", è doveroso illustrare un'altra opera simbolo di Man Ray: *Objet à détruire* del 1923. L'oggetto da distruggere consiste in un metronomo per musicisti la cui asticella mobile reca l'immagine di un occhio. Il pianista che impiegasse l'apparecchio modificato dall'artista dovrebbe subire lo sguardo oltre al classico ticchettio. In realtà, l'oggetto è nato dal tentativo di Man Ray di impiegare il metronomo per scandire le sue pennellate. L'allusione alla demolizione dell'opera presente nel titolo è riferita all'istinto distruttivo dell'artista verso una scultura sonora, che contemporaneamente detta il tempo e tiene d'occhio. Nel 1958 decide di approntare un'ulteriore edizione di *Objet à détruire* intitolata *Indestructible objet*⁷: il metronomo modificato diventa indistruttibile perché replicato in molte copie. La realizzazione di multipli rappresenta per Man Ray come per Marcel Duchamp non soltanto la contestazione dell'unicità dell'opera d'arte, ma anche un modo sicuro per preservare il concetto.

In conclusione, l'apporto di Man Ray alla creazione plastica frutto di combinazione di oggetti e all'arte contemporanea nel suo complesso non è di certo inferiore a quello di Marcel Duchamp. L'amico e collega, certamente più celebrato, ha svolto un percorso marcatamente concettuale, che, nel suo approdo radicale, esce dalle coordinate del regno stesso dell'arte per confluire in lidi più vicini alla filosofia estetica. L'approccio di Duchamp, la sua *forma mentis* e

⁷ Salvador Dalí nel 1944 realizza una personale versione dell'oggetto: *Métronome*, con la foto di un occhio molto più grande dell'originale. Man Ray crea, per tutta la sua carriera, numerose edizioni dell'oggetto, variando sempre il nome dell'opera: da *Oggetto perduto* a *Motivo perpetuo*. Vari esemplari sono andati smarriti o distrutti.

il suo *modus operandi* hanno senza dubbio influito in modo determinante sulla scena neoavanguardista, ma un'esigua porzione di essa ha portato alle estreme conseguenze le premesse del maestro. La stragrande maggioranza degli artisti pop, new dada e nouveaux réalistes ha ripiegato sulla coniugazione di oggetti, sulla contaminazione tra oggetti e pittura o sulla creazione di opere tradizionali raffiguranti oggetti. La figura di Man Ray, meno radicale e concettuale di quella del suo sodale, è in questo senso un faro guida per chi non è riuscito ad abbandonare l'arte, ma ha cercato di trovare nel Dadaismo un trampolino dal quale iniziare un nuovo percorso. E in questa ripartenza, la giustapposizione analogica di oggetti ha contato molto non solo nella produzione di *assemblage* ed *environment*, ma anche nella creazione di *happening* come *collage* di azioni, "aprendo di fatto la strada a molte esperienze dell'arte contemporanea degli ultimi decenni" (Francioli, *Man Ray* 17).

Bibliografia

- BRETON, André. *Manifesti del Surrealismo*. Torino, Einaudi, 2003.
- CALVESI, Maurizio. *Duchamp*. Firenze, Giunti, 1993.
- CLAIR, Jean. *Marcel Duchamp il grande illusionista*. Milano, Abscondita, 2003.
- COMIS, Guido, FRANCIOLLI, Marco, JANUS (a cura di), *Man Ray*. Milano, Skira, 2011.
- DECINA LOMBARDI, Paola. *Surrealismo 1919-1969. Ribellione e immaginazione*. Roma, Editori Riuniti, 2002.
- DUCASSE, Isidore, Comte de Lautréamont. *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1973.
- DUCHAMP, Marcel. *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*. Milano, Abscondita, 2009.
- DUCHAMP, Marcel. *Scritti*. Milano, Abscondita, 2005.
- HOLLEIN, Max, PFEIFFER, Ingrid (a cura di). *Surreal Objects Three-Dimensional Works from Dalí to Man Ray*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2011.
- LISTA, Giovanni, SCHWARZ, Arturo, SILIGATO, Rosella (a cura di). *Dada l'arte della negazione*. Roma, De Luca Editore, 1994.

L'incontro fortuito di oggetti nell'opera di Man Ray

- MINK, Janis. *Duchamp*. Köln, Taschen, 2000.
- OLIVA BONITO, Achille. *Dadada Dada e dadaismi del contemporaneo 1916-2006*. Milano, Skira, 2006.
- OTTINGER, Didier (a cura di). *Dictionnaire de l'objet surréaliste*. Paris, Gallimard, 2013.
- PALAZZOLI, Daniela. *Man Ray. La costruzione dei sensi*. Torino, Fabbri Editori, 1995.
- PAZ, Octavio. *Apparenza nuda. L'opera di Marcel Duchamp*. Milano, Abscondita, 2000.
- RAY, Man. *Autoritratto*. Milano, Mazzotta, 1981.
- RAY, Man. *Oggetti d'affezione*. Torino, Einaudi, 1970.
- RAY, Man. *Tutti gli scritti*. Milano, Feltrinelli, 1981.
- ROMANO, Eileen (a cura di). *Duchamp*, Milano, Skira, 2004.
- SCHWARZ, Arturo. *L'avventura surrealista. Amore e rivoluzione, anche*. Milano, Massari, 1997.
- SCHWARZ, Arturo. *Dada e Surrealismo riscoperti*. Roma, Skira, 2009.
- SCHWARZ, Arturo. *Man Ray*. Firenze, Giunti, 1998.
- SCHWARZ, Arturo. *Man Ray: il rigore dell'immaginazione*. Milano, Feltrinelli, 1977.
- SCHWARZ, Arturo. *I surrealisti*. Milano, Mazzotta, 1989.
- SCHWARZ, Arturo. *La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, anche*. Torino, Einaudi, 1974.

Farfa, il futurista cantore dei tubi

Francesca Bergadano

Università degli Studi di Genova

Abstract

Farfa, the tubes futurist cantor

Farfa, the futurist, interpreted Marinetti's dictates in an absolutely personal way, making Futurism "the religion of originality." If paintings by Boccioni and Balla, with their movement and no longer static reproduction of objects, revolutionized the pictorial conception of the early 1900s, it can be also be claimed that Farfa has made "static futurism" its stylistic figure. In his work cars, airplanes and motorcycles do not move, but are still. "Farfa the Futurist", a signature that almost encloses an oxymoron, and his own "Farfaism" overthrow the key themes of Futurism: "to march not decay" becomes "to decay not march, so as not to suffer bitter disappointments", and instead of motor dynamism we have a new kind of collage that matches dynamism with stasis. Farfa becomes the ironic (and erotic) singer of cars, aircrafts, and machines, re-evaluating the object beyond the Futurist celebration of modernity. It is no coincidence that one of Farfa's most famous poems, Tuberie, has been called the "object lyric" par excellence. Farfa's remarkable originality was rediscovered and re-evaluated in the 1950s by artists Asger Jorn and Enrico Baj, who recognized him as one of the most influential figures of the international avant-garde. Understanding the importance and peculiarity of the object in Farfa's works, pictorial as well as poetic, gives us the opportunity to highlight how the poet's fantasy has in fact influenced many of the most important artistic manifestations of the 1900s. Besides, Farfa warned us: "By FARFA you must understand solely Farfa's originality, naive, beyond research, and therefore unlike any other artist's".

Nella storia della letteratura italiana un solo poeta è stato da sempre identificato con un oggetto: Farfa il futurista, proclamato "Poeta Record Nazionale" nel 1932 da Marinetti con una corona d'alluminio appositamente disegnata dall'architetto Nicolaj

Diulgheroff.¹ Dopo “il chiaro di luna” e “l’amidacea pastasciutta”, anche la corona d’alloro, simbolo del più alto merito letterario, era caduta sotto i colpi dei futuristi e della loro forza rinnovatrice. La corona d’alluminio, destinata a cingere il capo del solo Farfa, ne era divenuta così il simbolo riuscendo a condensare in un oggetto tutta la storia letteraria farfaiana. Ma chi era Farfa, al secolo Vittorio Osvaldo Tommasini? La sua vita può essere ripercorsa brevemente e riassunta con una frase che il poeta futurista era solito ripetere: “Nella mia vita ci sono state due T e due S: Trieste, Torino, Savona, Sanremo”.

La prima T, quella di Trieste, appartiene alla città nella quale Farfa era nato nel 1881 e dove, nel 1910, era stato folgorato dal verbo marinettiano. Il giovane poeta aveva assistito ad una serata futurista al Politeama Rossetti e da quel momento in poi, abbandonate le spoglie di Vittorio Osvaldo Tommasini, era diventato per tutti “Farfa il Futurista”:

Alla venuta dei primi futuristi a Trieste, la prima volta, anteguerra '15-'18, per poco non conobbi le galere austriache poiché avevo gridato ‘Vada fuori chi è imbecille!’ con tale impeto da arrestare in bocca a Marinetti una declamazione. Salì da me un Commissario che mi disse che in teatro si trovavano il Principe di Hohenlohe, governatore della città e il conte di Montesole, direttore di Polizia. Risposi che avevo ottenuto il silenzio che la P. S. non era stata capace... Allora poi nome, indirizzo e poi tutto finì in loggione senza conseguenze. (Mastropasqua, *Resine* 262)

Dopo l’iniziale infatuazione, quella di Farfa per il Futurismo si era trasformata in un vero e proprio innamoramento, destinato a durare per tutta la vita. Per motivi familiari nel 1919 Farfa si era trasferito con le sorelle e la madre a Torino – seconda T in questione

¹ Nicolaj Diulgheroff (Kustendil, 1901-Torino, 1982) è stato un architetto e pittore futurista. Fra il 1930 e il 1934 Diulgheroff aveva progettato e realizzato ad Albisola Casa Mazzotti che riuniva in un unico edificio fabbrica, negozio e residenza. Fu anche attivo come designer e realizzò importanti opere per la ditta Campari.

Farfa, il futurista cantore dei tubi

– dove era entrato ufficialmente a far parte del movimento marinettiano, fondando con Fillia² il Gruppo Futurista Torinese. Ben presto però i rapporti tra i due si erano incrinati per motivi caratteriali: Farfa, spirito libero e fantasioso, mal sopportava la rigida direzione imposta da Fillia; a tal proposito, si racconta che durante un'esposizione di opere pittoriche, Farfa avesse distrutto un proprio quadro per protesta contro Fillia.

A questo punto il poeta futurista aveva deciso di trasferirsi a Savona, forse per seguire la moglie Giulia che lavorava come addetta alle poste. Farfa aveva sempre affermato di essere giunto a Savona – prima S della sua vita – nel 1929 ma alcuni documenti emersi dagli archivi del Mart testimonierebbero la presenza del poeta nella città ligure già a partire dal 1922.³ A Savona Farfa aveva trascorso la maggior parte della sua vita e qui, con Giovanni Acquaviva, Luigi Pennone e Gigi Caldanzano aveva animato l'attività culturale della città, anche in questo caso non senza incomprensioni e scontri, soprattutto con Acquaviva. Ancora una volta lo spirito ludico e giocoso del poeta futurista si era trovato ingabbiato dalla razionalità e dalla compostezza imposta dagli altri membri del gruppo. Insieme ad Acquaviva però aveva inventato e realizzato, in pieno conflitto mondiale, i “Quarti d'ora di poesia”, brevi incontri culturali, privi di fini propagandistici, che trattavano di Futurismo e letteratura. In totale nel 1945 a Savona erano stati realizzati all'incirca una cinquantina di incontri che erano costati a Farfa le antipatie dei fascisti della città; a tal proposito ricordava Gigi Caldanzano:

² Fillia, nome d'arte di Luigi Colombo (Revello, 1904-Torino, 1936). Insieme a Farfa e Mino Rosso era stato tra i fondatori del Gruppo Futurista Torinese e l'animatore di diverse riviste futuriste. Nel 1934 aveva pubblicato insieme a Marinetti *La cucina futurista* (Milano, Sonzogno) e fu tra i principali fautori del rinnovamento dell'arte ceramica voluto da Tullio d'Albisola.

³ Si tratta di una lettera inviata da Farfa al poeta Roberto Bracco datata Savona, 25 novembre 1922 (Mart, Archivio del '900, Fondo Farfa, Far. 2.1.2).

Francesca Bergadano

Farfa dimostrava anche un certo coraggio o quasi un'incoscienza. Un bel mattino vado a trovarlo e vedo scritto nel cortile una scritta fatta con catrame o pittura: 'Disoccupato di un Farfa bada che la poltiglia la faremo con le tue budella'. Si era lasciato scappare una frase un po' pesante all'indirizzo di quelli che governavano a quel tempo, e di notte una di queste pattuglie di giovani fascisti ha voluto intimidirlo. Ma lui neppure se n'è reso conto. Mi disse: 'Vieni che ti faccio vedere'. 'Ho già visto' io risposi morto di paura. 'Ma se questi vengono, ti chiudono in un vagone, ti mandano in Germania o ti fanno del male' 'No, son degli scemi, non lo fanno'. (Caldanzano, *Farfa a Barile* 59)

Nel 1961 Farfa aveva abbandonato Savona per Sanremo, città natale della moglie Giulia e ultima S della sua vita; il poeta futurista aveva lasciato Savona senza addii e rimpianti ma portando con sé un immenso bagaglio di ricordi.

Orgoglioso della sua nuova casa sanremese Farfa scriveva entusiasta a Enrico Baj una bizzarra elencazione di oggetti unita ad un'originalissima descrizione paesaggistica:

Il Re indiscusso di questa dimora è il sole sfolgorante da mane a sera da tutti i lati. In camera da letto 2 letti separati dal comodino. Nell'entrata piccola, tale lampadario-fanale futurista che non l'hai nemmeno tu! Il telefono – che stanno per applicarlo – sarà in camera da letto. Eppoi – ripeto – citofono – ascensore – bagno – acqua calda e fredda – bidet – W.C. All'angolo della villa latteria. Un po' più in là commestibili e vino. In centro mercato ortofrutticolo vastissimo e fornitissimo a prezzi uguali di Savona, mentre vi sono mandarini in negozio... 350 il Kg! C'è la Standa potente calmiera anche per i viveri. E pur essendovi soltanto il grandioso mercato-commercio dei fiori, altri commerci e industrie vi sono sconosciuti. Ebbene ciò malgrado il via vai in città è vivace e veloce che sembra d'essere in una piccola Milano. Mille linguaggi, orribili favelle, voci alte e fioche e suon di man – non so – con elle? Certo qui niente smog e attacchi alle tonsille. La Villa all'orlo dell'Aurelia con all'orlo della ferrovia, con all'orlo il mare – a sinistra – a destra la collina illuminata la sera e la notte, sembra il Vomero a

Farfa, il futurista cantore dei tubi

Napoli. Tranquillità? Assoluta. [...] Una tavola rotonda con 4 sedie e mobile bar di Gio Ponti 125 mila. Troppe per me. Dovrò mettere la camicia a poltrona e sofà per non venire incriminato di fondatore di colonie di nudisti!
(Bergadano 131)

Nella nuova residenza rivierasca Farfa aveva continuato, con la sua inesausta e inesauribile carica vitale, a dedicarsi a tutti i campi dell'arte e questo lo aveva portato a stringere amicizia, come abbiamo visto, con pittori del calibro di Enrico Baj e Asger Jorn, ottenendo finalmente un certo riconoscimento. Riconoscimento forse tardivo per un artista che era stato definito “una delle figure più enigmatiche dell'avanguardia europea degli anni eroici” dal momento che solo qualche anno più tardi, nel 1964, sarà travolto e ucciso da un'automobile. E questa “ossimorica morte”, quella di un futurista ucciso dalla velocità, ci permette di affrontare la particolare tematica che riguarda il “Farfaismo”, ovvero la personalissima e originale reinterpretazione dei dettami marinettiani attuata dal poeta triestino.

Farfa era solito ripetere: “Ho assorbito alla lettera il Futurismo, è la religione dell'originalità” affermando la sua totale adesione al movimento futurista ma sottolineandone al contempo la propria eccentrica interpretazione. Perché Farfa, con il suo personale “Farfaismo” aveva di fatto trasformato il Futurismo nella sua personale “religione dell'originalità” e in uno strumento di estrema libertà espressiva:

Permettimi di buttare la modestia alle ortiche nel senso che hai ragione di dire che ‘sono qualcosa di eccezionale’ perché l'opera mia originale, personale, unica, non ha – e lo scrissi già – niente a che spartire con quella di nessun altro avendo io inteso il Futurismo, non come una scuola, una maniera, un dogma ma bensì: il Futurismo è la religione dell'originalità, come ebbe a dirmi un giorno Marinetti e quindi soprattutto a questo mi attenni anche in mezzo ai futuristi.
(Bergadano 32)

Farfa era stato espressione di un Futurismo ludico e giocoso, ironico e autoironico, che aveva insito al suo interno la derisione e il

rovesciamento delle tematiche cardine del movimento stesso. Il “marciare non marcire” si era trasformato per Farfa in “marcire, non marciare, per non subire le delusioni amare”, il dinamismo motorio era diventato immobilità e Marinetti nominato Accademico d’Italia era stato salutato con un “Marinetti Wiwa l’Accademia no”. Farfa aveva anticipato, inconsciamente, il “Manifesto per un Futurismo Statico” lanciato da Baj negli anni Ottanta e lo stesso Baj aveva scritto a proposito: “egli peraltro promuoveva un Futurismo che avrebbe senza dubbio sottoscritto il mio Manifesto per un Futurismo Statico”:

1. Noi disprezziamo il pericolo, lo spreco, la forza.
2. Coraggio, audacia, esaltazione portano lotta e morte.
3. Disprezziamo il movimento aggressivo, l’insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno. Esaltiamo la quiete pensosa, l’estasi del sonno, il dolce far niente. (Baj, *Épater le robot* s. n. p.)

Se da una parte Futurismo aveva significato svecchiamento della cultura e spinta innovatrice, dall’altra era stato espressione di quei valori “di violenza, di mitra, di schiaffo, di pugno, di passo di corsa, di entrata in guerra” ai quali Farfa era sempre stato piuttosto estraneo. Farfa il Futurista, firma che racchiudeva in sé quasi un’antitesi, simboleggia l’essenza del poeta, futurista-antifuturista. Con orgoglio Farfa, in più di un’occasione, aveva dichiarato la sua totale originalità, slegata da vincoli culturali e imposizioni intellettualistiche ma dipendente soltanto dalla sua fantasia, quella fantasia di cui era miliardario e che mal tollerava redini, imbrigliature e politica; quest’ultima così lontana dalla mentalità del poeta che già nel 1933 dichiarava di “sentire crescere il peso della politicaccia / fino a mezzo chilo / tra le mani pure / che non l’anno rimestata mai” (Farfa, *Miliardario della fantasia* 12). In tutte le opere poetiche di Farfa, a partire da “Noi, Miliardario della fantasia” (1933), passando per “Poema del candore negro” (1935) e “Ovabere” (1959) fino ad arrivare ad “Ansiaismo” (1964) si può ravvisare questa sua spiccata originalità che lo aveva reso unicamente inimitabile. Quando nel 1963 Enrico Baj, Arturo Schwarz e altri

Farfa, il futurista cantore dei tubi

avevano deciso di fondare il Collegio Patafisico Mediolanense non avevano avuto dubbi: Farfa – futurista-antifuturista – doveva essere eletto primo e Magnifico Rettore dell’Istituto. La Patafisica – scienza delle soluzioni immaginarie teorizzata da Alfred Jarry – ben si adattava al personaggio Farfa, capace di racchiudere in sé il tutto e il suo contrario. Non a caso l’Istituto Patafisico era un rovesciamento ironico dell’Accademia, ritenuta ormai una rigida e obsoleta istituzione culturale.

Nelle opere pittoriche di Farfa gli oggetti della tradizione futurista e le loro finalità erano stati ribaltati in modo dissacratorio, svuotati della loro funzione dinamica e colti in un’atmosfera onirica e inusuale. Il quadro “Arcicorde Paganini” (1919), che ritrae le mani di un violinista nell’atto di suonare lo strumento, se paragonato a un dipinto di Balla, come l’analogo “La mani del violinista” (1912), appariva più come un quadro surrealista che futurista: la visione delle dita del musicista che si fondono con le corde dello strumento sembra anticipare alcune visioni oniriche di Salvador Dalì. Così in “Fabbrica di colori” (1928) Farfa aveva ritratto l’immagine di un’industria di vernici utilizzando grandi campiture di colore, eliminando ogni minimo movimento e immobilizzando l’immagine in una staticità inverosimile. Il pittore futurista nelle sue cartopitture – particolare tecnica di collage che era stata inventata da lui stesso – si divertiva a giocare con gli oggetti e con le parole realizzando dei veri e propri giochi visuoverbali come ad esempio “Una botte più grande? Un bottone” (1956) o “Un maglio più grande? Un maglione” (1961). Anche in questo caso⁴, nelle opere di Farfa andava persa ogni

⁴ Farfa raccontava di aver messo a punto questa tecnica perché non poteva permettersi di comprare i colori. In un servizio per la televisione realizzato nel 1963 a cura di Carla Lonzi (“Tre Arti”, 8 ottobre 1963, RVM in archivi MIDA id.teca P63281/001) e dedicato a Farfa, il poeta futurista descrive così le sue cartopitture: “Il collage? Questo francesismo non mi è simpatico e non dice quello che intendo io con cartopittura. Il collage mi sembra una cosa incollata, un’incollatura delle corse dei cavalli. Invece la cartopittura sostituisce completamente i colori, le sfumature, l’anima, le trovate, la genialità, lo spirito della pittura. Ecco che cos’è la pittura, il collage sembra quasi uno spregiativo, è una cosa incollata così, invece no, nossignori, la cartopittura come la intendo io è arte pittorica di primo piano, talmente di

valenza futurista dell'oggetto, che ne acquistava un'altra esclusivamente ludica e ironica. La grande carica vitale di Farfa lo aveva portato, alla soglia degli ottant'anni, a inventare una particolarissima tecnica compositiva basata sugli oggetti che prevedeva l'utilizzo delle pedine della dama e del domino; ribattezzata dal poeta stesso "tecnica dam-dom":

La mia nuovissima tecnica DAM-DOM. L'arte Polimaterica, inventata dai Futuristi italiani, ha preso tale eccezionale sviluppo, specie fra gli astrattisti, in modo che non è immaginabile ancora quando, come e dove arriverà. Pertanto non intendendo rimanere handicappato, ho creato la mia nuovissima tecnica dam-dom, una notte del maggio 1958. Esisteva il gioco della Dama? Sì. Esisteva il gioco del domino? Sì. Per il primo si usano pedine circolari. Per il secondo si usano pedine rettangolari. Ma la Dama ha un doppio significato: un gioco e una... signora. Ma il Domino ha suo doppio significato: il gioco e un costume da maschera. E allora pensai che i due sarebbero stati lietissimi di avvicinarsi e costituire una coppia felice. E così fu.
(Passoni 3)

Ma è nelle opere poetiche che Farfa era diventato il poeta degli oggetti per eccellenza, il loro cantore. Gli oggetti stessi erano investiti, anche in questo caso, di un nuovo significato e venivano colti sotto un aspetto inatteso (e antifuturista).

La macchina, novella dea marinettiana, in "Tenerezze fresatorie" si trasformava eroticamente in una donna La macchina, novella dea marinettiana, in "Tenerezze fresatorie" si trasformava eroticamente in una donna egoista e possessiva e l'operaio, al contrario, si spersonalizzava in una macchina:

Io non son più io
la mia personalità si sperde
nell'ignoto numero

primo piano che adesso per conto mio non esiste più il collage ma esiste a tal punto la cartopittura, che oggi io non vorrei e non saprei più dipingere a colori".

Farfa, il futurista cantore dei tubi

836

che mi trasforma d'un tratto
in macchina [...]
Ma una sera la fresa amatissima
mi volle tutto suo esclusivo
e un momento chinandomi
per raccattarle un monile
mi ghermì pei capelli.

(Farfa, *Miliardario della fantasia* 38)

In “Affaraffari”, sottile presa in giro del capitalismo e dell'affare ad ogni costo, Farfa aveva enumerato e descritto una lunga lista di oggetti. Questa poesia può inserirsi di diritto nella tendenza dell'arte del '900 di inglobare l'oggetto all'interno delle diverse tipologie artistiche decontestualizzandolo, serializzandolo e privandolo di ogni valenza simbolica. Basti pensare ai “ready-made” di Duchamp e Man Ray, alla Pop Art, ma anche ad alcune poesie della Beat Generation. Scriveva Farfa, nel 1933:

quattrocentoquarantotto milioni
quattrocentoquarantotto mila
quattrocentoquarantaquattro chilometri quadrati
di quadri e di ladri
trecentotrentatré milioni
di lame di strame di rame di lane
caterve di catrame bitumi salumi
volumi profumi fumi
e balle balle di cotone di diversa opinione
carbone d'ogni quantità.

(Farfa, *Miliardario della fantasia* 252)

La lirica oggettuale più famosa di Farfa rimane però *Tuberie*, poesia merceologica composta da una compulsiva giustapposizione di tutti i tipi di tubi. Farfa si era autoeletto a loro esclusivo cantore e la sua ode ai tubi rimane una delle sue prove poetiche migliori. I tubi di Farfa sono reali e immaginari, simbolici e industriali, trasfigurati e onirici; tubi che si aggrovigliano tra loro in un continuo salto da una sfera sensoriale all'altra, da un contesto all'altro. Tubi metaforici, erotici e idraulici, tubi “per tutti gli usi”:

Francesca Bergadano

tubi d'acqua d'aria di gas
di scolo di scarico di scappamento
di gres di terracotta di cemento
di vetro di gomma di ebanite
tutti di tutta la merceologia
tubi della stufa e della noia
tubi di tutti i metalli
tubi di budella
tubi genitali e virginali
tubi di camini d'officine
tubi ritti e a gomito acuto
tubi scroscianti e silenti
io sono il vostro cantore
sono un incantatore di serpenti.
(Farfa, *Miliardario della fantasia* 240)

Tuberie, tradotta in francese e pubblicata sulla rivista “Phases” nel 1960, aveva suscitato anche le lodi di André Breton e aveva consacrato di fatto Farfa nell’olimpo degli artisti d’avanguardia del ’900, insieme allo stesso inventore del Surrealismo e al già citato Marcel Duchamp. Secondo Enrico Baj, mentore e amico di Farfa, il poeta futurista con la sua *Tuberie* si era ricondotto alla “scienza idraulica” che pervadeva l’ideologia duchampiana; non a caso “Il grande vetro” – l’opera più famosa ed enigmatica del grande maestro francese – nascondeva tutta una rete alchemica di tubi, canne, vasi, sifoni e alambicchi. Lo stesso Baj, nella parte conclusiva della sua carriera, aveva ripensato a Farfa e ai suoi tubi e aveva realizzato una serie di oggetti composti utilizzando esclusivamente condotti, galleggianti e rubinetti. Farfa, annoverato anche da Piero Manzoni tra i suoi maestri – “Duchamp è stato un esempio come lo sono stati Farfa e Tullio d’Albisola” (Grazioli 15) – nell’ultima parte della sua vita era stato riscoperto da Enrico Baj e Asger Jorn che avevano riconosciuto in lui un artista d’importanza e levatura internazionale. Scriveva Baj: “e così che le tuberie di Duchamp e Farfa sono state assunte ideologicamente e monumentalmente in una grandiosa opera collettiva e pubblica ove la riservatezza e il privato dei quadri e delle opere ivi contenute si annulla” (Baj, *Automitobiografia* 184). La

Farfa, il futurista cantore dei tubi

monumentale opera a cui Baj faceva riferimento era il Centro Pompidou di Parigi, progettato dagli architetti Renzo Piano e Richard Rogers dove gli elementi portanti della struttura come gli ascensori, le scale mobili, i tubi di ventilazione e riscaldamento e le diverse condutture erano stati collocati all'esterno delle facciate e poi dipinti con un colore differente: una gigantesca opera di tubazioni e condotti. Farfa, senza dubbio, ne sarebbe entusiasta.

Bibliografia

- AA.VV. *Noi Miliardari della fantasia. Farfa, Acquaviva, Tullio, Lo Duca, Lupe e i futuristi a Savona*. "Resine", XXX, 119-121, 2009.
- BAJ, Enrico. *Automitobiografia*. Milano, Rizzoli, 1983.
- BAJ, Enrico. *Idraulica*. Milano, Skira-Giò Marconi, 2002.
- BAJ, Enrico. *Épater le robot*. Milano, Studio Marconi, 1983.
- BERGADANO, Francesca. *Sono Farfa all'unisono con Baj. Lettere di Farfa a Enrico Baj (1958-1964)*. Tesi di laurea specialistica. Università di Genova, 2012.
- ERULI, Brunella. *Dal Futurismo alla Patafisica*. Pisa, Pacini, 1994.
- FARFA. *Noi, Miliardario della fantasia*. Milano, La Prora, 1933.
- FARRIS, Giovanni (a cura di). *Farfa a Barile*. Savona, Sabatelli, 1979.
- GRAZIOLI, Elio. *Piero Manzoni*. Torino, Bollati Boringhieri, 2007.
- PASSONI, Franco. *Farfa il futurista*. Catalogo della mostra. Brescia, Galleria d'arte Il Cavalletto, 1967.
- PENNONE, Luigi. *Farfa poeta record nazionale futurista*. Savona, Sabatelli. 1970.
- SANGUINETI, Edoardo. *Poesia italiana del Novecento*. Torino, Einaudi, 1969.

**Cose, per partito preso.
Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge**

Anna Stella Poli

Università degli Studi di Genova

Abstract

Le parti pris des choses. *Through Ponge's critical reception*

What does Le parti pris des choses exactly mean? To reach a decision by default, opting for trite, stereotypical logic? To stand for "things", championing their cause? But how could we support the "party of things"? How did Francis Ponge do this, in 1942, with Le parti pris des choses, which suddenly made him prominent in France and Europe? Among misleading and reductive interpretations of Ponge's poetics, and subsequent efforts to present drafts of Parti pris and elucidate the author's beliefs, this paper discusses different approaches critics have taken in analyzing Ponge, thus offering significant reflections both about the writer and his readers.

Il significato è qualcosa di potenziale,
qualcosa che accade e continua ad accadere.
Cesare Segre

La musica sembra quella di un film poliziesco, con impennate di violini a sottolineare la *suspense* in *Spannung*: di colpo, incongruamente, lascia spazio a brusii campestri, fra fronde e ronzii di insetti. Anche le inquadrature obbediscono a un montaggio non trasparente: una lunga carrellata in *zoom* su alcuni ciottoli, una macchina da scrivere su un tavolino all'aperto, un albero di cachi carico di frutti; una panoramica circolare, lenta, su un muretto a secco. Scorrono i titoli. Uno stacco repentino su alcuni binari: le traversine, le rotaie, una stazione deserta. Un lucchetto che chiude una porta-finestra (la sala d'aspetto?), un orologio a parete, i bulloni e i tiranti di un ponte ferroviario. Il rumore di un treno (che non vediamo), sempre più vicino. Il fotogramma di una mano che si

regge a un sostegno di ferro triangolare. Un giardino con degli ulivi, un porticato coperto d'edera, un tavolino. Cinque gradini dal basso, poi l'inquadratura statica di una nicchia nel muro che racchiude una foto in bianco e nero appesa alla parete. La *voice-over* glossa:

Pour les Anciens un dieu lare était une divinité domestique protectrice du foyer. Selon le Larousse on le représentait comme un petit génie sans ailes, court vêtu, brandissant un corne d'abondance. Chacun pouvait avoir le sien. Le mien s'accroche sur les murs, ou dans les bibliothèques de n'importe quelle maison, sauf peut-être de la sienne. Il est dégarni, méridional, poète et mortel, puis qu'il nous a quittés il y a quelques années. Il s'appelait Francis Ponge et son œuvre vaut le détour, voire la digression. (Pollet 1994)

Pollet è un regista piuttosto anomalo nel panorama francese,¹ che, a seguito di un grave incidente, rievocato nel suo girato,² costretto a un'immobilità convalescente e meditativa, realizza un omaggio dichiarato, accorato, affettuoso, al *Partito preso delle cose* di Francis Ponge.³ In un primo momento pensa di trasporre il complesso

¹ “On distingue deux versants dans son travail. L'un que, faut de mieux, on définit par le termes de ‘fictionnel’ [...] L'autre versant est dit “poétique” ou “documentaire”; il est géographiquement tourné vers le Sud, la Méditerranée, la Provence et la Grèce (*Méditerranée*, [...] *L'arbre et le soleil, Trois jours en Grèce, Dieu sait quoi*)”, Leutrat 95.

² “En 1989, je faisais des essais de tournage quand j'ai été happé par un train: vingt-sept fractures, je suis resté longtemps à l'hôpital. Si j'ai supporté cette situation, ce fut en partie grâce à Ponge, dont j'ai alors lu toute l'œuvre avec un plaisir salvateur. Peu à peu est venue l'idée de faire un film.” (Frodon, en ligne); “Avant qu'il ne réalise Dieu sait quoi, Pollet a été victime d'un grave accident. Tandis qu'il essayait de filmer un train, l'engin l'a percuté. [...] Cet événement malheureux est suggéré dans l'introduction du film, par ces plans de gares, de rail, ce bruit de locomotive qui nous conduit ensuite à cette main agrippée à une potence, celle du cinéaste. ‘Vous me pardonnerez les cyprès et le vent, encore cette main au-dessus d'un hôpital comme si je me tenais debout dans le couloir d'un autobus’”, Claude.

³ *Dieu sait quoi*, 1994. Cfr. “Après mon accident, j'ai passé quelques mois à

impasto di cosa-parola⁴ che caratterizza i testi pongiani grazie a un'evidente resa pleonastica, oltranzista (“un pleonasmе dépassé”) in una superfetazione di rimandi,⁵ poi di rendere ciascun componimento con un breve cortometraggio a sé stante – rifacendosi probabilmente al tentativo pongiano di trovare “une rhétorique par objet, (c.-à.-d., par poème)”⁶ – per risolversi infine per un'unica narrazione coesa, per quanto segnata da riprese spiraliformi. È il fallimento continuo, forse inevitabile, del nostro tentativo di carpire l'essenza della *chose* a riaprire, rilanciare quest'incessante, quasi utopica, *quête*: “Les objets résistent à notre entendement. [...] Dans un glissement perpétuel, ce mouvement empêche toute possession, toute fixation: il n'y a pas de point de vue juste” (Claude, *en ligne*). Claude instaura un parallelo fra il ritornare di inquadrature e sequenze nel montaggio di Pollet e l'incessante lavoro avantestuale pongiano, spesso sottolineato dalla critica, caratterizzato da riscritture dei medesimi segmenti, per anni, in centinaia di varianti,⁷ quasi come se il testo si

l'hôpital à ne rien pouvoir faire d'autre que lire. Françoise m'avait apporté *Le parti pris des choses*, que j'avais lu il y a longtemps. Je me suis jeté sur l'œuvre entière de Ponge, sans penser d'emblée à une quelconque adaptation cinématographique” (Pollet 132).

⁴ “Le ‘choses’ sono impastate di parola, in maniera irreversibile: perciò, prendere il loro partito non vuol dire (sarebbe un'operazione ingenua, oltre che utopistica) separarle dall'elemento ‘linguaggio’, subdolamente introdottosi in esse: significa al contrario esplorare, far riemergere alla luce tutti gli strati linguistici sovrapposti e semicancellati che creano in noi per ogni cosa il suo volume specifico. *Parti pris des choses, compte tenu des mots*, tale sarebbe per Ponge il titolo completo” (Risset, *De varietate rerum IX*).

⁵ “Pour la première approche du scénario, j'ai pensé qu'il y avait une solution, celle de pratiquer le ‘pléonasmе dépassé’. Coller exactement les images sur les mots. Multiplier les choses par les mots et par leur contiguité avec d'autres choses. L'exponentialité. Oui. Le pléonasmе développait cette jouissance propre à la répétition. Il y avait là-dedans une ivresse de derviche tourneur. Il a fallu un certain temps pour que je me rende compte des limites de cette attitude, trop absolue” (Pollet 133).

⁶ Ponge, *Méthodes* 36.

⁷ “In *Proèmes* (del 1948) Ponge indica retrospettivamente nel *Parti pris des choses* un insieme di ‘échecs de description’, e spiega come l'esperienza

formasse per concrezione, sedimentazioni successive e lentissime:

Francis Ponge è emerso alla superficie della letteratura francese come un atollo dalle profondità dell'Oceano: un lavoro madreporico di crescita su se stesso lo ha rivelato improvvisamente, nella luce dei maggiori, voce ferma, complessa, di estremo interesse, ma dobbiamo intanto premettere che la sua letteratura da polipe pietroso è difficilmente abbordabile, appunto perché la sua storia affonda tanto, è di così lento sviluppo, consta di movimenti, nei sedimenti dell'inconscio, che sono tra i primi nella scala della coscienza. (Bigongiari, *Il partito preso di Ponge* 32)

Bigongiari, il primo critico italiano a captare la complessità quasi inestricabile, e il fascino, del discorso pongiano,⁸ parla di rivelazione improvvisa, dopo una stratificazione carsica del testo: la profondità delle radici minerali e l'accidentata decantazione sono certo nodali nel distillare testi di "estremo interesse", ma altrettanto decisive nel renderli difficilmente "abbordabili". Se l'esordio di Ponge, auspice l'amico Paulhan, con i *Douze petits écrits*, nel '26 cadde quasi nel vuoto – senz'altro anche per i numerosi tentennamenti e ripensamenti dello stesso Ponge, che acconsentì a

dell'impossibilità di descrivere sia seguita dallo sforzo verso una sorta di 'asimptote' della descrizione e della definizione. [...] Poiché in un certo senso nessuna enunciazione è definitiva, e ognuna lo è" (Risset, *De varietate rerum* VI).

⁸ Il saggio del 1950 su "Paragone" confluisce poi in Ponge, *Vita del testo*, selezione d'autore, curata dallo stesso Bigongiari, con testi tradotti da Ungaretti, Risset ed Erba, a lungo l'unica traduzione italiana disponibile del poeta (seguita poi da Ponge, *Il partito preso delle cose* e da traduzioni edite in riviste e piccole plaquettes più recenti, cfr. Ponge, *Testo sull'elettricità; Il sole in abisso; Il sapone; My Creative Method; L'uomo a grandi tratti; Nioque de l'avant-printemps*). Bigongiari rivendicò con orgoglio l'aver per primo scommesso sul valore del poeta francese in "Altro Ponge" (1961), in Id., *Poesia francese del Novecento 159-160*. [Per la ricezione italiana di Ponge si vedano Grata 1-16 e Inglese, contributo online, nonché Laurenti 183-191 e Biagini 131-156].

Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge

stampare solo in pochi ma eleganti esemplari per i tipi della NRF⁹ – il *Parti pris des choses* (1942), per Gallimard, lo consacrò “nella luce dei maggiori”. Ma nel lungo lasso di tempo che li separa (“une espèce d'éternité”) egli sentì di scrivere “dans le désert”.¹⁰

Tuttavia, infranto l'isolamento grazie alla pubblicazione del *Parti pris*, Ponge si trovò recensito da grandi nomi, veri e propri riferimenti intellettuali dell'epoca (Sartre, Camus, Groethuysen), ottenendo una certa notorietà (“une gloire secrète”),¹¹ ma, al contempo, una montante insoddisfazione: ora che tutti si affannavano a leggerlo, postillarlo e glossarlo, si sentiva sempre più frainteso, distorto, preda di slogan superficiali o dimidiato da interpretazioni parziali e sempliciste.¹² L'atollo-Ponge emerso con fatica, per ripensamenti, cassature, silenziose meditazioni, fino a sbucare sopra il livello dell'acqua, divenne d'improvviso lembo di terra in cui piantare dissonanti bandierine, per annetterlo ai propri domini (teorico-filosofici). Ponge pensò allora di mostrare quanto ancora sommerso. Pensò che fosse l'esiguità della punta, di questo iceberg-

⁹ Il libro doveva contenere un ritratto di Chagall, presentato a Ponge da Paulhan e per cui il poeta appronta un manoscritto autografo personale; ma una volta composto il volume, con le bozze in mano, Ponge si sente aggredire dall'insicurezza: pensa di peccare di *hybris*, vorrebbe mandare all'aria l'intero progetto. Solo le insistenze di Paulhan porteranno, quasi due anni dopo, alla pubblicazione, con il ritratto litografico di una giovane artista, ma non quello di Chagall. Cfr. Ducimetière, en ligne [<http://fondationbodmer.ch/bibliotheque/collections/chroniques/francis-ponge-douze-petits-ecrits-1924/>].

¹⁰ “Ainsi ai-je longtemps écrit dans le désert, sans recevoir aucune réponse. Pour moi cela a duré à peu près vingt ans le désert, une espèce d'éternité”, Ponge, “Tentative orale” (1947) in Id., *Œuvres complètes* 659.

¹¹ Ristretta comunque ad ambienti intellettuali e artistici. Cfr: “devant les textes les plus parfaits du Parti pris, ceux qui ont valu à Francis Ponge sa gloire secrète, j'éprouvai certes [...] une satisfaction intense, sans défaut” (Jaccottet 398).

¹² “Lorsque ces derniers [ses contemporains] sont avisés de son existence et de son importance, cette reconnaissance n'a pas toujours été exempte de malentendus” (Collot 623). E anche “depuis l'article de Jean-Paul Sartre en 1944, jusqu'à l'Allemand Max Bense et à Jacques Derrida, Ponge fut aussi le gibier des philosophes et esthéticiens contemporains” (Beugnot XVII).

atollo, a trarre in inganno. Poeta selettivo, rimuginante, calibratissimo diede fondo ai casseti: affastellò i tentativi scartati,¹³ recuperò frasi non così cesellate, testi-ordigni dall'esiguo potere esplosivo.¹⁴ Chiusa la spinta tellurica, creatrice, proiettiva, Ponge pensò che fosse necessario divellere uno per uno gli indebiti vessilli critici: argomentando per farlo, finì con lo scrivere un ben più ampio stendardo di poetica e auto-esegesi, in ripiegamento, chiudendosi *en boucle* sulla complessità dei suoi testi *bouclés*¹⁵: “en général on a donné de mon œuvre et de moi-même des explications d'ordre plutôt philosophiques (métaphysique), et non tellement esthétiques ou à proprement parler littéraires (techniques). C'est à cette statue philosophique que je donnerais volontiers quelques coups de pouce” (Ponge, *Méthodes* 15).

Ponge fa franare castelli di teorie, dando vita a pubbliche sconfessioni, quasi a piccoli dispetti: “on m'avait beaucoup reproché, à propos du *Parti pris des choses* de ne m'occuper que du solide [...] C'est un des *leitmotifs* de l'interprétation de Sartre et aussi de celle de Camus [...] Là, j'avais donc à m'occuper de liquide” (Ponge,

¹³ “En 1948, contre l'avis de Paulhan, il réussit à faire paraître un recueil de *Proèmes*: le titre démarque le grec *proiimion*, qui désignait dans la rhétorique classique l'exorde d'un discours. La plupart des textes qui le composent n'ont eu longtemps pour Ponge lui-même que le statut de notes préparatoires, de réflexions préliminaires” (Collot 627).

¹⁴ “Mon but, dans les *Trois Satires*, c'était quelque chose comme une action guerrière [...] les armes doivent être préparées soigneusement dans le secret. C'est-à-dire que ce n'était plus, si vous voulez, un sabre o une flèche, mais une bombe que je voulez préparer, c'est-à-dire quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé, de beaucoup plus secret, mais de beaucoup plus efficace, une fois qu'on l'aurait mis en action. Voilà. Du point de vue, si vous voulez, de la forme même de mes textes, c'était la forme de la bombe, et la préparation, la longue préparation de la bombe qui m'intéressait, et je me retirais pour faire cela. Je ne participais donc pas aux actions extérieures, je me renfermais et je préparais mon engin” (Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers* 68).

¹⁵ A tratti, la vicenda di Ponge ricorda quella di Montale, che disse, in età più avanzata, di essere autore di un libro solo, di cui offriva, dopo il recto, il verso. Nel verso della pagina pongiana stanno glosse e bozze, dopo il recto del *Partito preso*.

Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge

Entretiens avec Philippe Sollers 129).¹⁶ Scrive della Senna per irridere o correggere chi lo battezza "poeta del solido"; definito da Bernard Groethuysen "poeta della fenomenologia", ribadisce di non conoscere affatto Husserl (Beugnot X) e quando Sartre vorrebbe farne un esistenzialista e Camus un profeta dell'assurdo, si sottrae. Ma perché questi grandi intellettuali, affacciati sui testi di Francis Ponge, vi trovarono riflessi tanto somiglianti a loro stessi?

Le domande e le questioni che la ricezione di un testo innesca in noi sono tali e di tale spaventevole portata da indurci alla prudenza; nondimeno, questi primi ragguagli sembrerebbero validare un'ipotesi psicologica, psicologista, come quella che fonda la teoria di Holland (1968): ovvero che agiscano in noi meccanismi di riconoscimento, che il simile sia coinvolto e avvinto, nell'opera, dal simile. Tuttavia, ribatte Iser (1987) controargomentando, se così fosse, come spiegheremmo l'evoluzione che spesso un'esperienza estetica ci provoca, quasi riorganizzandoci, riplasmandoci?

Una risposta dipendente dal fatto che il lettore trova un riflesso di se stesso difficilmente potrebbe portargli qualcosa di nuovo. E Holland stesso ammette che qualcosa accade al lettore. Dovrebbe dunque essere evidente che l'impulso iniziale di questo 'happening' deve trovarsi non nell'identità ma nella differenza del testo. [...] L'intero processo di comprensione è messo in moto dalla necessità di rendere familiare il non familiare [...]. In breve, il lettore comincerà a cercare (e così a realizzare) il significato soltanto se egli non lo conosce; sono dunque i fattori ignoti del testo che lo avviano in questa ricerca. (Iser 85)

¹⁶ "Et sans doute les aime-t-il (fleurs, bêtes, hommes). Beaucoup. Mais c'est à condition de les pétrifier. Il a la passion, le vice d'une chose inanimée, matérielle. Du solide. Tout est solide chez lui: depuis une phrase jusqu'aux assises profondes de son univers", (Sartre, *L'homme et les choses* 62). "J'ai pris le temps de relire attentivement *Le parti pris des Choses* [...] je rencontre chez vous, cristallisée sur un point précis et avec une constance que je ne peux pas revendiquer, la préoccupation qui m'est essentielle", Camus 386 e anche Macchia 630: "È duro, petroso il suo desiderio di realtà".

I fattori ignoti avviano la ricerca, tuttavia, l'esegesi muove sempre verso questa progressiva familiarizzazione del non familiare, mossa dalla speranza che la tensione provocata da uno scarto dalla norma venga composta e risolta. Il rischio è iper-familiarizzare, artando il testo. Secondo Sartre, autore di un saggio nel '44 destinato a "fare scuola" nella critica pongiana,¹⁷ Ponge spoglia le cose del loro progetto, della loro utilità pratica, utensilità heideggeriana, giungendo così alle cose-in-sé, le quali prescindono dall'elemento umano foriero di senso, formando un universo dato e antipragmatico:

Il tentera [...] de déshumaniser les choses en grattant leur vernis de signification utilitaires. Cela signifie qu'il faut venir à la chose lorsqu'on a supprimé en soi ce que Bataille nomme le *projet*. Et cette tentative dépend d'un postulat que je me bornerai pour le moment à dévoiler: dans le monde heideggérien l'existant est d'abord "Zeug", ustensile. Pour voir en lui "das Ding", la chose temporo-spatiale, il convient de pratiquer sur soi-même une neutralisation. On s'arrête, on fait le projet de suspendre tout projet [...] Alors apparaissait la chose. (Sartre, *L'homme et les choses* 67)

Ma questa assomiglia molto più alla poetica (e ai rovelli) di Roquentin fermo davanti alla radice di ippocastano che a quella di Ponge.¹⁸ Come Risset dimostra nella sua prefazione al *Partito preso*

¹⁷ Il saggio ebbe grande risonanza e venne ripreso più volte nelle interpretazioni successive: citato, parafrasato, quasi mai discusso, stante l'*auctoritas* inibente del filosofo francese. Si crearono dunque veri e propri *leitmotiv*, come riconosce lo stesso Ponge, formule stereotipe, quasi metafore in catacresi. Cfr. Scotto VII: "un mondo letterario fortemente marcato dal pensiero esistenzialista *engagé* di Sartre [...] più di una riserva va al ruolo di critico di poesia esercitato da Sartre: basti pensare alla gratuità di taluni suoi assiomi".

¹⁸ È impossibile pensare che Ponge ignorasse *La nausée* e le meditazioni di Roquentin causate da un ciottolo quando scrisse l'*Introduction au galet*, quasi apologo e controffensiva. Sartre riprenderà il suo articolo del '44, ampliandolo e in parte, stravolgendone il significato, in *Qu'est-ce la littérature?*, per poi tacere a lungo, in un quasi *damnatio memoriae*, analizzata da Lavette [cfr. in particolare *Sartre lecteur de Ponge*].

delle cose,¹⁹ il poeta accoglie nei suoi testi l'uso che facciamo delle cose: la crosta del pane va spezzata, non contemplata o teorizzata. Ponge non vuole dimostrare che nulla di preesistente determini il nostro destino e che, quindi, sia necessaria una continua rinegoziazione del nostro progetto d'esistenza, di cui siamo gli unici responsabili, alla ricerca di un senso che non possiamo cercare in alcun disegno trascendente; mi sembra piuttosto che resti impigliato nella contemplazione di un oggetto vicinissimo, capendo quanto non guardiamo, di solito, e quanto a fondo si potrebbe cercare, facendolo.²⁰ Anche il Ponge che Camus ci delinea pare assomigliare più alla sensibilità di Camus stesso che a quella dell'amico e corrispondente: i tentennamenti, gli "échecs de description" incarnerebbero il dramma di ogni individuo gettato in un'assurda ricerca votata in partenza al fallimento, estremo scampolo di una filosofia dell'insignificanza.²¹

¹⁹ "Sartre li interpretava, nell'articolo del '44, in una prospettiva heideggeriana, come *Ding* (cosa in sé) opposta a *Zeug* (strumento): sottratti cioè allo sguardo e all'utilizzazione da parte dell'uomo, restituiti alla loro purezza originaria. Ma per molti oggetti del *Parti pris des choses* la loro utilizzazione fa visibilmente parte intrinseca della definizione (il pane, la porta, l'ostrica...). Inoltre, se accade spesso nel libro che oggetti culturali vengano 'naturalizzati' (la candela, la giovane madre, trattate come 'vegetali', il pane come 'Cordigliera delle Ande'), gli oggetti naturali invece sono curiosamente culturalizzati: la pioggia, gli alberi, descritti come meccanismi, 'ingranaggi'", Risset, *De varietate rerum* VII. Cfr. "Mais brisons-là: car le pain doit être dans notre bouche moins objet de respect que de consommation", Ponge, *Parti pris* 27.

²⁰ "Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement il regarde au plus près. [...] le mieux c'est de prendre de sujets impossibles, ce sont les sujets plus proches [...] sur les sujets de ce genre, pas d'idées préconçues, de celle qui s'énoncent clairement", Ponge, *Oeuvres* 435.

²¹ "Je pense que le *Parti pris* est une œuvre absurde à l'état pur – je veux dire celle qui naît, conclusion autant qu'illustration, à l'extrémité d'une philosophie de la non-signification du monde. Elle décrit parce qu'elle échoue. [...] Pour vous, dans une certaine mesure, trouver le mot juste, c'est pénétrer un peu plus au cœur des choses. Et si votre recherche est absurde, c'est dans la mesure où vous ne pouvez trouver que des mots justes et non

Ma *Il partito preso delle cose* è il risultato di una fatica, quasi di una battaglia, molto personale, al contempo intima e politica. Colpito da quello che definì un vero e proprio “drame de l’expression” scatenato dalla morte del padre, il giovane Francis iniziò a pensare di non potersi fidare del linguaggio comune, così sciatto e abusato, inservibile ormai per dire l’enormità di quel dolore (tempo prima, per colmo d’ironia, il Ponge notomizzato dai *philosophes* non era stato ammesso all’École Normale perché muto all’orale di filosofia, incapace di pronunciarsi su tanto alti concetti). Ma la lotta contro questa afasia, questo svuotamento progressivo della potenza del linguaggio, proporzionale alla sua compromissione, è contingente e storicamente ben radicata:

*Le Parti pris des choses est ainsi, avec la Rage de l’expression, comme un atelier de réparation de l’invention rhétorique. Pourquoi réparation? Quelque chose avait explosé? Sans doute. Et rien aujourd’hui ne me paraît plus touchant que ces notes de Ponge, communiste et résistant, en 1941, dans le Midi, lorsqu’il prend la décision, face à l’irrationalisme nazi, de lutter pour la philosophie des Lumières [...] Le dégoût, la répulsion violente au contact de l’emphase et des atrocités humaines, font de lui un humaniste pour temps de terreur. Ne pas mentir. Ne pas céder à la psychologie, à la démagogie, au sentimentalisme, au "ronron", au "manège", qui voilent la beauté évidente du moindre objet et de sa présence supérieure à tous les discours. (Sollers, *Société*)*

Che il linguaggio non sia retorico, vuoto o irrazionale è un

le mot juste ; comme la recherche absurde parvient à se saisir de vérités et jamais de la vérité. Il y a ainsi, dans tout être qui s’exprime, la nostalgie de l’unité profonde de l’univers [...] Je crois ainsi qu’en réalité le problème du langage est d’abord un problème métaphysique, et que c’est comme tel qu’il est voué à l’échec” (Camus, *Lettre* 386) Questa lettera privata, datata 27 gennaio 1943, viene riportata dal numero della “NRF” del 1956, numero speciale, omaggio a Ponge. È anche edita in Camus, Ponge, *Correspondance*, testo che testimonia il forte e complesso legame instaurato fra i due.

preciso atto di resistenza, parallelo e non disgiunto dalla lotta armata nel *maquis*. Non capirlo, reinserirlo nel *ron-ron*, in un *manège* colto e intellettualistico,²² vorrebbe dire sabotare la perseverante contesa pongiana: un vero e proprio attacco alla retorica, per rifondarla radicalmente.²³ La campata ampia, immensa, del disegno non deve farci pensare a un proponimento vano: “così dunque, per quanto ridicolmente pretenzioso possa sembrare, ecco qual è press’a poco il mio progetto: vorrei scrivere una specie di *De rerum natura*. [...] non poesie voglio comporre, ma un’unica cosmogonia” (Ponge, *Vita del testo* 125). Sembra “ridicolmente pretenzioso”, ma Ponge vuole ripartire dai principi, siano essi le radici delle parole, il latino, lingua di sostrato, dalla densità e pregnanza poi smarrita nei secoli o gli elementi di una creazione universale.²⁴ Un dizionario cosmogonico e insieme etimologico, descrittivo, mobile, detonante, lapidario.²⁵ Chi, nel tentativo di Ponge, vide solo una *pars destruens*, manifesta nel sabotaggio del senso comune, rivoltato come terra sterile,²⁶ forse lo

²² “L’expression qu’il répétait le plus souvent dans la conversation? ‘Sortir du manège’ [...] il faut fonder une résistance radicale, une affirmation répétée et sans illusions”, Sollers, *Ponge en abîme*. Cfr. “il ne s’agit pas d’arranger les choses (le manège). [...] Il faut que les choses vous dérangent. Il s’agit qu’elles vous obligent à sortir du ronron; in n’y a que cela d’intéressant”, Cassin 292.

²³ Cfr. Ponge, *Entretiens avec Philippe Sollers* 15: “Une société, c’est un ensemble de langages dont le principal est la langue elle-même, j’entends la langue commune [...] je dois dire, c’est par goût de ce langage que j’en suis venu à écrire. Il s’agira donc pour moi, pour pouvoir vivre, de modifier ce langage”.

²⁴ “Je n’ai jamais cherché qu’à redonner à la langue française cette densité, cette matérialité, cette épaisseur (mystérieuse, bien sûr) qui lui vient de ses origines les plus anciennes” (Ivi, 47).

²⁵ “Quant à la classification idéale, eh bien, oui, j’ai pensé, très souvent que cela aurait pu prendre la forme d’un dictionnaire, dans l’ordre alphabétique” (Ivi, 105).

²⁶ “Je propose à chacun l’ouverture de trappes intérieures, un voyage dans l’épaisseur des choses, une invasion de qualités, une révolution ou une subversion comparable à celle qu’opère la charrue ou la pelle, lorsque, tout à coup et pour la première fois, sont mises au jour des millions de parcelles, de paillettes, de racines, de vers et de petites bêtes jusqu’alors enfouies. Ô

fece perché non percepì la *pars costruens*, o perché non la credette possibile.

Cet effort pour déplacer le sens des termes demeurait encore une pure révolte, tant que les significations à demi-pétrifiées, découvertes sous la croûte superficielle du sens commun ne se dirigeaient pas vers des objets qui leur fussent propres. Il s'agissait encore d'un effort purement négateur. Ponge a-t-il compris qu'un véritable révolutionnaire devait être constructeur? (Sartre, *L'homme et les choses* 64)

Un vero rivoluzionario, scrive Sartre, costruisce, forse non cosmogonie. Bigongiari, dal canto suo, difende l'impegno di Ponge, che è circoscritto, ma proprio per questo non velleitario: "egli dà una prima lezione a chi parla di letteratura *engagée*: il suo *parti pris* è una decisione che ha il limite stesso della cosa decisa, per cui egli non pecca di rivoluzionarismo a vuoto. È partito proprio dalla scienza del linguaggio per riconoscervi le forme semplici delle cose", (Bigongiari, *Introduzione* 8). Jacqueline Risset, una delle principali traduttrici del poeta, sottolinea la carica eversiva del materialismo pongiano, allegro, positivo, liberatorio: "Una fenomenologia poetica, certo, ma una fenomenologia materialista, non esistenzialista, per la disperazione di Sartre: l'oggetto, la *res* non riporta, come nella *Nausée*, all' 'assurdo' della condizione umana: è ciò che 'tira fuori' la mente, ciò che la strappa al chiuso, alla ristrettezza di sé" (Risset, *De varietate rerum* X). Nelle inquadrature di Pollet o nel patrocinio intellettuale offerto a "Tel Quel",²⁷ Ponge

ressources infinies de l'épaisseur des choses, rendues par les ressources infinies de l'épaisseur sémantique des mots!", Ponge, *Proèmes* 37.

²⁷ "Promu au rôle de mentor, Francis Ponge suit de très près la naissance de la revue Tel Quel, pour laquelle il apparaît comme une sorte de figure tutélaire. La "Déclaration" qui ouvre le premier numéro (mars 1960) est parfois si proche de sa conception de la littérature qu'il est bien malaisé de démêler ce qui appartient en propre à chacun. Refus de la littérature engagée des idéologues, privilège accordé au langage et à ses lois, attention accordée à l'objet : autant de motifs que tout lecteur de Ponge reconnaîtra aisément, jusque dans leur formulation ", Farasse 36.

Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge

diviene un'icoma, divinità protettrice cui votarsi, ma stilizzata quasi depotenziata, mentre 'prendere partito' significa militare, scegliere la propria causa e battersi per quest'appartenenza,²⁸ pur non escludendo una sfumatura ambigua in quell'"agire per partito preso", quasi per schematismo, per preconetto: un "programme militant et résigné à la fois" (Ponge, *Œuvres* 891). Ponge, nel '42, è padre, operaio, comunista e sembra dirci, quando pensiamo che le cose siano altro da noi, che forse è perché non conosciamo la catena di montaggio:

La révolte de Ponge est en effet devenue un engagement révolutionnaire. Il a signé en 1929 le *manifeste du Surréalisme au service de la Révolution* [...] Marié en 1931, père d'une fille en 1935, Ponge doit trouver un emploi stable pour subvenir aux besoins du ménage. Il découvre concrètement et subit directement l'exploitation des travailleurs, ce qui le conduit à militer à la CGT, puis au Parti communiste, à partir de 1937. Cette expérience est évoquée dans *R. C. Seine*, où les employés apparaissent réduits à l'état des choses, broyés par l'*engrenage* d'une organisation toute mécanique du travail, qui leur impose ses rythmes et ses exigences. Dès lors le *Parti pris des choses* apparaît aussi comme une dénonciation de la réification des activités humaines dans la société capitaliste. (Collot 626)

Prendere il partito delle cose è abbracciare una causa universale: noi stiamo diventando cose, senza nemmeno accorgercene. Prendere il partito delle cose è rivoluzionario, al patto di riuscire ad ammettere, tristemente, che le cose siamo noi? Ma sarebbe sbagliato anche costringere Ponge nell'angolo della militanza di sinistra. O, come fecero le avanguardie successive, farne un formalista, da relegare, prezioso e stilizzato, in una scaffa a muro.²⁹ Forse valse per lui quel

²⁸ Vi è un legame etimologico fra cosa e causa, corradicali, entrambe dal latino <CAUSA, con trafila rispettivamente popolare e dotta. La 'cosa' è, propriamente, ciò che ci chiama in causa, ciò che significa per noi.

²⁹ "Bien qu'il ait commencé par dégoût des idées, ce sont des philosophes (Sartre, Camus) qui, dans les années 1940, ont les premiers attiré l'attention sur son œuvre et l'ont consacré poète des choses. Or le 'parti pris des choses' est pour Ponge inséparable d'un 'compte tenu des mots' qui lui a

che Calvino³⁰ scriveva, pensando al suo esordio, e alla sua esistenza passata a staccare, correggere, biffare un'etichetta da quel momento in poi imprescindibile:

Forse, in fondo, il primo libro è il solo che conta. Forse bisognerebbe scrivere quello e basta: il grande strappo lo dai solo in quel momento, l'occasione di esprimerti si presenta solo una volta, il nodo che porti dentro o lo sciogli quella volta o mai più [...] il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto. Finché il primo libro non è stato scritto si possiede quella libertà di cominciare che si può usare una sola volta nella vita. Il primo libro già ti definisce mentre tu, in realtà, sei ancora lontano dall'essere definito e questa definizione poi dovrai portartela dietro per la vita, cercando di darne conferma o approfondimento o correzione o smentita, ma mai più riuscendo a prescindere. (Calvino, Prefazione a *Il Sentiero dei nidi di ragno* 18)

Bibliografia

- BEUGNOT, Bernard. "Introduction". PONGE, Francis. *Œuvres complètes*. II voll., Paris, Gallimard, 1999, 2002.
- BIAGINI, Enza. *Antologie d'auteur. Francis Ponge e André Frénaud in Italia*. In Ead. *L'interprete e il traduttore. Saggi di teoria della letteratura*. Firenze University Press, 2016 (131-156).
- BIGONGIARI, Piero. "Il partito preso di Ponge". *Paragone*, 1 (1950).

valu d'être considéré dans les années 1960 comme le précurseur d'avant-gardes formalistes. Il a fallu attendre ces dernières années pour que la critique découvre la place qui revient dans cette œuvre à l'homme et à un lyrisme paradoxal", Collot 623.

³⁰ Calvino amò molto Ponge. Gli dedicò un articolo sul "Corriere" ("Felice fra le cose", 1979) in cui lo definì uno dei pochi grandi saggi contemporanei. Senz'altro gli *échecs de description* pongiani sono ascendenza fertile, se non determinante, per i tentativi dell'alter-ego calviniano Palomar, per cui si veda Risset, *Dialogue*.

Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge

- BIGONGIARI, Piero. *Poesia francese del Novecento*. Firenze, Vallecchi, 1968 [Reprint: Trento, La Finestra, 2005].
- BIGONGIARI, Piero (a cura di). *Vita del testo*. Milano, Mondadori, 1971.
- CAMUS, Albert. "Lettre au sujet du 'Parti pris'". *Nouvelle Revue Française* [Hommage à Francis Ponge], 45(1956); 386-392.
- CAMUS, Albert et PONGE, Francis. *Correspondance: 1941-1957*. Édition établie, présentée et annotée par Jean-Marie Gleize. Paris, Gallimard, 2013.
- CALVINO, Italo. *Il sentiero dei nidi di ragno*. (Prefazione dell'autore). Torino, Einaudi, 1967.
- CALVINO, Italo. "Felice fra le cose". *Corriere della sera*, 29 luglio 1979. Oggi in CALVINO, Italo. *Perché leggere i classici*. Milano, Mondadori, 1995; 253-258.
- CALVINO, Italo. *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.
- CLAUDE, Victor. "Le monde muet" (2015). En ligne: [<https://gsara.tv/causes/dieu-sait-quoi/>]
- COLLOT, Michel. "Francis Ponge", *Dictionnaire de poésie de Baudelaire à nos jours*. Sous la direction de Michel Jarrety. Paris, Presses Universitaires, 2001; 623-629.
- DUCIMETIÈRE Nicolas, "Francis Ponge, Douze petits écrits (1924)". En ligne: [<http://fondationbodmer.ch/bibliotheque/collections/chroniques/franc-is-ponge-douze-petits-ecrits-1924/>].
- FARASSE, Gérard. "Une rencontre. Sur 'Les entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers'". *L'Infini* 68(1999); 34-42.
- FRODON, Jean-Michel. "Le malheur d'être à l'hôpital, le bonheur d'être avec Ponge. Entretiens à Jean Pollet". *Le Monde*, 16/01/1997.
- GRATA, Giulia. "Sage ou magicien ? Deux notes sur la réception de Francis Ponge en Italie". *Nouvelle Fribourg*, 1.1 (2015), 1-16.
- HOLLAND, Norman. *La dinamica della risposta letteraria*. Bologna, Il mulino, 1986. (*The Dynamics of Literary Response*. New York, Oxford University Press, 1968).
- INGLESE, Andrea. "L'anomalia Ponge" (2012). Consultabile Online [<http://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/>].

- ISER, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Bologna, Il mulino, 1987.
- JACCOTTET, Philippe. "Remarques sur 'Le soleil'". *Nouvelle Revue Française* 45(1956), 396-402.
- LAURENTI, Francesco. "Il partito preso della traduzione: su alcune versioni italiane da Ponge". *Italianistica* 40,1 (2011), 183-191.
- LAVETTE, Jean-François. *Silences de Sartre*. Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2002.
- LEUTRAT, Jean-Louis. "Cinéma et poésie. Jean-Daniel Pollet entre Francis Ponge et Yannis Ritsos". *Versants* 42 (2002), 95-109.
- MACCHIA, Giovanni. *La letteratura francese. V. Il Novecento*. A cura di Macchia, Colesanti, Guaraldo, Marchi, Rubino, Violato. Milano, ed. Accademia, 1987.
- POLLET, Jean-Daniel. "Propos du réalisateur". *Cahiers du cinéma* 509 (1997), 131-134.
- PONGE, Francis. *Douze petits écrits*. Paris, Ed. de la Nouvelle Revue Française, 1926.
- PONGE, Francis. *Le parti pris des choses*. Paris, Gallimard, 1942.
- PONGE, Francis. *Méthodes*. Paris, Gallimard, 1961 (il fait partie de *Le grand recueil*, 3 voll.).
- PONGE, Francis. *Pour un Malherbe*. Paris, Gallimard, 1965.
- PONGE, Francis. *Nouveau recueil*. Paris, Gallimard, 1967.
- PONGE, Francis. *Entretiens avec Philippe Sollers*. Paris, Gallimard, 1970.
- PONGE, Francis. *L'écrit Beaubourg*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1977.
- PONGE, Francis. *Il partito preso delle cose*. Trad. Jacqueline Risset. Torino, Einaudi, 1979.
- PONGE, Francis. *Testo sull'elettricità*. A cura di Daniele Gorret. Brescia, L'obliquo, 1997.
- PONGE, Francis. *Œuvres complètes*. II voll., Paris, Gallimard, 1999, 2002.
- PONGE, Francis. *Il sole in abisso*. A cura di Daniele Gorret. Brescia, L'obliquo, 2003.
- PONGE, Francis. "Il sapone". Trad. Michele Zaffarano. *L'Ulisse* 17 (2004), 265-268.
- PONGE, Francis. "My Creative Method". Trad. Adriano Marchetti.

Cenni sulla ricezione critica di Francis Ponge

- Anterem*, 81 (2010); 16-25.
- PONGE, Francis. "L'uomo a grandi tratti". Trad. Adriano Marchetti. *Anterem*, 82 (2011); 49-55.
- PONGE, Francis. *Nioque de l'avant-printemps. Ovvero Cognizione del periodo che annuncia la primavera*. Trad. Michele Zaffarano. Colorno, Benway Series, 2013.
- RISSET, Jacqueline. "De varietate rerum, o l'allegria materialista". In PONGE, Francis. *Il partito preso delle cose*. Torino, Einaudi, 1979.
- RISSET, Jacqueline. *Dialogue de la vague et du galet. Italo Calvino e Francis Ponge*. In *Atti del convegno internazionale in onore di Italo Calvino (Firenze, palazzo Medici-Riccardi, 26-28 febbraio 1987)*. Milano, Garzanti, 1988.
- SARTRE, Jean-Paul. *La nausée*. Paris, Gallimard, 1938.
- SARTRE, Jean-Paul. "L'homme et les choses". *Poésie* 5, 20 (1944), 58-77.
- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris, Gallimard, 1948 [dans *Situations*, 2 voll.]
- SCOTTO, Fabio. "Introduzione". In Id. (a cura di). *Nuovi poeti francesi*. Torino, Einaudi, 2011 (V-XVII).
- SOLLERS, Philippe. "La société du génie". *Le Monde*, 9/08/1988.
- SOLLERS, Philippe. "Ponge en abîme". [Séance prononcée à l'occasion de la publication des œuvres de Francis Ponge dans la Pléiade en 1999: lisible en ligne: <http://www.pileface.com/sollers/spip.php?article432>].

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

Lucilla Lijoi

Università degli Studi di Genova

Abstract

Family's objects in Alberto Savinio

In this paper I aim to focus on the role played by humanized objects, in particular “armchairs-parents”, that can be found in the narrative and pictorial production of Alberto Savinio in the 1940s. Armchairs appear as “personae agentes” in several tales of Casa “la Vita” (1943) and Tutta la vita (1946), and they turn into obsessive topics in paintings since 1944. In Savinio’s poetics, armchairs may be considered as “fetishes” in place of the mother (according to Massimo Fusillo’s definition), but it is also true that armchairs can be seen as “old memorial objects”, allowing the subject to recreate a broken identity (according to Jean Baudrillard’s definition). Armchairs are the means by which the subject accomplishes inner knowledge through self-awareness, recognizing himself as part of an “augmented” and metaphysical reality. As a matter of fact, in Savinio’s thoughts there are no differences between animate and inanimate, as any object hides a soul, which humans must approach by means of a renewed Christian faith.

Ogni mobile rimane a rappresentare un uomo,
la sua distrutta forma corporea, la sua anima
indistruttibile.

A. Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*.

L’attenzione alla plasticità e alla concretezza materica dell’oggetto artistico e letterario è parte integrante della filosofia di Alberto Savinio (1891-1952) fin dagli anni della rivista romana “Valori Plastici” (1918-1922), tra le cui pagine – in linea con le sperimentazioni pittoriche di Giorgio De Chirico e Carlo Carrà –

acquistò consistenza teorica e programmatica la rivoluzionaria proposta dell'Arte Metafisica. Savinio, che in quegli anni non aveva ancora iniziato a dipingere,¹ si distinse come principale ideologo del gruppo, affidando a scritti d'ineluttabile importanza precetti estetici ed etici che avrebbero in seguito pervaso la sua intera produzione, conciliandosi in maniera del tutto inedita con le suggestioni surrealiste.

Secondo Savinio, il fine massimo dell'arte consiste nel rappresentare visivamente il sinolo di spirito e materia che informa di sé ogni aspetto della realtà, senza distinzione gerarchica tra animato e inanimato, ma con l'unico intento di riprodurre “la spettralità” dell'oggetto, ovvero “l'essenza vera, spirituale e sostanziale di ogni aspetto” (Savinio, *La nascita di Venere* 61).²

Si tratta di una concezione profondamente sovversiva nei confronti del paradigma positivista, destinata ad ampliare il concetto stesso di realtà: il termine “metafisico”, infatti, “non accenna più a un ipotetico dopo-naturale; significa bensì, in maniera imprecisabile – perché non è mai chiusa, ed imprecisa dunque, è la nostra conoscenza – tutto ciò che della realtà continua l'essere, oltre gli aspetti grossolanamente patenti della realtà medesima” (Savinio, *La nascita di Venere* 48).³

In questa realtà allargata ogni oggetto è dotato di un fondo “spettrale” e “fantasmico” con cui l'artista ha il dovere di entrare gradualmente in dimestichezza per poterne rappresentare “la genesi”: “noi siamo dei feticisti civilizzati. Strappiamo l'anima ad ogni cosa: dalla montagna alla tabacchiera” (Savinio, *La nascita di Venere* 32).⁴

Le “cose” nella loro tangibilità costituiscono dunque il “bottino” di una razzia psichica i cui orizzonti fenomenologici sono indagati dall'uomo metafisico regredito a una sorta di stato infantile:

¹ Savinio iniziò a dipingere a Parigi nel marzo 1927, un anno dopo essersi trasferito nella capitale francese con la moglie Maria Morino.

² L'articolo da cui si cita, “*Anadioménon*”. *Principi di valutazione dell'arte contemporanea*, era uscito su “Valori Plastici”, 2.4-5 (1919), 6-14.

³ Si cita ancora da “*Anadioménon*”.

⁴ L'articolo da cui si cita, “*Arte = Idee moderne*”, era uscito su “Valori Plastici”, 1.1, (1918), 3-8.

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

l'artista deve porsi di fronte alle manifestazioni che cadono sotto i sensi come un bambino prolungato, in grado di sovvertire l'ordine fisico prestabilito e di cogliere le cose svincolandole dai cardini in cui l'abitudine le ha collocate, sorprendendole pertanto “nel loro stato di pazzia”.⁵ Solo così gli oggetti si riveleranno tramite di un percorso gnoseologico d'insospettabile portata, caricandosi di funzioni inedite e permettendo all'artista di intraprendere un itinerario mnestico di autoconoscenza e catarsi, in direzione della creazione di mondi alternativi ma non per questo meno consistenti di quello “tradizionale”.

Questi presupposti teorici sono necessari per comprendere il ruolo che la narrativa di Alberto Savinio attribuisce agli oggetti, i quali, dalle prove dei primi anni Venti (il romanzo *La casa ispirata*) sino alle raccolte di racconti scritti degli anni Quaranta (*Casa “la Vita”*, *Tutta la vita*),⁶ sono intesi come vere e proprie *personae agentes*, capaci di catalizzare lo svolgimento della narrazione costituendone il perno e la chiave interpretativa.

Le linee tematiche che si potrebbero seguire in questo senso sono molteplici: a prendere vita sono ora gli strumenti musicali, ora le statue antiche, ora i giocattoli, ora i mobili. Siccome non è possibile indagare tutti i casi nella loro intrezza, in questa sede ci si limiterà a prendere in considerazione i racconti (analizzati in parallelo alla produzione pittorica di Savinio) in cui i protagonisti sono i mobili, e più precisamente le poltrone, interlocutrici materiche umanizzate alle quali lo scrittore attribuisce un valore simbolico e affettivo denso di sollecitazioni.

I testi che saranno analizzati nel corso di questa trattazione sono stati composti tra il 1943 e il 1947 (periodo in cui la poltrona

⁵ Id., *La nascita di Venere* 35. Si cita ancora da “*Anadioménon*”.

⁶ La prima edizione della *Casa ispirata* vide la luce a puntate sulla rivista milanese di Enzo Ferrieri “Il Convegno” fra il giugno e il dicembre 1920; nel 1925 uscì in volume presso Carabba di Lanciano; la prima edizione di *Casa “la Vita”* uscì invece per Bompiani nel giugno 1943, mentre la prima edizione di *Tutta la vita*, uscita ancora per Bompiani nel 1946, porta tuttavia nel colophon la data 1945.

inizia a comparire anche nella produzione figurativa). Si tratta di quattro racconti del 1943 (*Poltramma*, *Paternali mobili*, *Bago*, *Il Signor Münster*),⁷ di un brano del 1944 tratto da *Ascolto il tuo cuore, città*⁸ e di un articolo del 1947 intitolato *Su una pittura chiamata "I miei genitori"*, apparso sulla rivista "Lo Smeraldo".

In ogni testo l'oggetto poltrona è associato all'ambito della famiglia (come è chiaro fin da alcuni titoli), ed è stato possibile analizzarlo e contestualizzarlo nella poetica e nel vissuto saviniano mediante l'uso di due categorie interpretative della critica tematica sugli oggetti: "l'oggetto-feticcio", identificato da Massimo Fusillo in *Feticci* (2012), e "l'oggetto antico", immaginato da Jean Baudrillard nel *Sistema degli oggetti* (1972). Il percorso che s'intende tracciare prevede una *climax* ascendente di progressiva conoscenza della propria storia e della propria memoria, che dall'oggetto come "reliquia necromantica" (Orlando 111-112), che rimanda al rimorso e al lutto per la scomparsa del genitore, giunge all'oggetto come traccia mnestica positiva, che conduce al superamento del lutto e all'accettazione di sé, permettendo addirittura all'artista di muoversi in una realtà metafisicamente aumentata in senso "cristiano".

Il primo racconto di questo *excursus* testuale s'intitola *Poltramma*, ed è apparso per la prima volta sulla "Stampa" il 22 luglio 1943. Si tratta di un testo dalle implicazioni psicologiche molto violente, il cui protagonista, Luigino, è un bambino incapace di accettare un rimprovero della madre, e che per questo la colpisce con veemenza facendola cadere a terra svenuta; subito dopo "il gesto" il bambino corre a nascondersi in camera sua, restandovi per qualche ora. In seguito, non udendo più alcun rumore provenire dal salotto, trova il coraggio di scendere al piano terra per verificare la situazione, agitato dal segreto timore di aver ucciso la madre:

⁷ *Bago* e *Poltramma* furono pubblicati su "La Stampa" il 3 e il 22 luglio 1943; *Paternali mobili* apparve su "Tempo", 8.223 (1943), 28,31. Il *Signor Münster* fu pubblicato direttamente in *Casa "la Vita"* nel 1943.

⁸ *Ascolto il tuo cuore, città* doveva uscire per Bompiani nell'estate 1943, ma ad agosto i bombardamenti sulla città impedirono l'operazione editoriale. Il libro uscì pertanto nel 1944 arricchito di due capitoli: *Pagine Aggiunte* e *Note di Taccuino*.

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

È davanti all’uscio del salotto. Non un respiro. Luigino mette l’occhio al buco della serratura. Il salotto è raccolto nella penombra dei cortinaggi. Brilla da una parte la cornice dorata dello specchio. Si vede il fianco della poltrona. Sua madre è seduta nella poltrona: nella “sua” poltrona. La mano pende bianca dal bracciolo. È immota. Pensa?... Dorme? È morta forse. Luigino entra d’impeto, senza riflettere, senza pensare. Traversa con tre passi il salotto, si butta in ginocchio davanti alla poltrona. “Perdono... perdono...” [...] Luigino afferra la mano di sua madre per baciarla. La mano è insolitamente piccola e molle. Luigino alza la testa, guarda: nella sua mano egli stringe la nappina bianca che pende dal bracciolo della poltrona. E la mamma? La poltrona è vuota. Due bande di foglie a punto a croce scendono giù per lo schienale, traversano il sedile, serrano tra banda e banda un grappolo di rose rosse e gialle a punto annodato e grosse come cavolfiori. Posano dalle parti come due braccia i braccioli a tortiglione. La frangia torno torno pende sul tappeto, simile a una breve gonna a strisce tubolari. E la mamma? ... Questo solo rimane della mamma? (Savinio, *Tutta la vita* 659-660)

L’azione riprovevole e innaturale compiuta da Luigino provoca l’interdizione del perdono: il genitore è stato colpito e, sebbene involontariamente, simbolicamente ucciso. Dopo il gesto del figlio la madre scomparirà per sempre: al suo posto non resterà che un simulacro materico, la “poltromamma”, destinata a trasformarsi in un oggetto feticcio e ammonitorio verso il quale Luigino, divenuto con il tempo lo stimato Professor Fos Rospigli, svilupperà negli anni un attaccamento morboso:

Tra le casse di varie forme e dimensioni nelle quali a ogni trasferimento venivano collocati i mobili di casa Fos Rospigli, figurava in prima fila la cassa della “poltrona”. Così voleva il professore [...] Quando talvolta rimaneva solo in casa [...] il Professore Fos Rospigli assaporava le delizie di una felicità gelosa, perché allora poteva intrattenersi

liberamente con la sua poltrona. Carezzava i suoi fianchi di velluto nel quale le tarme avevano aperto vaste radure; lasciava scorrere nella mano a tubo la frangia che il tempo aveva diradata come la dentatura di un vecchio; coricava con infinite cure la poltrona sul fianco, metteva a nudo le sue parti pudiche, toccava con sapienti mani da chirurgo i tiranti rilassati, le molle arrugginite. Poi, avanzando per gradi, come in una calcolata operazione sessuale, toccava la nappina pëndula dall'orlo del bracciolo, la prendeva delicatamente con due dita, baciava quella manina bianca e stanca, quella manina molle e disarticolata, quelle dita di cordonetto. [...] Ma la volontà della signora Fos Rospigli finì per prevalere. [...] Un giorno la “poltrona” fu abbattuta come un vecchio cavallo azzoppato.

[...] Furono conservati alcuni pezzi che potevano tuttavia essere utilizzati, benché ridotti essi pure in condizioni miserrime. Il professore vuole per sé la banda sulla quale erano ricamate le rose a punto annodato, e se le tiene nello studio.

[...] E di notte, nello studio del professore Fos Rospigli, le rose ricamate a punto annodato fosforeggiano ancora. Fosforeggiano nel buio, come nel buio fosforeggiano le anime dei trapassati. (Savinio, *Tutta la vita* 661-662)

Com'è evidente dal testo proposto, la poltrona protagonista del racconto si è trasformata in un oggetto defunzionalizzato, che nel corso degli anni ha perso le fattezze e le forme stesse per cui era stato immaginato, riducendosi a un brandello di stoffa dai presunti poteri magici e soprannaturali. La poltrona non è più, come da vocabolario, “un'ampia e comoda sedia imbottita e munita di braccioli”, ma un vero e proprio feticcio in grado – come sostiene Fusillo di “fornire la sostituzione simbolica capace di esorcizzare il trauma della perdita” (Fusillo 9).

Evidentemente, inoltre, il rapporto che il professore istaura con la poltrona-brandello è di tipo erotico, e può rimandare alle teorie freudiane sul feticcio: sulla banda ricamata – sineddoche (fallica) potentissima in grado di evocare un serbatoio di rimosso, di ricordi e sensi di colpa – è infatti proiettata la libido che, dopo il lutto

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

irrisolto della madre, Luigino non era più riuscito a scaricare in modo sano, condannandosi al narcisismo della contemplazione dell’oggetto che ha dato inizio al trauma.⁹ Significativa è infine la figura della moglie del professore, incapace sia di sostituirsi alla “poltromamma” sia di distruggerla, restando pertanto ai margini di un rapporto esclusivo e senza via d’uscita.

Una situazione analoga si riscontra nei racconti successivi a *Poltromamma*, ovvero *Bago* e *Paternali mobili*. Nel primo caso la protagonista, Ismene, è una giovane donna che dopo la morte dei genitori ha sposato lo zio Rutiliano, di molti anni più anziano di lei, nella speranza (vana) di ritrovare in lui quella “confidenza” e quella “sicurezza” che aveva provato finché erano stati in vita i suoi genitori (Savinio, *Tutta la vita* 648). Tuttavia il desiderio di Ismene non si realizza, e la vita coniugale s’ingriscisce in una triste routine, confortata dalla sola presenza di Bago, “il vecchio armadio” che “l’aveva vista nascere, aveva custodito i suoi abiti di bambina, poi quelli di fanciulla e ora custodiva i suoi abiti di donna. Sta seduta accanto al battente socchiuso, come per ascoltare i palpiti di quel cuore tenebroso ma profondamente buono” (Savinio, *Tutta la vita* 649).

L’armadio rappresenta dunque il surrogato umanizzato degli affetti familiari, configurandosi ancora una volta come reliquia di un equilibrio perduto e mai più ricomposto, che Ismene non ha la possibilità di ricreare con Rutiliano. Il suo stesso nome è evocativo: nel mito Ismene è la sorella di Antigone, ed è sempre descritta – al

⁹ Come ha notato Davide Bellini nell’articolo *Le porte socchiuse dell’inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio*, stabilire con precisione i modi e tempi attraverso cui Savinio si accostò alla psicoanalisi costituisce un problema ancora aperto per la critica; tuttavia lo studioso ipotizza che “la vera e propria ‘esplosione’ dell’immaginario psicoanalitico che si verifica a partire dai primi anni Quaranta nella scrittura di Savinio” sia da mettere in relazione con la lettura, avvenuta nella prima metà del 1940, del saggio di Enzo Bonaventura *La psicoanalisi*, pubblicato da Mondadori nel 1938 (1-2). Nel volume di Bonaventura le teorie freudiane sono riassunte con taglio divulgativo, e ampio spazio è dato al tema del feticcio, che Freud aveva trattato nel 1927 nel saggio *Feticismo*.

contrario della combattiva sorella – come remissiva e pacata, succube timorosa degli avvenimenti.

E anche l’Ismene di Savinio appare in *Bago* altrettanto incapace di evoluzione: in punto di morte per consunzione la giovane donna chiede di farsi seppellire “dentro il corpo oscuro e buono di Bago”, e Rutiliano, per quanto scettico, acconsente: “Ismene fu collocata nell’armadio e l’armadio calato nella fossa: tomba a due ante e troppo grande per quel corpo così piccino. Come un padre che si chiude la figlia in petto” (Savinio, *Tutta la vita* 651). La similitudine è fin troppo scoperta, e accomuna l’armadio Bago (un altro oggetto defunzionalizzato) alla “poltromamma” di Luigino, creando una coppia genitoriale dai tratti contraddittori e inquietanti, allo stesso tempo protettiva e fagocitante, dalla quale il figlio/a non riesce a liberarsi.

Il tema dei mobili genitoriali in relazione e in opposizione alla coppia coniugale torna ossessivamente anche in *Paternali mobili*, racconto in cui Azio Bott (pseudonimo di Dazio Bottoni), appena sposato con Niuccia, è costretto a rinnovare del tutto l’arredamento del proprio appartamento, sgradito alla giovane consorte:

Quando Niuccia entrò nella casa di Azio che ormai era la “sua” casa [...], essa volse intorno i suoi celesti occhi di Madonna e disse che *tra quel vecchiume non avrebbe mai abitato*. I suoi occhi si fermarono più insistenti e sprezzanti sulla poltrona a dondolo collocata in mezzo al salotto e adorna come una vecchia zia sul sedile e lo schienale di una trapuntina rosa legata all’incorniciamento di legno biondo con fiocchetti rossi, sul grande specchio ovale che putti d’oro circondavano reggendo grappoli opimi, e soprattutto sul ritratto del cavaliere Gaetano Bottoni.
(Savinio, *Tutta la vita* 666)

L’appartamento viene dunque ristrutturato, e ai mobili di Dazio Bottoni vengono sostituiti gli snelli e iperfunzionali mobili “stile novecento”, muniti di “gambe e tubi di metallo cromato curvati a S e oscillanti come molle” e simili a “scheletri”. Ma il matrimonio tra Dazio e Niuccia non sembra destinato a durare, e Dazio, “in capo a due mesi di umiliazioni e dopo aver intestato a

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

sua moglie una parte cospicua del suo patrimonio” si separa da Niuccia (Savinio, *Tutta la vita* 668).

Conseguentemente, anche l'appartamento riacquista le fattezze precedenti: Dazio dispone che i mobili paterni, relegati in cantina dalla moglie, vengano ricollocati nei “loro posti consacrati dal tempo e dai ricordi”, così che egli possa ritrovare “come una calda protezione, l'aura nella quale era trascorsa la sua infanzia, la sua adolescenza, la sua giovinezza. Ritrovò il colore della sua tristezza, l'odore della sua solitudine, il sapore della sua infelicità” (Savinio, *Tutta la vita* 669).

Spezzato solo per breve tempo, l'equilibrio psichico di Dazio Bottoni è ricomposto in modo tale che le vecchie stanze ritornino a fungere da camera mortuaria e protettiva, in cui il passato stagna e gli oggetti si sostituiscono magicamente alla presenza umana, suscitando nello spettatore inaspettate rivelazioni sepolte nell'inconscio:

La poltrona a dondolo si dondolava ancora, come se qualcuno se ne fosse levato appena un istante prima. Imbottita di trapuntine rosa e ornata di fiocchetti rossi, la poltrona a dondolo, chi sa perché, rammentava a Dazio quella madre misteriosa eppur amata che Dazio non aveva conosciuto mai. Dazio fece per sedersi sulla poltrona-madre come per un gesto d'affetto, come per un abbraccio, come per un ritorno alla dolce sicurezza dello stato prenatale, ma si arrestò di colpo: la poltrona a dondolo era occupata. La poltrona a dondolo era occupata da Niuccia. La poltrona a dondolo era occupata da una Niuccia che era Niuccia e assieme non era Niuccia. Una Niuccia nella quale Dazio riconobbe sua madre: quella madre amata tuttavia che egli non aveva mai veduto. E accanto alla poltrona era un uomo. Un uomo nel quale Dazio, aggirandosi faticosamente per l'oscuro labirinto delle rimembranze infantili e illuminandole a stento, riconobbe colui che, bimbo, vedeva sempre per casa e che come a un secondo padre egli diceva “zio Lodovico”. E costui si chinò sulla poltrona a dondolo, reggendosi con ambo le mani sul bracciato di legno arcuato, e a lungo baciò la bocca di Niuccia riversa la testa come morta sulla trapuntina rosa: a lungo baciò la bocca di

sua madre. (Savinio, *Tutta la vita* 669-670)

Si noti come, ancora una volta, la poltrona non assolve le sue funzioni primarie e utilitaristiche, ma appaia ripensata da Savinio nelle vesti di un oggetto polifunzionale. In primo luogo essa è ancora una reliquia necromantica, poiché, con la sua suadente morbidezza evoca il fantasma della madre mai conosciuta, configurandosi come simbolo confortante de grembo materno; in secondo luogo, svestendosi dell'aura protettiva, porta in superficie dei complessi latenti nell'inconscio di Dazio, che comprende di aver cercato senza successo di sostituire la madre con Niuccia. Infine, la poltrona è il tramite di una rivelazione epifanica, poiché permette a Dazio di scoprire che lo "zio Lodovico" è in realtà il suo vero padre, e che egli ha dunque ha amato per tutta la vita un padre fasullo: "una logica adamantina lo illucida tutto, intrasparenta il suo cervello [...] Frutto di quella luce è la scoperta che avendo smosso quei mobili paterni, essi avevano rivissuto il loro ricordo più commovente, più tragico" (Savinio, *Tutta la vita* 671).

In questo racconto i mobili si presentano allora come custodi della storia familiare, catalizzatori di consapevolezze sopite e dimenticate e tramite di riacquisizione della memoria. In questo senso *Paterni mobili* assume un significato diverso rispetto ai racconti precedenti, segnando una cesura oltre la quale l'oggetto-poltrona rivestirà un valore simbolico nuovo non solo dal punto di vista narrativo, ma anche da quello pittorico. Diversamente da *Poltromamma* e da *Bago* – che si concludono l'uno con la contemplazione morbosa del feticcio e l'altro con la morte della protagonista – l'explicit di *Paterni mobili* è infatti caratterizzato da un'epifania e da una catarsi: Dazio Bottoni è raffigurato da Savinio nell'atto di piangere inginocchiato di fronte al ritratto del padre, dopo aver acquisito consapevolezza di se stesso e della storia della sua nascita e della sua famiglia.

Il percorso gnoseologico di accettazione e rivelazione del sé prosegue nel racconto del *Signor Münster*, apparso nella raccolta *Casa "la Vita"* nel 1943. Il protagonista, alter ego tra i tanti immaginati da Savinio, è un signore tedesco residente a Roma in un appartamento ammobiliato di Via Condotti (dove Savinio stesso

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

aveva abitato per qualche tempo con la famiglia nel 1935), che ogni mattina si dedica al singolare “gioco dei mobili”, che “consiste a confondere le forme delle due poltrone e del divano con le immagini della sua defunta famiglia paterna”:

Il signor Münster pensa che soltanto negli appartamenti mobiliati si trova ancora la tradizione conservata, perché essi non cedono ai mutamenti della moda, ma rimangono fedeli a un tipo di ammobiliamento consacrato dall’uso e arrivato alla perfezione. [...] I mobili, come i ritratti, come le mummie per gli Egizi, sono la continuazione quaggiù dei nostri genitori, dei nostri parenti, dei nostri amici; e la poltrona nella quale usava sedere nostro padre dovrebbe continuare a rappresentarlo fra noi, in maniera immobile e silenziosa, ma non per questo meno rispettabile; e nessuno dovrebbe sedercisi sopra ad eccezione del figlio primogenito, e questi pure nelle occasioni solenni e nelle ricorrenze sacre. Le due poltrone di cuoio sono mamma e papà negli ultimi anni di loro vita, il divano di stoffa è zia Zenaide in posizione di decubito e drappeggiata nella sua famosa vestaglia a fiorami ricamati. [...] Questo divano prolunga la vita terrena di zia Zenaide e dà forma alla sua immortalità, ma è doveroso aggiungere che anche da viva e fin da quando il signor Münster se la ricordava, zia Zenaide aveva sempre avuto una personalità da canapé. Questo “gioco dei mobili” il signor Münster lo ripete ogni mattina, senza mai stancarsi. L’adulto deve mutare continuamente i propri giochi per divertirsi, mentre il bambino, favorito da una più generosa fantasia, gode a ripetere sempre lo stesso gioco. Quale prova migliore che nonostante i suoi quarantanove anni sonati, il signor Münster ha conservato un animo infantile? Piacciono questi mobili al signor Münster per il loro aspetto familiare e umano, e vivamente egli si rallegra di non essere capitato tra i mobili “novecento”, che sono appena degli scheletri cromati e incapaci di fare compagnia all’uomo. (Savinio, *Casa “la Vita”* 425)

Lo scarto tra questo racconto e quelli precedenti è evidente: i mobili non sono defunzionalizzati, né sono ridotti a feticcio; la poltrona mantiene il proprio ruolo di comodo sedile a braccioli (anche se è destinata al solo figlio primogenito), e nei suoi confronti il protagonista non prova nessun trasporto erotico o morboso. Essa non è fatta per essere “palpata”, nascosta e accarezzata in una sterile e compiaciuta intimità, ma è piuttosto il prolungamento materico di una tradizione familiare pacificata, in cui gli affetti e la memoria convivono in una dimensione limpida e serenamente accettata. Il “gioco dei mobili” è allora il gioco dell’artista che mostra di aver superato grazie all’arte i traumi dell’infanzia e di aver accettato il proprio ruolo doppio di figlio e di padre, diversamente da quanto accade a Luigino/Professor Fos Rospigli e a Ismene, incapaci di pensarsi al di là della dimensione uterina alla quale si autocondannano.

In questo racconto la poltrona assume dunque un ruolo positivo nel processo di autoconoscenza del personaggio, ed è possibile descriverla servendosi della categoria dell’“oggetto antico memoriale” immaginata da Jean Baudrillard nel *Sistema degli oggetti*:

La dimensione temporale dell’oggetto antico è il passato: è ciò che esiste nel presente in quanto è già stato prima [...]. L’oggetto antico è sempre, nel pieno senso della frase, un “ritratto di famiglia”. Esiste sotto forma concreta di oggetto. [...] Questa caratteristica manca evidentemente agli oggetti funzionali, che esistono solo nell’attualità, all’indicativo, nella forma dell’imperativo pratico e che [...] anche se riescono, più o meno bene, ad assicurare l’ambiente nello spazio, non lo assicurano tuttavia nel tempo. [...] Io sono chi è stato, secondo la linea di una nascita invertita di cui questo oggetto è segno per me. (Baudrillard 97-99)

La poltrona di Münster deve essere dunque interpretata nella sua “storialità”, ovvero nella sua capacità costruttiva di “significare nel tempo” e di ribadire un’identità plurima, svincolata dall’“imperativo” della mera funzionalità (che nel caso di Savinio si

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

concentra nella freddezza metallica dei più volte disprezzati mobili “novecento”).

La riflessione sulla storicità significata dai mobili trova nuovo vigore nel commosso finale di *Ascolto il tuo cuore, città*, libro dedicato a Milano che doveva essere dato alle stampe nell'estate 1943, ma la cui uscita fu rimandata al 1944 a causa della guerra. Nelle *Pagine aggiunte*, scritte dopo il bombardamento della città avvenuto nell'agosto 1943, Savinio descrive il lutto di una casa “violentata” e svuotata dei suoi mobili, che giacciono ammassati sulla strada in Via Bagutta: “tutto il contenuto di una casa si è versato attraverso il portone nella via come un flusso di lava domestica, e in cima a quella colata rappresa una poltrona è rimasta ferma al termine della sua scivolata. È una poltrona armata di ferro, fornita di un pedale che all'estremo si curva a gondola” (Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* 386).

La visione della poltrona, povera reliquia di una domesticità infranta, offre a Savinio lo spunto per tornare con la memoria alla poltrona paterna, alla quale l'artista bambino aveva messo nome “Rosaura”:

Mio padre passava lunghe ore in una poltrona tutta ricami e falpalà come una signora in abito da ballo, la quale quando rimase vuota di lui conservò in negativo sullo schienale e sul sedile la forma di quel corpo grave e severo. Era la “sua” poltrona e io nella mia mente infantile l'associavo al nome “Rosaura”. [...] I mobili hanno vita più lunga degli uomini, sono i rappresentanti degli uomini quaggiù e i loro continuatori. Ogni mobile rimane a rappresentare un uomo, la sua distrutta forma corporea, la sua anima indistruttibile. Entrate di notte, di soppiatto, mentre la casa dorme, in una camera deserta di uomo; affilate l'orecchio e udrete i mobili, con voce di legno e di stoffa, scambiarsi le loro memorie e i propri segreti. (Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città* 385)

La poltrona che svetta sul cumulo di macerie della Milano distrutta è allora una traccia mnestica ammonitrice, veicolo di

memoria collettiva e individuale allo stesso tempo, poiché non solo è esposta impudicamente a significare lo sventramento della città e il passaggio della storia, ma è anche in grado di rievocare ricordi individuali, rivissuti con intensità e riproposti a interpretazione del contingente.

In parallelo alla produzione narrativa incentrata sulle poltrone, Savinio conduce una riflessione analoga anche in ambito figurativo, realizzando studi su “poltromamme” e “poltrobabbi” che si ripetono in maniera quasi ossessiva nel periodo compreso tra il 1944 e il 1950.

Risalgono al 1944 i primi studi preparatori e i disegni per *Poltrobabbo*, la cui genesi figurativa può essere pertanto individuata nel passo coevo di *Ascolto il tuo cuore, città*.¹⁰ Il padre, raffigurato in un tutt'uno con una poltrona a braccioli su cui appoggia le braccia, ha un occhio solo che guarda verso destra e delle colonnine al posto delle gambe (1944.5, 1944-5, 1945.7); nel 1945 appare invece il primo disegno a matita su carta lucida di *Poltromamma* (1945.9), destinato a essere riprodotto nello stesso anno sulla copertina (1945.22) di *Tutta la vita* (raccolta nella quale confluiscono *Poltromamma*, *Bago* e *Paternali mobili*). Anche in questo caso la madre ha un occhio solo, ma le braccia sono sostituite da braccioli a nappine, e le gambe sono coperte da una gonna (come imponeva la moda ottocentesca). In più la figura – caso più unico che raro nei personaggi saviniani – accenna dolcemente a un sorriso.

Nel 1945, in una litografia tirata in soli trentadue esemplari e riprodotta sul “Concilium Lithographicum” di Velso Mucci (1945.1), i due genitori-poltrona vengono rappresentati in coppia per la prima volta, e sono circondati da una fitta e quasi illeggibile scritta, che li avvolge come un'ombra.¹¹ Si tratta di un caso unico nella produzione figurativa di Savinio, che sperimenta per la prima volta –

¹⁰ Per i disegni e i dipinti citati si rimanda in parentesi alle schede del catalogo generale delle opere di Savinio curato da Vivarelli.

¹¹ Savinio, *I miei genitori*, “Concilium Lithographicum”, 1.3 (1945). La litografia e il testo che la accompagna sono stati riprodotti in Dorna, *Poltrobabbo e Poltromamma* 13-16.

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

lungo la scia delle esperienze avanguardiste sulla poesia visiva – il connubio tra parola e immagine, come a marcare l’urgenza di un messaggio che necessita di un doppio mezzo per essere trasmesso, e che non solo deve essere “detto” ma anche matericamente significato e riprodotto. Nel testo che accompagna la litografia i due genitori sono descritti con parole molto crude nel lento disfarsi dei loro ultimi anni, ma nell’immagine appaiono come mitizzati, resi eterni in una metamorfosi uomo-mobile quasi ovidiana.

La fusione con la poltrona ha allora una doppia funzione: da una parte permette l’astrazione delle figure genitoriali in un mito incorruttibile, eternizzato dall’arte e dalla memoria del figlio, dall’altro le umanizza e non le allontana del tutto dal piano della realtà, e questo poiché l’identificazione con un oggetto domestico e confortevole come la “loro” poltrona permette il mantenimento di un contatto familiare e, paradossalmente, demitizzato. Siamo allora di fronte a una nuova scrittura “ermafrodita” di Savinio, che per mezzo di una rappresentazione ibrida e ironica dei genitori crea due inedite figure mitologiche, in cui alla solennità del mito si fonde la ferialità dell’ambiente familiare.

A partire dalla litografia del 1945 le immagini dei “poltrogenitori” in coppia si moltiplicano riverberandosi fino al 1951 (l’anno precedente alla morte di Savinio). Il catalogo generale delle opere di Savinio dà notizia di almeno sei rappresentazioni: un inchiostro su carta realizzato tra 1945 e 1946 (1945-1946.2), una tempera su cartone del 1946 (1946.6), un inchiostro a penna su carta e due matite su carta del 1947¹² (1947.9, 1947.10, 1947.18), e il bozzetto scenico per il balletto *Vita dell’Uomo* (scritto e musicato da Savinio) del 1951 (1951.1).

La presenza ossessiva del tema in ogni aspetto della poliedrica produzione di Savinio è razionalizzata dall’autore stesso in un testo relativamente tardo rispetto alla prima apparizione del motivo, pubblicato nel 1947 sullo “Smeraldo” e intitolato *Su una pittura chiamata “I miei genitori”* (si tratta della tempera su tela 1947.1). In

¹² La matita su carta 1947.10 fu pubblicata su “Domus” nel 1948 con la didascalia “Ricordo della mia famiglia”.

esso, Savinio riassume il travaglio spirituale delle figure dei “poltrogenitori” nella sua mente, sintetizzando in poche pagine l’esito di un processo artistico che, mediante la catarsi dell’oggettivazione – quel “dare forma all’informe e coscienza all’incosciente” di cui si legge nella prefazione a *Tutta la vita* –, giunge alla trasformazione della memoria in storia e del ricordo in arte.

Il testo, che non è stato incluso tra gli *Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra* raccolti da Sciascia nel 1989 né nell’edizione ampliata Adelphi del 2004 a cura di Paola Italia, merita di essere citato ampiamente in questa sede:

Sono circa quattro anni che sia con le parole, sia con le linee, sia con i colori io vado rappresentando delle figure composite, metà uomini e metà mobili. Questi ibridi sono la raffigurazione di alcuni miei ricordi arrivati allo stato di maturazione plastica. Maturazione lunga, se io penso che la viva figura onde questi ricordi traggono, è la figura di mio padre seduto in poltrona, così come io la vedevo più di quarant’anni addietro. Per quattro volte dieci anni dunque, questa immagine mi accompagnò in forma di ricordo, visse silenziosa dentro di me, si formò; e quando ebbe acquistata pienezza e autonomia – come per un bisogno di staccarsi ormai da me e vivere per suo conto, indipendente dall’organismo che fino allora l’aveva ospitata, m’indusse a tradurla in forma letteraria, in forma disegnativa, in forma pittorica. [...] Strana e misteriosa vita vivono i ricordi dentro di noi. Vita “fuori della memoria”. Vita “a nostra insaputa”. E crescono o si riducono, vengono avanti oppure vanno indietro [...] e taluni si rassodano e irrobustiscono, acquistano personalità così forte e bisogno così prepotente di vivere, che d’un tratto c’impongono di aprir loro la porta per uscire da noi e andarsene via. Quale volontà li spinge? Quella di diventare oggetti da soggetti che erano. [...] I soli artisti posseggono la facoltà di partorire i propri ricordi, di espellere il ricordo arrivato a maturazione. [...] Ha diritto l’artista di chiamarsi creatore, a questo solo patto di metter al mondo i propri ricordi, dopo un regolare

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

processo di gestazione. [...] Queste figure composite che io chiamo ‘poltromamma’ e ‘poltrobabbo’, mi hanno dato la riprova naturale di come nascono le figure mitologiche.

L’unione di un uomo e un cavallo finisce per comporre un centauro. L’unione di mio padre e della poltrona sulla quale egli soleva sedersi, finì per comporre un poltromo. (Savinio, *Su una pittura* 11-12)

La riflessione sui genitori trasformati in poltrone giunge quindi al termine di un processo introspettivo complesso e profondo, che il percorso tematico seguito in questa sede ha tentato di sintetizzare occupandosi delle varie apparizioni nel tempo dell’oggetto poltrona, che dal “feticcio” fonte di regressione e mancata accettazione del sé giunge all’“oggetto antico memoriale” come concretizzazione materica di una storicità pacificata e rassicurante, in cui l’io ha riacquisito l’identità che sentiva minacciata.

Com’è evidente dal brano riportato, tuttavia, la riflessione saviniana si allarga non solo sondare i confini della propria interiorità, ma costituisce una riflessione generale sull’arte che ci riporta agli scritti pubblicati su “Valori Plastici” tra il 1918 e il 1919 citati in apertura, e nei quali Savinio insisteva sulla necessità di “strappare l’anima ad ogni cosa” per riprodurre in arte l’essenza vera. Ebbene, nelle opere narrative e figurative degli anni Quaranta realizzate grazie agli studi sulle poltrone, questo concetto è ulteriormente sviluppato e approfondito, poiché porta l’artista a comprendere che la “spettralità” della materia – investita di ricordo, divenuta parte della storia universale e individuale – è in realtà “l’anima del mondo”, verso la quale l’artista deve porsi con la stessa devozione di un cristiano.

Si legge nella didascalia che accompagna la “poltromamma” riprodotta sulla litografia del 1945: “che è da notare in queste figurazioni dei miei genitori? La perfetta fusione dell’uomo col mobile. Passato è il tempo in cui si credeva che i mobili non hanno anima. Oggi il nostro cristianesimo si estende alle poltrone, ai divani, ai tavolini”.

Questa bizzarra affermazione, che Savinio affida a un testo che ebbe diffusione molto limitata, necessita di maggiore contestualizzazione, e deve essere collegata a una considerazione contenuta nella rubrica *Dizionario* pubblicata sulla “Stampa” il 28 febbraio 1943 e riprodotta in forma ampliata in *Nuova Enciclopedia* alla voce *Teatro* (da cui si cita). In questo testo la poetica dell’arte metafisica, impegnata a entrare in domestichezza “con un mondo fantasmico”, è messa in relazione con l’incarnazione di Cristo:

L’incarnazione di Gesù Cristo, ossia la manifestazione della parte “umana” di Dio, è per noi una “scoperta” poetica e la più alta, e la più commovente pure, la più patetica, e la più suadente testimonianza di quel mondo più vasto nel quale noi liberi ci aggiriamo, più sciolti ci muoviamo come nuotando liberi ci aggiriamo, più sciolti ci muoviamo come nuotando nell’aria, come traversando a ogni piacimento la terra e ogni corpo solido. [...] Per rendere possibile questa espansione della mente; [...] per cominciare a conoscere la parte nascosta degli uomini e delle cose, particolari condizioni sono necessarie e mai condizioni si erano così felicemente riunite né tanto favorevoli quanto nel ventennio 1910-1930; [...] e i poeti, gli artisti [...] cominciarono a poco a poco ad avanzare nel “mondo nuovo”, a scoprire le nuove forme, i nuovi aspetti, i nuovi accenti, quello che in principio si chiamò il “mistero delle cose” ma che in breve volgere di tempo ci accorgemmo che non era se non la sua più vasta realtà. (Savinio, *Nuova Enciclopedia* 361)

Il fenomeno dell’incarnazione è dunque interpretato come la conferma del senso “metafisico” della vita e dell’arte, che supera la nozione tradizionale di “umano” e legge la realtà in una dimensione aumentata, in cui umano e divino, animato e inanimato rientrano in un progetto panteistico, che Savinio lucidamente individua come l’unico possibile in un secolo, come il Novecento, che ha comportato un radicale ripensamento di prospettive.

Si legge nella prefazione a *Tutta la vita*:

Noi stiamo traversando la crisi di allargamento dell’universo.

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

Guerre, rivoluzioni, angoscia dell'uomo, tutto ciò che è crisi nel mondo da più anni a questa parte, tutto è conseguenza di questo allargamento, di questo universo più vasto nel quale Dio non trova più luogo né modo di fermarsi e di affermarsi, almeno in quella forma concreta e suadente che dava sicurezza e protezione all'uomo e pace al suo animo. Anche il cristianesimo segue la sorte di questo universo più vasto. Non sarà cristiano in avvenire chi non porterà anche agli animali, alle piante, ai metalli, quell'amore cristiano che finora egli portava soltanto all'uomo. (Savinio, *Tutta la vita* 556)

Rappresentare dunque i mobili come se fossero umani non significa “semplicemente” considerare l'oggetto come tramite di memoria familiare, in grado di svelare all'io il senso del proprio ruolo individuale, ma significa altresì ingigantirne la portata gnoseologica, rappresentandolo come manifestazione fenomenica del divino, capace di mettere l'uomo in relazione empatica e rinnovata con l'intero universo.

È allora in questo senso che il surrealismo di Alberto Savinio è “civico”, e che il serissimo e ultimo fine che si pone – si legge ancora nella prefazione a *Tutta la vita* – è “formativo” e “apostolico”, liberatorio e parenetico, perseguito pur nel timore dell'incomprensione generale (rischio che di norma corre ogni nuovo predicatore):

Fra questi racconti – alcuni dei quali sono con alcuni racconti di *Gradus ad Parnassum* e con alcuni di *Casa “la Vita”* i racconti più singolari e più profondi che siano stati scritti in lingua italiana e non solamente in questa lingua – alcuni portano in scena poltrone, divani, armadi e altri mobili, in ispecie di personaggi sensibili, parlanti e operanti. Ma chi ha capito quei racconti e chi capirà questi? (Savinio, *Tutta la vita* 556)

All'apparenza, queste affermazioni potranno sembrare (comprensibilmente) presuntuose ed eccessive, tuttavia esse sono parte attiva dell'“apostolato” militante di Savinio che, dando anima e

vita agli “oggetti di famiglia”, ribalta paradossalmente il concetto di “fantasia” e opera nell’ottica di una liberazione totale dell’uomo dai vincoli di pensiero che egli stesso si è imposto, presentandosi come un profeta rimasto finora inascoltato:

L’idea “fantasia” è stata inventata per chiudere meglio l’uomo nella sua miserabile prigione; dandogli a credere che di là dell’inferriata che lo fa vivere come topo in trappola si trapassa nel falso, nell’inesistente, nel “fantastico” ed egli si perde. [...] Lasciatevi dire che Fantasia vuol soltanto farvi paura, vietarvi l’accesso di un mondo che vi è precluso perché è la sede, la “sola” sede della felicità e la continuazione sia pure pensata del paradiso; [...] Quando si comincerà a combattere, a versare il proprio sangue, a dare la propria vita anche per quest’altra libertà, anche per quest’altra indipendenza? (Savinio, *Torre di guardia* 50-51)

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *Il sistema degli oggetti*. Trad. Saverio Esposito. Milano, Bompiani, 2004.
- BELLINI, Davide. “Le porte socchiuse dell’inconscio. Su una fonte freudiana di Savinio”. *Strumenti Critici*. 27. 2 (2012), 263–280.
- DORNA, Sandro e Charles Sala. *Poltrobabbo e Poltromamma. “I miei genitori” di Alberto Savinio*. Torino, Umberto Allemandi & C., 2006.
- FREUD, Sigmund. *Feticismo. Opere (1924-1929). Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*. Torino, Boringhieri, 1978. 487-497.
- FUSILLO, Massimo. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna, Il Mulino, 2012.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino, Einaudi, 1993.
- SAVINIO, Alberto. “Su una pittura chiamata ‘I miei genitori’”. *Lo Smeraldo*, 1.2 (1947), 11-14.

Oggetti di famiglia: Poltromamma, Poltrobabbo e il “cristianesimo allargato” di Alberto Savinio

- SAVINIO, Alberto. “Teatro”. *Nuova Enciclopedia*. Milano, Adelphi, 1977.
- SAVINIO, Alberto. *Ascolto il tuo cuore, città*. Milano, Adelphi, 1984.
- SAVINIO, Alberto. *Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*. A cura di Leonardo Sciascia e Franco De Maria. Milano, Bompiani, 1989.
- SAVINIO, Alberto. “Casa “la Vita”” e “Tutta la vita”. *Casa “la Vita” e altri racconti*. A cura di Alessandro Tinterri e Paola Italia. Milano, Adelphi, 1999.
- SAVINIO, Alberto. *Scritti dispersi (1943-1952)*. A cura di Paola Italia. Milano, Adelphi, 2004.
- SAVINIO, Alberto. “Arte=Idee moderne” e ““Anadioménon”. Principi di valutazione dell’arte contemporanea”. *La nascita di Venere. Scritti sull’arte*. A cura di Giuseppe Montesano e Vincenzo Trione. Milano, Adelphi, 2007.
- VIVARELLI, Pia. *Alberto Savinio. Catalogo generale*. Milano, Electa, 1996.

“Un padre, un ombrello, dei guanti”
Riflessioni intorno all'oggetto simbolico ne *L'Asphyxie* di Violette Leduc

Luana Doni

Università degli Studi di Torino

Abstract

*The symbolic object in Violette Leduc's *L'Asphyxie**

*This article analyses the work of the French writer Violette Leduc in the light of the deep relationship that it maintains with the world of objects. Attention to everyday, scrapped or mass-produced objects proves to be a bridge between the tragedy of a tormented inner reality and the world. In the autobiographic novel *L'Asphyxie* (1946) the symbolic meaning of the object, as related to the dramatic issue of illegitimacy (which can be felt throughout Leduc's work), is brought to light as an example.*

L'auteur? Les autres sont des auteurs, pas moi.

Je suis indéfinissable.

Ménagère pendant que j'écris.

Écrivain pendant que je lave le parquet.

Violette Leduc, *La Chasse à l'amour*

Figura controversa e quasi dimenticata, salvo alcuni slanci contemporanei dal Nuovo Continente, Violette Leduc fa la sua entrata nel panorama letterario francese nella seconda metà del Novecento, precisamente nel 1946, data di pubblicazione del suo primo romanzo autobiografico *L'Asphyxie*.

Scoperta e lanciata nella scrittura dall'amico e amato Maurice Sachs, Leduc si inoltra nell'atmosfera culturale dell'Esistenzialismo nel primissimo dopoguerra quando, a libro concluso, le viene consigliato di portare il manoscritto niente meno che a Simone de Beauvoir, la quale, rimasta inaspettatamente colpita dalle capacità artistiche di quella sconosciuta che “montre avec une exceptionnelle

clarté qu'une vie, c'est la reprise d'un destin par une liberté" (de Beauvoir 10), ne propone la pubblicazione presso la prestigiosa casa editrice Gallimard. Il libro verrà infatti pubblicato nella collana "Espoir" allora diretta da Albert Camus, e troverà l'appoggio e la stima di un vasto nucleo di intellettuali del tempo, dalla già citata Simone de Beauvoir a Sartre, Nathalie Sarraute e Jean Genet. Il pubblico, però, non sembra comprendere a pieno la scrittura di un'autrice troppo audace, dall'infanzia tormentata da una madre dispotica e pervasa da personaggi ai limiti del reale, protagonisti di situazioni sulle soglie dell'indicibile.

Forse, facendo riferimento a quanto afferma Carlo Jansiti¹ nella sua imprescindibile biografia della scrittrice, era il tempo sbagliato, e il pubblico era molto probabilmente impreparato a reggere un tipo di scrittura fuori dai canoni estetici del buon gusto e che parla apertamente di quanto più basso si possa trovare in una vita vissuta ai margini della società. Una vita vissuta da figlia illegittima di una domestica e del suo padrone di casa e che, giunta al culmine della guerra, non può che occuparsi di mercato nero rifugiata tra le colline nel nord della Francia.

"J'aurais voulu naître statue, je suis une limace sous mon fumier" (Leduc, *Bâtarde* 19) dice Violette Leduc nelle prime righe del testo che le dà la tanto agognata fama di scrittrice: *La Bâtarde*, che certo non fa rima con *fille rangée*. Ma vediamo allora come, a partire dal primo testo pubblicato, la vita e la scrittura di Leduc abbiano avuto a che fare con gli oggetti, con il loro linguaggio e la loro confortante consuetudine ma anche con il loro potere evocativo e la capacità di stimolare in lei bambina, come nel caso de *L'Asphyxie*, una sorta di amara identificazione.

Si è voluto dare alla presente riflessione il titolo simbolico "Un padre, un ombrello, dei guanti" per ricordare il titolo che porta il primo estratto de *L'Asphyxie* pubblicato nel secondo volume di *Les Temps Modernes* (1945) incentrato sulla descrizione che l'autrice fa dei tre elementi elencati. Si è voluto inoltre sostituire "Une mère" del titolo originale con "Un père"; si spiegheranno in seguito le ragioni di tale scelta.

¹ Cfr. C. Jansiti, *Violette Leduc*, Paris, Grasset, 1999.

Riflessioni intorno all'oggetto simbolico ne L'Asphyxie di Leduc

È innanzitutto la vita di Violette Leduc ad aiutarci a comprendere meglio il suo rapporto con le cose.

L'Asphyxie è un *recit d'enfance*. Un racconto fatto di immagini, di frammenti, e ognuno di questi frammenti presenta un inizio e una fine, piccole storie tenute insieme dalle interpretazioni dell'autrice che guarda al mondo con gli occhi della bambina che fu.

LO SPECCHIO, LA BÂTARDE

Il primo oggetto su cui soffermare l'attenzione, e il primo che compare immediatamente pochissime pagine dopo la frase d'inizio "Ma mère ne m'a jamais donné la main" (Leduc, *Asphyxie* 7), è lo specchio.

Enfin, je me levais. Le sac perlé et l'ombrelle à la main, elle séduisait le miroir. C'était la répétition générale. Inflexible envers sa toilette, parfois elle se déshabillait de gris pour se rhabiller de noir; parfois la jaquette stricte, accompagnée d'un jabot mousseux, abdiquait en faveur d'une robe légère. (Leduc, *Asphyxie* 8)

Lei seduceva lo specchio e lo specchio accettava di essere sedotto. Lei è la madre di Violette, l'algida Berthe Leduc intenta alle sue mansioni di maquillage e vestizione quotidiane. Davanti allo specchio la madre dà sfoggio di sé e della sua eleganza sotto gli occhi affascinati della figlia che, come un paggio, ha il sacro compito di reggere gli spilli per appuntare le velette ai capelli.

Il motivo dello specchio è uno dei più frequenti nell'opera di Leduc e risente dell'ossessiva ambivalenza tra accettazione e rifiuto maturata proprio a partire dagli anni dell'infanzia, dove da acuta osservatrice della bellezza della madre comincia a diventare la peggior nemica di se stessa e di quell'orrendo volto di cui è l'impietosa proprietaria. Quel viso occupato quasi interamente da uno grosso naso è l'eredità lasciatale dal padre biologico, André Debaralle, un viso che ossessiona l'autrice e che dialoga con lei proprio nel contatto con lo specchio. Leggiamo in un passo tratto da *L'Affamée*, l'opera che Leduc consacra all'amore per Simone de

Beauvoir: “je me regarde dans la glace. Je supplie mon visage d’avoir pitié de moi. La fatigue a écroulé mes traits. Comme les infirmes qui ont honte de se déshabiller, je n’ose pas regarder mon profil” (Leduc, *Affamée* 15).

Nel confronto con lo specchio, anche a distanza di anni, si trascina il confronto con la madre, la mancanza di una somiglianza con questa quanto basta per non personificare di fronte a lei il ricordo di quell’uomo che le ha rifiutate. Talvolta lo specchio è il luogo della supplica:

Reprends-moi, miroir. Nous ferons des efforts ensemble [...] Reprends-moi, miroir disloqué. Je te sourirai. Sois doux. [...] Je sors les fards. J’ouvre les boîtes. J’ai tout sorti pour nous deux. Je t’installe sur le molleton que j’ai déplié pour toi. Nous sommes prêts. Je vais commencer. Travaille aussi, miroir. [...] Je t’appuierai contre mon visage. Je te réchaufferai. Les fards sont à côté de nous. Ils vont te flatter, miroir. Flatte-moi.
Fleuris mes yeux. J’ai l’œil d’un bœuf saturé de mélancolie. Cache-le avec des bouquets. [...] Quand j’avais douze ans, tu as été dur avec moi. Je n’en guérirai pas. Tu m’as empoisonnée. [...] Mon visage m’a empesté. Il est ma maladie honteuse. Je sais que, dans ma chambre, tu es l’objet le plus intègre. Je te respecte mais j’en souffre. (Leduc, *Affamée* 95-96)

Più duro che mai, lo specchio è la madre ne *L’Asphyxie*, è l’Altro nelle opere che seguiranno il 1946. Ma lo specchio è anche il padre, quell’entità contemporaneamente presente e assente che infligge all’io dell’*Asphyxie* la pena del confronto con una somiglianza rivelatoria.

Il doppio a cui lo specchio rinvia è quello dell’inaccettabile rifiuto, è quello del percepirsi nel mondo indissociata dalla colpa di essere una *bâtarde*. Solo la scrittura, attraverso il suo potere rigeneratore, può accogliere l’appello contro il vuoto lanciato dall’autrice: Leduc rinasce grazie alla letteratura, ma il suo nome impresso sulla copertina del libro sarà motivo di gioie e angosce per lei che si ritroverà sempre a fare i conti con lo specchio. Mettere in

relazione il rapporto tra Violette Leduc e gli oggetti descritti nei testi con il suo essere figlia illegittima può spiegare la vocazione a raccogliere intorno a sé oggetti relegati abitualmente al rango di scarto, di pattume. Gli oggetti di Leduc sono in gran parte logori, poco funzionali se non del tutto inutili, cose tra le cose che generalmente l'occhio esclude dalla propria percezione ammirativa. Sono oggetti che vengono presi ed elevati allo stesso tempo al pari di opere d'arte, trasfigurati attraverso la loro descrizione con un'impressionante minuzia, tanto da dare al lettore l'impressione che si tratti di altro rispetto a ciò di cui si sta effettivamente parlando.

Un esempio particolarmente interessante è quello, nel testo preso in considerazione, della descrizione delle scarpe del contrabbandiere Fernand:

J'enfonçai mon pied dans l'espadrille, j'avançaï, je reculai devant l'armoire à glace, croyant rectifier ma démarche. J'en soulevai une autre et la respirais: une odeur de rivière, de poisson, de fraîcheur nocturne. Sur le dessus, je vis des herbes collées. La toile rose rayée de vert se fanait. C'était aussi joli que cette palette impressionniste qui décore les truites d'eau douce sur lesquelles on distingue la trace d'un nuage pastellisè, d'une herbe apâlie, d'une mouche informe au noir léger... (Leduc, *Asphyxie* 15-16)

L'attaccamento alle cose che fanno parte della sfera del quotidiano affonda le radici nell'infanzia di Leduc, quella trascorsa accanto all'amorevole affetto della nonna Fidéline e ai rimproveri di Berthe. Un'infanzia, quella narrata nel testo, che versa in difficili condizioni economiche e nel corso della quale avere quel poco che serve per sopravvivere è considerato dalla piccola Violette un vero e proprio agio e, dunque, da custodire gelosamente.

L'appartenenza dell'oggetto è un altro aspetto che merita una riflessione per quanto riguarda l'opera dell'autrice. Il possesso delle cose del quotidiano permette a Leduc di non cedere alla vertigine del niente, di non cadere tra le braccia della solitudine più disperata. Le cose accompagnano Violette, la comprendono, sono una presenza irrinunciabile nella sua esistenza ("je suis à l'aise avec la lampe qui est sur ma table. Nos laideurs s'entendent. Je ne changerai pas son

abat-jour. Pas de chirurgie esthétique pour les objets”, Leduc, *Affamée* 41) No, non per loro, gli oggetti dialogano con l’autrice, hanno qualcosa da dirle solo se rimangono tali e quali. Ma cosa dicono gli oggetti? Dicono di lei, diventano essi stessi lo specchio in cui si riflette l’immagine più vera dell’autrice, del suo sentirsi nel mondo: *poubelle*, spazzatura. La vista dal suo “bugigattolo” in rue Paul-Bert a Parigi, dà sulla spazzatura. Tutte le mattine, è quella la superficie tremendamente lucida e degradante in cui si riflette l’immagine della donna.

Ma già ne l’*Asphyxie*, era presente quest’attrazione simbolica verso lo scarto, verso ciò che è diverso. Particolarmente emblematico a riguardo, resta forse l’episodio della bambola che Fernand regala alla piccola Violette.

Nous approchions du magasin des demoiselles Kandieu. Mon cœur battait. Fernand me laisserait-il les regarder? La vitrine était haute. Se je ne ralentissais pas, je ne les verrais pas. Il ralentit, il s’arrêta devant l’étalage. [...] ‘Choisis’. J’en choisis une grande mais pas la plus grande. [...] Fernand tira le rideau de la vitrine et se servit. [...] Je la serrais dans mes bras. Devant la vitrine de Mlle Kandieu, un jeune homme me bouscula, il s’approcha de Fernand. Il avait un couteau ouvert dans son poing. [...] Le jeune homme rata son coup. Fernand le repoussa contre moi. [...] Ce que je portais sur mes bras tomba à terre. La tête coiffée du bonnet révolutionnaire garni de fausse Valenciennes roula dans le ruisseau. [...] Fernand ramassa le corps et la tête. Les passants s’arrêtaient. [...] il me demandait si j’en voulais une autre. Non. Je mis la tête dans ma poche. Je couchai le reste dans mes bras, je le couvris avec un coin de mon tablier. Ce cou béant était indécent. Je ne pouvais pas la porter droite, elle n’était plus comme les autres. [...] Mes larmes que je retenais me nourrissaient. Je ne savais pas si je devais ma peine au danger encouru par Fernand ou bien à ce corps sans tête que je dissimulais à toute la ville. (Leduc, *Asphyxie* 17-18)

Nella bambola è nascosta ovviamente l’autrice, nell’esibizione del suo corpo impudico, il senso di aberrazione che le ispira la sua fisicità e, nell’azione di non salvaguardare la testa ma il corpo, c’è

tutto il senso di colpa nel sentirsi illegittima ma anche, se vogliamo, il contrasto, quello che Ghyslaine Cahrls-Merrien definisce “le tragique sentiment de dysharmonie entre son corps de jeune fille et son visage, entre son moi profond et son apparence” (Charles-Merrien 35).

Parafrasando a grandi linee quando detto da René de Ceccatty nello studio su Leduc che porta il nome di *Éloge de la bâtarde*, il bastardo è il prodotto escluso della piccola borghesia o del proletariato della città. Esso diventa scarto, non riconosciuto come essere umano, ma come cosa inerte; ciò spiega, come già detto, l'attaccamento alla bruttezza dell'oggetto, ma anche – e lo si nota soprattutto nella mondanità dell'autrice e negli scritti successivi al 1946 – l'esibizione e il fascino per l'oggetto di lusso.

Qui nasce il paradosso, il contrasto tra il suo modo di vivere, ciò di cui si circonda e la sua passione per l'oggetto prezioso. La bruttezza che l'ha tanto avvelenata e le sue apparizioni in pubblico caratterizzate dall'eccentricità di cui fa sfoggio il suo vestiario.²

“Qu'est-ce que le quotidien – scrive de Ceccatty – si non le rapport audacieux et définitif de la misère au monde? Les misérables connaissent l'essence du quotidien. Ils inventent le luxe dans l'indigence. Ils se parent de leur manque. Un homme, dans la figure de la misère, s'orne de sa pauvreté” (de Ceccatty 154).

Lo sfarzo, la passione per l'eleganza, l'ossessione del denaro derivano anch'essi da una mancanza originaria, quella del padre. Un padre è qualcosa che Violette possiede ma in maniera incompleta, amputata, come la testa della bambola. Sempre con de Ceccatty, “ce ‘corps sans tête’, cadeaux qui lui est retiré à peine lui a-t-il été offert, est le symbol même du plaisir interrompu, de la rupture immédiate du lien naissant” (de Ceccatty 182).

All'episodio della bambola fa eco quello dell'ombrello, evocato sempre ne *L'Asphyxie*:

² Violette Leduc non ha mai fatto mistero della sua passione per la moda, passione che ritroviamo nei testi non soltanto nell'attenzione al dettaglio per quello che concerne l'abbigliamento, ma che si esprime negli articoli apparsi nella rivista “Pour Elle” in cui Leduc fa il suo debutto come giornalista nell'agosto del 1940, e quelli scritti per “Vogue” nel 1965.

Elle s'en aperçut:

- Où as-tu mis ton parapluie?

Le masque tomba. Mandine s'enfuit. Le temps frémissait.

Enfin l'orage faisait des avances. Elle attendait ma réponse.

Elle regardait ce qui se passait au ciel.

- Je t'attends!

Je lui jetai la réponse:

- Je l'ai perdu.

Elle m'écoutait mais elle refusait de me croire.

- Où as-tu mis ton parapluie? [...]

- Je ne sais pas. Je l'ai perdu. [...]

Elle s'était jetée sur moi. C'était le commencement de la délivrance. [...]

- Dire que je me crève pour ça. Elle nous mettra sur la paille.

Un parapluie tout neuf. Le plus beau de la ville. Ça n'est pas digne de ce qu'on fait pour elle. (Leduc, *Asphyxie* 126-127)

La paura della perdita, di cui l'ombrello si fa simbolo, si rispecchia nell'atteggiamento dell'autrice nei confronti dell'altro. Nella vita delle persone che la circondano e che credono nelle sue capacità intellettuali – come de Beauvoir, Sartre, Jean Genet e Jacques Guérin –, Leduc diventa una presenza asfissiante, concretizzazione della colpa di non essere all'altezza delle aspettative dell'altro o molto più semplicemente del loro amore, cui fa riferimento Edda Melon nella postfazione all'edizione italiana de *L'Asphyxie*.

L'OGGETTO TRA APPARTENENZA E INACCESSIBILITÀ

Come abbiamo visto, l'oggetto quotidiano è per Leduc simbolo dell'appartenenza, il secondo attore nel dialogo tra lei e la solitudine.

Vediamo ora come invece il rapporto tra l'autrice e l'oggetto che non fa parte della sfera del suo quotidiano, come l'oggetto prezioso, costoso, si presenti all'insegna di un'inaccessibilità che rimane pur sempre legata alla mancanza originaria. Da un passaggio de *L'Asphyxie*:

La nuit me cachait sa toilette réussie. Nous approchions de la rue de Foulons. Tous les volets de la grande maison étaient clos. Elle se dirigea directement vers un large rai de lumière qu'elle connaissait bien. Elle regarda. Je vis son visage. Elle matait sa peine. Je lui demandai ce qu'elle voyait. Elle me souleva. Je revis le fuyard. Il lisait. [...] Des domestiques mettaient le couvert. La table était fleurie. Je contemplais ce nouveau monde. Elle me dit:

- C'est ta table, tes chaises, tes tableaux, tes fauteuils, ta cheminée, tes fleurs, ton lustre, ton assiette, ton verre...

- Je n'ai pas besoin de tout ça.

- Avance. Nous rentrons, imbécile!

(Leduc, *Asphyxie* 47)

Al rifiuto della paternità da parte di André Debaralle, Berthe conduce la figlia davanti alla casa del padre. Riprendendo la riflessione portata avanti da Ghyslaine Charles-Merrien, questa prima scena di voyeurismo chiarisce già la portata sociale che può rappresentare il possesso di quel genere di oggetti. A questa prima vetrina ne seguiranno altre, tutte accomunate dal miraggio di qualcosa di inaccessibile. Troviamo infatti ne *L'Affamée* il seguente passaggio:

les étalages innombrables d'une capitale me démoralisent. Devant les plus luxueux, je ravale mes tentations. Je tourne le dos aux choses de prix mais elles sont des requins qui me déchirent. Devant les plus modestes et les plus surchargés, je compte les objets rebutants sur mes doigts. Leur prostitution inutile dans la vitrine me désole. [...] Dans les rues, les tas de matériaux m'exaltent. Ils sont des repaires de fraternité.”

(Leduc, *Affamée* 169)

Teniamo presente che Violette Leduc vive gli anni a cavallo tra le due guerre e quelli dell'apice della società dei consumi negli anni sessanta; la nascita dei grandi magazzini come il Monoprix e l'Uniprix rappresentano per lei un'attrattiva irrinunciabile, un asilo, una casa. La stessa Simone de Beauvoir parlerà in questi termini della passione di Leduc per l'oggetto:

Elle chérit les choses. [...] Pour Violette Leduc [...] le langage est en elles. [...] Quand l'absence la ravage, elle se réfugie auprès d'elles: elles sont solides, réelles, et elle ont une voix. [...] Mais ses compagnons favoris, ce sont les objets familiers: une boîte d'allumettes, un poêle de douanier. Elle prend à un chausson d'enfant sa chaleur, sa douceur. Dans son vieux manteau de lapin elle respire avec tendresse l'odeur de son dénuement. Elle trouve du secours dans une chaise d'église, dans une horloge." (de Beauvoir 14)

L'interesse per gli agglomerati di oggetti, già presente ne *L'Asphyxie*, rileva anche un certo gusto per il nome della marca. Charles-Merrien sottolinea come la sua opera sia cosparsa di riferimenti pubblicitari: la vernice Peggy Sage, l'inchiostro cancellabile della Parker, il lucido da scarpe Lion Noir ecc...

In questo modo, "en cédant au plaisir de prononcer ces mots, en s'appropriant les marques de ces produits de consommation courante, Leduc les fait sortir de l'anonymat" (Charles-Merrien 40), riabilitandoli ad un certo prestigio e, per chi come lei ha sofferto della non legittimità del nome che avrebbe dovuto portare, si tratta di una sorta di riabilitazione per interposto oggetto. Questo particolare aspetto dell'opera leduchiana può in effetti ricordare quanto rivendicato dal movimento dei Nouveaux Réalistes, artisti di influenze dadaiste che, accusando l'aristocrazia della materia, si danno al recupero, trattano gli oggetti su un piano di uguaglianza.³

³ Questi artisti, riformulando una nuova definizione di realtà, rigettano il lavoro del pittore, preferendo inoltrarsi nel quotidiano della società dei consumi, particolarmente prospera nell'immediato dopoguerra. La città è il loro terreno di investigazione. "Ce qui est la réalité de notre contexte quotidien, c'est la ville ou l'usine (...) L'appropriation directe du réel est la loi de notre présent. Certains artistes actuels ont pris sur eux d'en assurer le parti pris. Ce sont des naturalistes d'un genre spécial: bien plus que de représentation, nous devrions parler de présentation de la nature moderne. Il y a en effet dans toutes ces expressions objectives une évidente et inexorable finalité: celle de nous faire poser un regard neuf sur le monde [...] Le monde du produit standard, de la poubelle ou de l'affiche est un tableau permanent" (Restany 267).

Riflessioni intorno all'oggetto simbolico ne L'Asphyxie di Leduc

“Violette Leduc, à sa manière, a su faire jaillir une beauté inattendue de l'objet le plus ordinaire, et donc prolongé cette activité artistique dans l'écriture” (Charles-Merrien 41).

Dice ancora Raymond Jean, parlando della *letteratura concreta*, che sembra essere un termine particolarmente adatto a descrivere la scrittura messa in pratica da Leduc; essa, infatti, è

L'affirmation rassurante que la description a une fonction créatrice, un dynamisme autonome dans le roman d'aujourd'hui. Or cela est vrai, bien sûr, mais il y a aussi une vérité plus simple: c'est que la description est la seule voie d'accès possible au concret dans l'univers romanesque. Balzac, Stendhal et même Flaubert ne le comprenaient pas comme nous, parce que, quand ils décrivaient, ils s'adressaient à l'*imagination* du lecteur alors que les romanciers d'aujourd'hui, lorsqu'ils décrivent, s'adressent à ses facultés de *perception*. Et si la perception a pris tant d'importance dans la production littéraire contemporaine, c'est parce qu'elle propose une forme de relation de l'homme au réel où les éléments concrets prédominent. (Jean 238)

Tornando così all'autrice, questo intimo legame che si è venuto a creare con gli oggetti assume nei testi il significato di un lungo viaggio intorno alla *bâtardise*, iniziato con la scrittura de *L'Asphyxie* e culminato nel 1970 con la pubblicazione de *La folie en tête*, dove “nello spazio lasciato vuoto dal padre, può avvenire un testo onnipotente, un testo dove la nominazione produce un ordine, crea un mondo” (Melon, 1985).

Quel mondo, per Leduc, è racchiuso tutto nell'emblematica chiosa de *La folie en tête*, in cui l'autrice rivendica il proprio essere al mondo nella sua singolare forma di scrittura.

Écrire, c'est se prostituer. C'est aguicher, c'est se vendre. C'est peut-être pire: les putains ne sentent rien. Chaque mots est une passe. Adjectif tu viens? Dis, tu viens, chéri? Je te ferai des choses, adjectif, tu monteras au ciel. Combien? Le prix du livre à paraître. [...] Écrire, c'est tremper sa plume dans l'eau de mer le premier jour de vacances. Le reste est combinaisons. Le diamant brut appartient à tous, c'est le

soleil quand nous ouvrons la fenêtre. Tout le monde voit le ciel, tout le monde est écrivain. Après ce sont des jeux de glaces. Tout le monde est poète quand le jour baisse et qu'on allume la lampe. Courir d'une certaine façon pour attraper un papillon, c'est avoir un style. [...] Non je ne serai pas Verlaine, non je ne serai pas Rimbaud. [...] Non je ne serai pas Genet. [...] Écrire ou se taire? Écrire le mot impossible sur la courbe d'un arc-en-ciel. Tout sera dit. (Leduc, *Folie en tête* 412)

Bibliografia

- ‘Nord’: revue de critique et de création littéraire du Nord/Pas-de-Calais, n. 23, *Violette Leduc. Études réunies par Paul Renard et Carlo Jansiti*, 1994.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil, 1957.
- BEAUVOIR (de), Simone. *Préface*. In V. Leduc, *La Bâtarde*. Paris, Gallimard, 1964.
- CECCATTY (de), René. *Violette Leduc: Éloge de la bâtarde*. Paris, Stock, 1994.
- JANSITI, Carlo. *Violette Leduc*. Paris, Grasset, 1999.
- JEAN, Raymond. *La Littérature et le réel. De Diderot au “Nouveau Roman”*. Paris, Albin Michel, 1965.
- LEDUC, Violette. *L’Asphyxie*. Paris, Gallimard, 1946.
- LEDUC, Violette. *L’Affamée*, Paris, Gallimard, 1948.
- LEDUC, Violette. *La Bâtarde*. Paris, Gallimard, 1964.
- LEDUC, Violette. *La folie en tête*. Paris, Gallimard, 1970.
- LEDUC, Violette. *La Chasse à l’amour*. Paris, Gallimard, 1973.
- MELON, Edda. *Postfazione*. In V. Leduc, *L’Asfissia*. Torino, La Rosa, 1982.
- MELON, Edda. *Il lavoro di Violette Leduc*. In C. Cases (a cura di), *Ricerche di identità*. Torino, La Rosa, 1985.
- RESTANY, Pierre. *La réalité dépasse la fiction*. In P. Restany, *Avec le Nouveau Réalisme sur l’autre face de l’art*. Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

***Il contrabbasso di Patrick Süskind:
un esempio contemporaneo di “drammaturgia dell’oggetto”***

Veronica Passalacqua
Università degli Studi di Genova

Abstract

Patrick Süskind's The Double Bass: a contemporary “object dramaturgy”.

Published four years before the bestseller The Perfume, Süskind's The Double Bass (1981) is an important contemporary play, recently staged in Genoa by Andrea Nicolini under the direction of Luca Giberti. This monologue presents the problematic relationship between the main character, a bass player with the Berlin Orchestra, and his instrument. A concrete projection of its owner's frustrations and at the same time, paradoxically, his exclusive reason for living, the double bass appears as a personified interlocutor, or double, or again as a simple narrative chance to facilitate the free flowing of a lonely man's thoughts. This paper analyses in detail Süskind's play, examining the theatrical function of the double bass and its relationship with the main character.

1.

Mentre Patrick Süskind è impegnato nella stesura di quello che verrà unanimemente considerato uno dei testi fondanti della drammaturgia contemporanea, in Germania la stagione dei governi socialdemocratico-liberali sta oramai volgendo al termine. Nel 1981 la coalizione tra SPD e FDP era al potere da ben tredici anni e di lì a poco avrebbe ceduto il passo ai cristiano-democratici di Helmut Kohl. Negli anni Settanta, sotto la guida di Willy Brandt e poi di Helmut Schmidt, il Paese aveva attraversato una fase intensa e contraddittoria, in bilico tra l'avvio del processo di normalizzazione dei rapporti con le repubbliche democratiche del blocco sovietico e le tensioni interne provocate dalle offensive terroristiche della RAF, culminate nel cosiddetto “autunno tedesco”. In sottofondo, il basso

continuo del confronto con le ombre del passato recente e, parallelamente, la voglia di riscatto affidata ai Giochi Olimpici di Monaco del 1972. Intanto, sul versante teatrale, la metà degli anni Settanta segna un cambio di direzione: se, a partire dagli anni Sessanta e fino a quel momento, il teatro documentario e il dramma popolare avevano monopolizzato la produzione drammaturgica nazionale, recuperando l'eredità delle esperienze più significative della Repubblica di Weimar, che l'avvento al potere del nazismo aveva interrotto, e la riflessione critica sul passato tedesco era stata oggetto esplicito della rappresentazione drammatica, ora comincia a emergere una nuova sensibilità, che sposta l'attenzione sul soggetto, eretto a testimone privilegiato "di un disagio non risolvibile con le dogmatiche categorie della politica" (Scamardi 96). Ecco quindi che sui palcoscenici tedeschi si profilano le sagome rassegnate e dolenti dei personaggi di Botho Strauss, piegate sotto il peso dell'angoscia esistenziale e immancabilmente destinate alla solitudine, mentre in Austria, contemporaneamente, opera una neoavanguardia che tende a frammentarsi in molteplici linee di ricerca, muovendosi su uno sfondo ideologico variegato che spazia dal pessimismo tragicomico di Thomas Bernhard al femminismo militante di Elfriede Jelinek. Il comune denominatore della produzione in lingua tedesca di questo periodo rimane, comunque, una certa propensione alla destrutturazione della forma rappresentativa tradizionale, nella direzione di un teatro post drammatico teso a ridiscutere alle fondamenta le categorie stesse di "personaggio", "trama", "linguaggio". Sotto questo punto di vista, il testo di Süskind è un prodotto del suo tempo, sebbene non manchino, come in molti altri testi coevi, linee di continuità rispetto alla migliore tradizione del teatro tedesco del Novecento, in primis quel sapiente dosaggio di dramma e farsa che rappresenta la formula vincente per veicolare elementi di riflessione sulla contemporaneità o sull'esistenza in generale, in un mondo che ha oramai perduto del tutto ogni sentimento del tragico.

2.

Il contrabbasso è un lungo monologo in cui il protagonista, un contrabbassista di fila dell'Orchestra di Stato di Berlino, traccia un bilancio amaramente ironico della propria vita. A poche ore dalla rappresentazione serale de *L'oro del Reno* e nel chiuso di una stanza perfettamente insonorizzata, l'anonimo musicista delinea la parabola di un'esistenza condotta sul filo di un rapporto tormentato: quello con il proprio strumento. Pur svolgendo un ruolo imprescindibile all'interno dell'orchestra, tra tutti i mezzi di espressione musicale il contrabbasso, con le sue note profonde e quasi inudibili e con concerti da solista che si contano sulle dita di una mano, è certamente uno dei meno adatti a riscattarsi dalla mediocrità. Così, tra le pieghe dell'iniziale dissertazione tecnico-musicale inizia progressivamente a emergere l'espressione di un sentimento ambivalente nei confronti di un oggetto ora accudito con cura quasi maniacale, ora profondamente detestato in quanto contrassegno di una condizione di subalternità ed emarginazione destinata a rimanere immutabile. Tra un sorso di birra e l'altro, il nostro protagonista allenta sempre più i freni inibitori e in un crescendo onirico e visionario arriva a identificare le curve del contrabbasso con quelle del corpo di Sarah, la mezzosoprano verso cui nutre una vera e propria ossessione, ma che nemmeno sospetta della sua esistenza. Per uscire dal limbo dell'anonimato e interrompere la spirale senza fine di una monotonia frustrante sotto ogni punto di vista, sia professionale che relazionale, non rimane allora che affidarsi a un gesto clamoroso, come quello di un grido che, dal fondo del golfo mistico, scuote il teatro proprio nell'istante che precede l'inizio della rappresentazione, "dove l'opera diventa universo e il momento d'origine dell'universo [...] dove tutti sono in spasmodica attesa, trattengono il respiro, e le tre figlie del Reno stanno già come inchiodate dietro il sipario chiuso [...]" (Süskind 51-52). Poiché il monologo del contrabbassista si svolge, per così dire, in tempo reale, il suo proposito rimane fermo alle intenzioni: Süskind opta per un finale aperto che rimanda all'immaginazione dello spettatore la scelta

di veder concretizzato o meno l'eclatante gesto di ribellione. Come questo rapido accenno alla trama lascia intuire, *Il contrabbasso* è un testo complesso, che sovrappone continuamente diversi livelli di lettura, individuale e collettivo, letterale e simbolico, offrendo un ampio ventaglio di possibilità interpretative che riguardano non solo il significato globale dell'opera, ma anche ogni suo singolo elemento costitutivo, a partire dall'ambientazione: la stanza chiusa, claustrofobica e soprattutto insonorizzata, ben protetta dal caos frastornante del mondo esterno, alla quale il contrabbassista ha oramai ridotto tutto il proprio universo e che ora ospita il suo personalissimo sfogo, diventa infatti metafora trasparente di una condizione esistenziale di ripiegamento e solitudine, forse indotta dall'incapacità, o dalla mancanza di volontà, di confrontarsi con una realtà rumorosa, disordinata, sempre più difficile da decifrare. Lo spazio scenico si trasforma in uno spazio mentale, quasi una dilatazione dell'interiorità del personaggio: scena ed evento di scena coincidono e *Il contrabbasso* diviene il dramma di una coscienza che rappresenta se stessa. Se poi allarghiamo lo sguardo a un orizzonte di lettura più ampio e consideriamo il parallelo tra struttura dell'orchestra e gerarchia della società che traspare in filigrana attraverso tutto il testo, non sarà difficile riconoscere nella coscienza del contrabbassista quella dei molti che, come lui (sebbene, con tutta probabilità, sprovvisti della stessa vena autoironica e dissacrante), finiscono per chiudersi in se stessi sotto il peso di una vita che ritengono poco gratificante, priva di successi e relazioni umane autentiche. Si profila, infine, una terza interpretazione: malgrado l'opinione di chi, come Marco Bernardi, regista dell'allestimento bolzanino della pièce, riduce il tema della musica e dell'arte in generale a mero "pretesto forte, esasperato, enfatizzato, per parlare della società" (Tono),¹ personalmente credo che l'intenzione dell'autore fosse anche quella di sviluppare una riflessione critica sulla funzione dell'artista nella realtà contemporanea e in tal senso la

¹ La citazione è tratta dalla fotocopia di un articolo di giornale che non riporta il numero di pagina.

Il contrabbasso di Patrick Süskind

stanza sembrerebbe riflettere la sua difficoltà a entrare in relazione con il mondo esterno e, al tempo stesso, circoscrivere lo spazio elitario consacrato all'espressione artistica, in cui si è volontariamente autorecluso. Sfortunatamente, il nostro protagonista non è mai riuscito ad approdare alla consolazione che l'arte promette e, tra una prova e l'altra, tra uno spettacolo e l'altro, consuma le proprie giornate nel risentimento verso i grandi della musica e nella frustrazione per la piatta monotonia della sua routine di travet della cultura. Come se non bastasse, si è perduto invaghito di una donna che lo ignora. L'attrazione per Sarah, d'altra parte, non sembra poi molto diversa da quella di Dorian Gray per Sybil Vane: vale a dire determinata dall'ammirazione per il suo talento, piuttosto che da un autentico interesse per la sua persona. L'ossessione per la cantante finisce per risolversi in pura tensione verso quell'ideale irraggiungibile che ella rappresenta in quanto antipodo orchestrale del contrabbassista. L'erotismo trascende così in anelito di perfezione artistica: la vera destinataria di quell'amore impossibile non è altri che la musica, di cui Sarah è solo una delle manifestazioni, la più sublime. Tanto è duttile ed espressiva la voce del mezzosoprano quanto cupo e monotono è il suono del contrabbasso. Presenza muta ma densa di significati, il contrabbasso agisce sulla scena come un vero e proprio comprimario, una "spalla" che offre spunti di riflessione sempre nuovi e mai banali. In questo senso, la pièce costituisce un esempio contemporaneo di quella "drammaturgia dell'oggetto" che affonda le radici negli antichi canovacci della Commedia dell'Arte dove, nella *performance* scenica dell'attore, l'oggetto svolgeva un ruolo di primo piano: "la maggior parte dei lazzi", ha scritto Kurt Ringger, "ci mostra l'attore alle prese con un oggetto, e da questo incontro nasce la situazione comica e quindi scaturisce il riso" (Ringerr 101). Lo stesso Ringerr, tuttavia, sottolinea che l'oggetto ispiratore dei lazzi risulta non essere "organicamente incastrato nell'intreccio"; la sua funzione, insomma, "rimane accidentale" (Ringerr 102). Sarà la drammaturgia dell'oggetto di Carlo Goldoni a imprimere la svolta che trasformerà l'oggetto di scena da "mero pretesto alle evoluzioni di un lazzo" a

“elemento costitutivo dell’intreccio” (Ringerr 102). Pensiamo a *Il ventaglio* o, soprattutto, alla poco conosciuta, ma forse più emblematica commedia, *Gli amanti timidi*, dove il motivo del ritratto, marginale nella fonte, viene rielaborato in modo tale da assumere il ruolo di perno di un intreccio delineato al limite del virtuosismo. Nell’introduzione all’edizione Marsilio della commedia goldoniana, Paola Ranzini, riprendendo categorie precedentemente coniate da Ringerr in riferimento ad altre commedie di Goldoni, individua nell’oggetto-ritratto una duplice funzione: drammaturgica, “nel suo essere motore dell’azione”, e poetica, “per via della sua valenza 'magica' e, insieme, del suo farsi veicolo di un discorso metateatrale” (Ranzini 24). Come ne *Gli amanti timidi*, anche ne *Il contrabbasso* l’oggetto rappresenta l’essenza stessa del testo; tuttavia, mutando la forma drammaturgica (dalla commedia al monologo, emblema dell’isolamento e dell’incomunicabilità), viene meno l’elemento “intreccio”: di conseguenza, nella pièce di Süskind, l’oggetto perde la funzione drammaturgica, strutturante, conservando la sola funzione poetica, data dalla somma dei significati che il contrabbassista proietta sul suo strumento. Al congegno simmetrico e razionale messo a punto da Goldoni, dunque, subentra qui, in linea con un contesto storico-culturale completamente mutato, una voce monologante che inanella vertiginosamente tutte le libere associazioni che l’oggetto sollecita. Nell’ambito del convegno dedicato a *Gli oggetti nello spazio del teatro*, svoltosi nell’aprile 1994 a Bologna, Arnaldo Picchi aveva distinto gli oggetti di scena in due categorie, sulla base della loro funzione *iconografica* o *iconica*. Nel primo caso “possono essere considerati attributi iconografici del personaggio, contrassegni per indicare la sua identità” e, in quanto tali, “acceleratori della comunicazione; dei semplificatori”: a titolo di esempio, Picchi rimandava al teatro all’antica italiana, dove “le fanciulle ingenuie entrano puntualmente in scena con un fascio di fiori in mano”, oppure “una grande e fluente barba bianca è contrassegno del saggio o del mago – e quindi del patriarca, del re, del re mago”. D’altro canto, secondo una pratica teatrale meno comune della precedente, ma estremamente suggestiva, gli oggetti

Il contrabbasso di Patrick Süskind

possono anche manifestarsi come “entità iconiche, presenze silenziose e irrelate, che aprono una quantità indefinita di percorsi di significato”: quello che avviene nella pièce futurista *Vengono* di Marinetti, definita, per l'appunto, “dramma di oggetti”. Procedendo nell'argomentazione, Picchi delinea però una terza possibilità: se “gli attributi iconografici non sono usati in modo descrittivo-narrativo [...] – se più che il rango o il ruolo che il personaggio copre sono cioè adoperati per indicare una situazione spirituale, o una emozione, si apre una prospettiva diversa” in cui le due funzioni coincidono, “costituendosi non più in alternativa ma in innervamento di valori” (Picchi 171-74). È il caso del contrabbasso: oltre a svolgere una funzione puramente illustrativa, qualificando il protagonista come musicista, nella pièce di Süskind l'oggetto diventa ricco deposito di significati metaforici. È come uno schermo su cui si avvicendano immagini sempre diverse, a partire dal “grado zero” costituito dalla descrizione oggettiva che il suo proprietario ne offre nelle prime pagine del monologo:

Il mio basso è uno strumento del tutto normale. Anno di costruzione 1910 circa, probabilmente nell'Alto Adige, altezza del corpo 1,12, fino al riccio 1,92, lunghezza della corda vibrante un metro e dodici. Uno strumento non eccezionale, ma diciamo superiore alla media, oggi potrei chiederne ottomilacinquecento marchi. (Süskind 20)

Sebbene nessuno lo ammetta apertamente, il contrabbasso “è di gran lunga lo strumento più importante dell'orchestra”. “[...] il basso”, prosegue il contrabbassista, “è la base sulla quale si erge questo splendido edificio nel suo insieme [...]. Se si toglie il basso insorge una totale confusione linguistica di tipo babilonese, una Sodoma, all'interno della quale più nessuno sa perché fa della musica” (*ivi* 8-9). E poi:

[...] la terra natale, nella quale noi tutti affondiamo le radici; la sorgente da cui si alimenta qualsiasi ispirazione musicale; il

vero e proprio polo generante, dai cui lombi [...] sgorga il seme della musica... - sono io! O meglio il basso. Il contrabbasso. E tutto il resto è antipolo. Tutto il resto diventa polo solo mediante il basso. (*ivi* 10)

Tuttavia, come già accennato, il rapporto con lo strumento in questione è tutt'altro che pacifico e anzi genera suggestioni e sentimenti contraddittori che, come in un flusso di coscienza, si susseguono senza un apparente filo logico. Quindi non ci si deve stupire se, poco oltre, l'orchestrante ribalti completamente il senso delle parole appena pronunciate, affermando che, in fondo, "suonare il contrabbasso è puramente una questione di forza, non ha niente a che fare con la musica" (*ivi* 23), e che "il contrabbasso è, come dire, più un ostacolo che uno strumento. Non lo si può sollevare, bisogna trascinarlo, e se cade a terra si rompe" (*ivi* 24). Ecco che la sua immaginazione comincia ad attivarsi alla ricerca di analogie impensate: il contrabbasso è pesante, ingombrante, sempre tra i piedi, gli ricorda uno zio malato "che si lamentava sempre che nessuno si curasse di lui" (*ibidem*). La sua imponenza catalizza completamente l'attenzione degli ospiti e rovina l'atmosfera quando si è in dolce compagnia. Per non parlare del suo aspetto sgraziato:

Uno strumento orribile! [...] Sembra una vecchia grassa. Il fianco è troppo basso, la vita un disastro totale, troppo alta e non abbastanza stretta, e poi la parte delle spalle, esile, cascante e rachitica – c'è da impazzire. (*ivi* 32)

Una repulsione che può culminare nel desiderio irrefrenabile di annientarlo una volta per tutte:

Il contrabbasso è lo strumento più disgustoso, tozzo, inelegante che sia mai stato inventato. Non è uno strumento, è un mostro. A volte vorrei fracassarlo. Segarlo a pezzi. Spaccarlo. Triturarlo, schiacciarlo e polverizzarlo e... farlo fuori in un camion col carburatore a legna! – No, proprio non posso dire di amarlo. (*ibidem*)

Il contrabbasso di Patrick Süskind

Solo verso la conclusione del monologo, in clamorosa controtendenza rispetto alle immagini sgradevoli che aveva accumulato fino a quel momento, il contrabbasso si trasforma in un feticcio che, tramite un processo di transfert sessuale, finisce per assumere le sembianze dell'oggetto amato, Sarah:

Io... adesso suona ridicolo... a volte immagino di vedermela davanti, molto vicina, come il contrabbasso in questo momento. E di non potermi controllare, di doverla abbracciare... così... e con l'altra mano così... quasi come faccio con l'archetto... di circondarla col braccio... o dall'altra parte, di cingerla da dietro come faccio con il contrabbasso e di appoggiare la mano sinistra sui suoi seni, come avviene nella terza posizione sulla corda sol... quando suono da solista... (ivi 53)

Facendo un passo indietro, ma restando sul terreno della psicanalisi, il contrabbasso funziona anche come scandaglio, come strumento di scavo che dall'inconscio del personaggio riporta in superficie quel conflitto edipico irrisolto che costituisce il vero motivo che l'ha spinto a scegliere uno strumento al quale non si arriva, se non "per vie traverse, per caso e per delusioni" (ivi 26):

Un tipico destino del contrabbassista è ad esempio il mio: padre dominante, statale, non amante dell'arte; madre debole, flautista, persa nell'arte; io da bambino idolatro la madre; la madre ama il padre; il padre ama la mia sorellina; nessuno ama me – e ora veniamo al soggettivo. Per odio nei confronti del padre decido di diventare non un impiegato statale, ma un artista; ma per vendetta nei confronti della madre mi dedico allo strumento più grosso, meno maneggevole, meno da solista che ci sia; e infine per offendere a morte mia madre e nel contempo appioppare a mio padre ancora una pedata nell'al di là, divento proprio un impiegato: contrabbassista nell'orchestra di stato, terzo leggio. (ivi 26-27)

Sullo sfondo della già accennata corrispondenza tra la struttura dell'orchestra e quella della società, poi, lo strumento diventa un marchio di subalternità, una zavorra che impedisce a chi lo possiede di emergere, di innalzare il proprio status. Il motivo dell'orchestra come miniatura di un consorzio umano rigidamente gerarchizzato trova un antecedente diretto in *Prova d'orchestra* di Fellini, dove un gruppo di orchestrali si riunisce in un antico oratorio e, in attesa del direttore, si scambia aneddoti e storie personali. Come loro, il nostro contrabbassista cova profonda insofferenza verso l'ordine costituito; tuttavia, mentre la sua ribellione rimane virtuale, nel capolavoro felliniano si realizza, sebbene poi fallisca per lasciare il posto a una normalizzazione intrisa di angoscia e di mistero. E sempre a proposito di relazioni intertestuali, è interessante sottolineare l'alta frequenza con cui il rapporto tra individuo e mezzo di espressione musicale ricorre in soggetti sia letterari che teatrali. Pensiamo, solo per limitarci ad alcuni fra gli esempi più celebri, alla *Sonata a Kreutzer* di Tolstoj dove, nella bellissima sequenza dell'esecuzione della famosa sonata beethoveniana, l'armoniosa fusione delle note del violino e del pianoforte lascia intuire al protagonista la reciproca attrazione tra la moglie e il violinista; oppure ai *Buddenbrook*, romanzo nel quale i cultori dell'arte e della musica sono destinati a soccombere alla mentalità borghese e imprenditoriale dominante nella famiglia; o ancora, per ritornare a testi concepiti per la scena, a *La forza dell'abitudine* di Thomas Bernhard. Il suo legame con *Il contrabbasso* è evidente, soprattutto nel finale: in entrambi i casi l'aspirazione a un'esecuzione, modello del *Quintetto della trota* di Schubert, nevroticamente perseguita come sommo traguardo di perfezione estetica, viene abbandonata e demandata a un mezzo di riproduzione meccanico: la radio in Bernhard, il giradischi in Süskind.

3.

Vorrei concludere con un breve accenno alla fortuna de *Il contrabbasso* sulla scena italiana contemporanea. Il monologo di

Il contrabbasso di Patrick Süskind

Süskind approda in Italia tra l'11 e il 14 luglio 1985, nell'ambito della XXVIII edizione del Festival dei Due Mondi di Spoleto, per la regia di Marco Risi e con l'interpretazione di Maurizio Micheli. Sintonizzati sulle frequenze più aggiornate del panorama teatrale internazionale, Risi e Micheli decidono coraggiosamente di sottoporre all'attenzione del pubblico nostrano "un testo sconosciuto di un autore sconosciuto", (Risi 11) quale allora era Patrick Süskind. Almeno, da noi. Perché nella sola Germania *Il contrabbasso* era già stato rappresentato da quattordici compagnie diverse e ora, complice il successo sempre crescente che il romanzo *Il Profumo*, fresco di stampa, andava riscuotendo, cominciava a essere tradotto e messo in scena anche negli Stati Uniti, in Francia e nei Paesi scandinavi. Oltre ad aver vestito per primo i panni del frustrato contrabbassista di fila, Micheli ha anche curato la versione italiana del testo, introducendo significative variazioni. Confrontando le due stesure, il critico Rodolfo di Giammarco ha sottolineato come l'adattamento si differenzi dal testo originale "per via di snellimenti, abolizioni (fin dove possibile) di gerghi e cronistorie tecniche, nettamente optando per una personalizzazione del discorso-fiume, provvedendo cioè a integrare il personaggio con connotati di più esatta, calda identificazione. Il contrabbassista non è più un colletto bianco di marca squisitamente teutonica: adesso rivela d'essere un tedesco figlio di immigrati italiani [...]" (Di Giammarco 4). Confortati dal riscontro positivo del test di Spoleto, Risi e Micheli ripropongono lo spettacolo nel febbraio 1986 e, successivamente, a vent'anni di distanza, nell'ottobre 2006. Il cammino de *Il contrabbasso* sui palcoscenici italiani era ormai avviato: il 9 gennaio 1993 viene portato in scena al Teatro Cinque di Milano e due anni dopo al Teatro Comunale di Bolzano, a conclusione della stagione teatrale 1994/95. Quest'ultimo allestimento, firmato da Carlo Simoni e Marco Bernardi, otterrà un buon successo di pubblico, tanto da essere ripresentato per altri due anni consecutivi e poi, ancora, nell'estate del 2005, in occasione del festival di Serravalle a Vittorio Veneto, basato sul format del monologo interpretato da grandi attori. Infine, in anni più recenti, spiccano due produzioni: quella del Teatro del

Buratto con Marco Pagani per la regia di Gianluca Massiotta, che ha debuttato nell'aprile del 2013 al Teatro Verdi di Milano e quella del 2014, targata Teatro Stabile di Genova, con Andrea Nicolini sotto la direzione di Luca Giberti.

Bibliografia

- DI GIAMMARCO, Rodolfo. "Note di un commesso orchestrale". *Il contrabbasso. 28° Festival dei Due Mondi*, Spoleto, 11-14 luglio 1985. 4.
- PICCHI, Arnaldo. "L'aiutante magico nella forma degli oggetti di scena". *Gli oggetti nello spazio del teatro*. A cura di Paola Bignami e Giovanni Azzaroni, Roma, Bulzoni, 2005. 171-182.
- RANZINI, Paola (a cura di). Carlo Goldoni, *Gli amanti timidi*. Venezia, Marsilio, 2004.
- RINGERR, Kurt. *Ambienti ed intrecci nelle commedie di Carlo Goldoni*. Berna, A. Francke, 1965.
- RISI, Marco. "Note di regia". *Il contrabbasso. 28° Festival dei Due Mondi*, Spoleto, 11-14 luglio 1985, 11.
- SCAMARDÌ, Teodoro. *Il teatro tedesco del Novecento*. Roma – Bari, Laterza, 2009.
- SÜSKIND, Patrick. *Il contrabbasso*. Milano, Longanesi, 1981.
- TONO, F. "Teatro per contrabbasso. Incontro con Simoni e Bernardi". *Il mattino*, 29 aprile 1995.

QUADERNI DI PALAZZO SERRA
Numeri monografici / Special issues 1987-2016

Quaderni di Palazzo Serra (QPS, 2006-) è la continuazione di *Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne* (QDLLSM, 1987-2001) e *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere* (QLLS, 2003-2004).

Quaderni di Palazzo Serra (QPS, 2006-) is the new series of *Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne* (QDLLSM, 1987-2001) and *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere* (QLLS, 2003-2004).

QDLLSM 1 (1987)

La narrazione: temi e tecniche dal Medio Evo ai giorni nostri

QDLLSM 2 (1987)

QDLLSM 3 (1990)

QDLLSM 4 (1990)

La città 1830-1930

A cura di Giovanni Cianci e Maria Rita Cifarelli

QDLLSM 5 (1993)

QDLLSM 6 (1993)

QDLLSM 7 (1995)

Donne e modernità 1870-1930

Impegno intellettuale e itinerari creativi

A cura di Maria Rita Cifarelli e Luisa Villa

QDLLSM 8 (1996)

QDLLSM 9 (1997)

Grande Guerra e letteratura

A cura di Massimo Bacigalupo e Roberto De Pol

QDLLSM 10 (1999)

QDLLSM 11 (2001)

Critica del Novecento / Criticizing the 20th Century

A cura di Massimo Bacigalupo e Anna Lucia Giavotto

QLLS 12 (2003)

Nuove tecnologie, nuove prospettive

I testi e la politica. Giornata di poesia 2001 della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

QLLS 13 (2004)

Nord ed Europa / The North and Europe

Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli / Scandinavian Identity and Cultural Relations with the Continent Through the Centuries

A cura di Gianna Chiesa Isnardi e Paolo Marelli

QPS 14 (2006)

Ambassadors – American Studies in a Changing World

A cura di Massimo Bacigalupo e Gregory Dowling

QPS 15 (2008)

Ezra Pound, Language and Persona

A cura di Massimo Bacigalupo e William Pratt

QPS 16 (2008)

Storia e cultura della Scandinavia con introduzione letteraria e linguistica. Volume I: dalle origini al XV secolo

A cura di Gianna Chiesa Isnardi

QPS 17 (2009)

QPS 18 (2010)

Studi di letteratura e linguistica dedicati ad Anna Lucia Giavotto

A cura di Serena Spazzarini

QPS 19 (2010)

I sonetti di Shakespeare dalla pagina al mondo: 1609-2009

A cura di Massimo Bacigalupo, Ida Merello e Stefano Verdino

QPS 20 (2011)

Annus Mirabilis: aprile 1814-giugno 1815

A cura di Stefano Verdino e Domenico Lovascio

QPS 21 (2011)

QPS 22 (2013)

QPS 23 (2013)

Storia, mito, logos

A cura di Alice Salvatore e Domenico Lovascio

QPS 24 (2014)

Janusz Korczak. Un'utopia per il tempo presente

A cura di Laura Quercioli Mincer e Luisella Battaglia

QPS 25 (2014)

QPS 26 (2014)

QPS 27 (2015)

Palazzo Serra e i suoi proprietari

A cura di Stefano Verdino

QPS 28 (2015)

L'indicibile: Grande Guerra e letteratura

A cura di Michaela Bürger-Koftis, Roberto De Pol e Davide Finco

QPS 29 (2016)

A cura di Luca Brezzo e Davide Finco

STUDI E TESTI DI PALAZZO SERRA

La collana, edita presso Aracne Editrice, affianca *Quaderni di Palazzo Serra* con volumi monografici e atti di convegni.

1. *Annus Mirabilis 1814-1815* (2012). A cura di Stefano Verdino, Domenico Lovascio, Massimo Bacigalupo
2. *Michel David, L'immaginario della biblioteca* (2012). A cura di Tonino Tornitore
3. *Figure di Ipazia* (2014). A cura di Giuseppe Sertoli
4. *Modernism and the Mediterranean: Literature and Politics 1900-1937* (2014). A cura di Luisa Villa
5. Jane Dunnett, *The 'Mito americano' and Italian Literary Culture Under Fascism* (2015)
6. Franco Lonati, *"I am the People": Carl Sandburg e i Chicago Poems* (2015)