



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

Figure della reticenza nell'Anfitrione da Plauto e Kleist

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureanda
Jennifer Gasperi
n° matr.2075024 / LTLT

Anno Accademico 2025 / 2026

Indice

Introduzione	5
Capitolo I. L'indicibile come principio formale	11
La frattura della voce	11
Il silenzio come stile	17
Intenzione e interruzione	26
Capitolo II. Il non detto e la critica psicanalitica	33
L'irrepresentabilità del trauma	33
Le tracce e il rimosso	44
«Nella pagina resta qualcosa di non detto»	53
Capitolo III. Il non detto come tragedia	59
L' <i>Amphitruo</i> di Plauto	59
L' <i>Amphitryon</i> di Kleist	71
Tacere a se stessi: il non riconoscimento	82
Capitolo IV. <i>Leerstellen</i> e teoria della ricezione	87
Umberto Eco e l'«opera aperta»	87
Peter Brooks e il «testo del mutismo»	94
Wolfgang Iser e l'atto della lettura	100
Bibliografia	107

Introduzione

La letteratura non si esaurisce mai nella totalità delle parole impresse sulla pagina; al contrario, essa trae la sua forza più autentica da ciò che custodisce nell'ombra. L'architettura di un testo letterario, così, si regge su un delicato equilibrio tra espressione e sottrazione, dove il silenzio non rappresenta una semplice assenza di significato, ma uno spazio densamente abitato da possibilità ermeneutiche.

Il presente lavoro si propone di indagare il ruolo del «non detto» all'interno della creazione e della ricezione letteraria, analizzando come la deliberata interruzione della parola o la sua rimozione agiscano da strumenti semantici capaci di ridefinire il rapporto tra autore, opera e lettore. L'indagine non si limita a considerare il vuoto testuale come un mero difetto di scrittura o un'interruzione casuale, bensì lo assume come l'orizzonte fondante entro cui il senso stesso si genera e si moltiplica. Attraverso questa lente, la parola scritta rivela la sua natura paradossale: essa esiste e significa solo in virtù dello sfondo opaco da cui emerge e a cui costantemente rimanda.

Dal punto di vista metodologico, il lavoro è stato svolto tramite una rigorosa ricerca bibliografica e la consultazione diretta delle fonti primarie e secondarie. Il procedimento adottato è quello dell'analisi testuale e comparativa, supportato dagli strumenti della critica retorica e della saggistica teorica sulla ricezione letteraria.

Il primo capitolo prende in esame le fondamenta teoriche del silenzio in letteratura, osservando come il «non dire» non sia semplicemente una scelta o una determinazione stilistica, ma l'elemento primo che fonda l'intero testo. La trattazione si apre con una necessaria chiarificazione terminologica e concettuale, che si impegna a scindere e ridefinire due figure cardine dell'*elocutio*: l'*aposiopesis* e la reticenza. In seguito, attraverso il recupero della nozione latina di *lacuna*, si dimostra come ogni omissione testuale rimandi a una pienezza extratestuale, spostandosi in seguito sulla storicizzazione e sull'applicazione critica del silenzio

come «stile linguistico». Si rintracciano le manifestazioni sia sul piano della repressione emotiva, dovuta al senso di colpa o al «trauma», analizzando i celebri «puntini sospensivi» di Goethe e di Tolstoj, o la fulminea ellissi della «sventurata» manzoniana, sia sul piano della radicale sovversione morale e strutturale, rintracciabile in Kleist. Questo percorso genealogico recupera le radici classiche della *brevitas*, rintracciandone l'efficacia catartica nei grandi silenzi della letteratura antica, come quelli di Aiace, di Didone o di Medea. Si evidenzia anche come il silenzio spesso sia anche determinato da una «frammentazione identitaria», visibile nelle opere di due grandi autrici del Novecento: Virginia Woolf e Sylvia Plath. Infatti, tale condizione è comune e quasi «propria» dello scrittore: si indaga, così, lo statuto ontologico di chi scrive, evidenziando come lo stile autentico di un autore risieda, in ultima analisi, nel suo «tono»: ovvero nell'intimità di quel silenzio che egli impone alla parola, per sottrarsi all'annullamento e negoziare la propria identità con la pagina bianca.

Il secondo capitolo si occupa, infatti, di approfondire la dimensione clinica, filosofica e semiotica del «trauma», indagando come la frammentazione psichica e la perdita dell'identità si riflettano in precise alterazioni delle strutture del linguaggio. L'obiettivo centrale è dimostrare come esso non sia semplicemente un oggetto di studio della psicopatologia, bensì un urto originario che disarticola la catena del significato, costringendo la parola a farsi testimonianza fragile dell'indicibile. Questa paralisi espressiva viene esaminata in prima istanza in Kafka, nei cui scritti, la paura e la subordinazione psicologica si traducono in un'impotenza semiotica e in una sintassi dominata dall'intermittenza e dal balbettio. Successivamente, il nesso tra afasia, dissociazione e «anestesia psichica» viene rintracciato in un romanzo di Alberto Moravia, in cui il meccanismo della depersonalizzazione traumatica si manifesta attraverso lo sdoppiamento della protagonista, la quale narra l'abuso subito slittando dalla prima alla terza persona singolare, decretando la morte del proprio vecchio sé. Questo nucleo tematico viene infine integrato e sostenuto teoricamente attraverso la psicologia freudiana e la teoria letteraria di Francesco Orlando, illuminando la funzione della letteratura come spazio asistemático in cui i poeti anticipano le verità della psicoanalisi colmando i vuoti della coscienza, sia sul piano delle pulsioni inconscie sia su quello

della resistenza alla repressione politica, come documentato dall'analisi dell'epigramma clandestino di Osip Mandel'stam contro il totalitarismo staliniano. Vengono poi esaminati i dispositivi retorici e formali attraverso cui l'inconscio elude la censura e manifesta il represso sulla pagina scritta; l'attenzione si focalizza sui meccanismi dell'ironia e della provocazione, intesi freudianamente come strategie di mascheramento che garantiscono un risparmio di energia psichica e una catarsi vendicativa per l'autore. Questa dinamica dissacratoria viene analizzata sia nella sua matrice classica, attraverso lo scontro generazionale in una commedia di Aristofane, sia nella sua declinazione moderna in un ulteriore romanzo di Moravia.

Ci si addentra, in seguito, nell'esplorazione di una seconda e cruciale traccia linguistica: il «perturbante», definito da Freud come il riaffiorare di ciò che è antico, familiare e al contempo rimosso. Tale categoria trova la sua perfetta esemplificazione nel *Frankenstein* di Mary Shelley: il conflitto impossibile tra Victor e la sua Creatura viene letto come la proiezione esteriore di un Io diviso.

Il capitolo si conclude indagando l'ambivalente e tormentato rapporto tra l'io biografico dell'autore e l'io scrivente, focalizzandosi sul concetto di «ossessione tematica» come nucleo indicibile che il testo tenta continuamente di rielaborare. Il lavoro, infatti, dimostra come l'atto dello scrivere si configuri spesso come una condanna o un impulso passivo, guidato dal bisogno conscio o inconscio di scaricare un peso interiore.

Il terzo capitolo costituisce il baricentro comparatistico e applicativo del presente lavoro, traducendo i presupposti metodologici nell'analisi ravvicinata del testo plautino e della sua riattivazione da parte della letteratura tedesca del primo Ottocento. Attraverso uno spoglio testuale minuzioso, l'indagine mette in luce come il «vuoto» che caratterizza i personaggi dell'*Amphitruo* di Plauto sia funzionale al meccanismo dell'ironia tragica e della comicità del disorientamento. Al contrario, l'analisi si concentra sulla riscrittura di Heinrich von Kleist per dimostrare come l'autore tedesco scardini dall'interno la macchina comica latina attraverso un uso parossistico della reticenza. Nell'*Amphitryon* di Kleist, il «non detto» non è più lo strumento di un inganno teatrale gestito dai numi, ma diventa l'abisso dell'incomunicabilità e del dubbio esistenziale. La crisi di Alcmene, smarrita di fronte a un sosia che non sa decifrare, si consuma in silenzi laceranti e in

quell'esclamazione finale – quell'«Ach!» sospeso – che concentra in un'aposiopesi assoluta il collasso di ogni certezza metafisica e linguistica, segnando il punto di non ritorno della drammaturgia kleistiana.

L'ultimo capitolo sposta infine l'indagine sull'anello fondamentale che chiude e giustifica il circuito letterario, spostando l'asse dell'indagine dalla produzione alla ricezione dell'opera. Rifacendosi esplicitamente alle teorie di Umberto Eco e Wolfgang Iser, la trattazione dimostra come il «non detto» sia lo strumento principale di attivazione e di emancipazione di chi legge. Il silenzio e l'indeterminatezza non escludono il lettore dall'orizzonte del testo, ma al contrario lo costringono a uscire dalla sua passività per farsi autentico co-autore. Di fronte ai cosiddetti «punti di indeterminatezza» e al vuoto della pagina, il lettore è chiamato storicamente a colmare i silenzi dell'opera, a interpretare le tracce del rimosso e a proiettare la propria enciclopedia culturale e il proprio inconscio nello spazio bianco della scrittura, trasformando l'atto della lettura in un'esperienza aperta e potenzialmente infinita.

In conclusione, tracciando un bilancio complessivo del percorso d'indagine svolto, l'analisi permette di confermare l'ipotesi più radicale di questo lavoro: il vuoto, la reticenza e il silenzio non costituiscono una semplice assenza di senso, ma sono i veri e propri depositari del significato profondo dell'opera. La reticenza si configura come una necessità assoluta: da un lato, risponde a dinamiche personali e traumatiche – laddove la scissione dell'identità e la ferita interiore dell'autore frantumano il linguaggio logico, rendendo il silenzio l'unica via per lambire l'inesprimibile; dall'altro, si fa scudo politico contro le barriere della censura e i contesti dittatoriali, dove il «non detto» diventa l'unico spazio di resistenza e di verità possibile. Se di fronte a queste forze l'esperienza storica e psichica dell'individuo sembra perdersi e frantumarsi irrimediabilmente, è proprio nella forma dell'opera d'arte che questo caos trova un riscatto. L'atto della scrittura teatrale racchiude la frammentazione, perimetra il vuoto e trasforma la costrizione del silenzio in un nucleo generativo di senso, offrendo una sintesi critica in cui la parola mancata si fa veicolo della verità più autentica della condizione umana.

La scelta di trattare tale tematica nasce, oltre che dall'interesse nei confronti dei vuoti nella letteratura, dall'urgenza di restituire dignità a coloro che hanno

smesso di parlare e di scrivere per sopravvivere, e dai ripetuti tentativi di comunicare tramite il «silenzio» ciò che la nostra società ha smesso o non vuole più ascoltare.

Capitolo I

L'indicibile come principio formale

La frattura della voce

Nella tradizione retorica, vi sono due figure dell'*elocutio* apparentemente simili, ma semanticamente diverse, che comunicano l'assenza o l'interruzione di parola; l'una si chiama aposiopesi e l'altra si chiama reticenza.¹

L'aposiopesi deriva dal greco ἀποσιόπῳ, lett. «tacere»;² in retorica, consiste nell'improvvisa interruzione di un messaggio con la soppressione di una sua parte o nell'allusione diretta a qualcosa che viene taciuto.³ Di solito è un'interruzione causata da un'emozione forte o da un impedimento psicologico: il parlante inizia a dire qualcosa, ma si ferma bruscamente, dunque si tratta di un'azione drammatica e non calcolata. Differentemente, il termine reticenza deriva dal latino *reticēre*,⁴ composto dal verbo *ticēre* e dal prefisso *re-*, il quale indica l'«andare indietro», il «trattenere», quindi il composto sta a significare il «tacere trattenendo», il «fermarsi volontariamente», omettendo informazioni che si dovrebbero o che si potrebbero dire. Si trattano, dunque, di due forme di silenzio, con la sola e unica differenza della presenza o dell'assenza di volontà.

In analisi testuale, solitamente queste due figure retoriche vengono scisse in un'unica sola, chiamata una volta con l'una e una volta con l'altra, e indicata con la seguente dicitura: (...). I tre puntini di sospensione racchiusi tra le parentesi indicano, infatti, una prosecuzione taciuta del testo.

¹ Cfr. H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, 2, München, Verlag, 1960; trad. it. *Le figure retoriche. Manuale di retorica letteraria*, a cura di V. Moia, Bologna, Il Mulino, 1992.

² G. Rocci, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2013, s.v. ἀποσιόπῳ.

³ *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986-1984, s.v. *aposiopesi*.

⁴ G. Campanini-G. Carboni, *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher, 1980, s.v. *reticēre*.

È necessario distinguere e dare attenzione a entrambe, cercando di cogliere i motivi per cui esse contribuiscano a rendere l'opera letteraria tale; infatti, nonostante l'aposiopesi sia costituita da un'interruzione involontaria della voce e la reticenza sia invece determinata da una scelta, occorre capire come nasca questa «scelta» e perché la si adoperi.

Nel suo saggio sul «non detto»,⁵ Nicola Gardini spiega come il termine «lacuna» sia una parola latina connessa con *lacus*, che significa «laguna». Il primo significato è quello di «depressione in cui si raccoglie acqua», una depressione geografica in genere, ma per il parlante comune il termine indica la mancanza deplorabile di qualcosa di necessario; Gardini dice ancora che intenderà il termine come «omissione intenzionale di parti del racconto», quindi un insieme di riduzioni, abbreviazioni, contrazioni, cancellazioni, eliminazioni, abolizioni, soppressioni, scorciature, tagli, crepe, mancanze di varia natura ed entità. Non si narra, infatti, solo dicendo.

Tra i linguisti, il «non detto», ossia la figura dell'ellissi, è conosciuto; invece, tra i narratologi tende ad essere trascurato, tanto che manca un termine specifico per indicare il «non detto narrativo». Limitarsi a qualificarlo tramite la figura retorica della *praeteritio* è insufficiente: quest'ultima è infatti un sostantivo femminile latino che indica sia il «passare del tempo» sia l'«omissione». Il verbo *praeterire* deriva dall'avverbio *praeter*, che indica l'«oltre», l'«al di là», ed è unito al verbo *ire*, ossia l'«andare»: significa quindi «andare oltre», «passare oltre». In retorica, è la figura con cui si finge di passare oltre un argomento non volendo trattarlo, ma in realtà lo menziona. Tuttavia, in latino *praeterita* sono anche «le cose passate», ossia ciò che è andato oltre, ciò che non è più presente. La connessione è proprio nel movimento dell'andare avanti: in entrambi i casi c'è un'idea di scivolamento, di superamento, di un oltrepassare, che sia un pensiero non detto o un momento già trascorso.

È limitativo anche definire un vuoto narrativo con il termine *occultatio*, facendo riferimento al «nascondere», all'«occultamento», alla figura retorica che indica «il dire di non dire».

⁵ N. Gardini, *Lacuna*, Torino, Einaudi, 2021.

⁶ Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972; trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, a cura di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976.

Di fronte a un racconto che presenti una falla, ossia un vuoto, un difetto, una mancanza di coerenza o di completezza nella narrazione, occorrerebbe interrogarsi tra varie specie di omissione. Occorrerebbe cioè sondare l'intenzione del testo, entrare in dialogo con la sua retorica e la sua teleologia, visitarne le profondità, dividerne lo spirito e andare oltre la soglia del discorso verbale. Gardini specifica che «non c'è omissione testuale che non rimandi a una pienezza extratestuale; e questa sta al testo come l'ombra al corpo».⁷ La frase significa che ogni omissione in un testo non è vuoto assoluto, ma un rinvio a un pieno che si trova fuori dal testo, ad esempio nel contesto, nella storia, o nell'esperienza. Questo pieno invisibile è legato al testo come l'ombra al corpo: non è scritto, ma lo accompagna e lo rende possibile. Riconoscere il valore dell'omissione significa ricavarne il senso; l'omissione mostra che cos'è la letteratura: la singolarità che vuole valere per la specie intera. Potremmo pensare che la letteratura sia anche l'arte dell'individuo che parla di sé senza dire tutto, in modo che la sua esperienza diventi rappresentativa della condizione umana generale.

Nel romanzo epistolare *Die Leiden des jungen Werthers* (I dolori del giovane Werther, 1774) di Johann Wolfgang von Goethe, leggiamo che il protagonista, Werther, affida alla carta le sue pene d'amore e l'insostenibile tristezza che prova nel vedere la donna che ama amare un altro, un certo Alberto. Questa sofferenza viene espressa il più delle volte con il silenzio. Egli scrive:

Sieh, und was mich verdrießt, ist, daß Albert nicht so beglückt zu sein scheint, als er – hoffte – als ich – zu sein glaubte – wenn – ich mache nicht gern Gedankenstriche, aber hier kann ich mich nicht anders ausdrücken – und mich dünkt deutlich genug.⁸

Non scrivendo tutto, egli scrive molto di più di quanto potrebbe esprimere tramite le parole, come dice lui stesso: non può «esprimersi altrimenti», perché

⁷ Cfr. *ivi*, p. 5.

⁸ «Vedi, quello che mi cruccia è che Alberto non sembra essere così felice come ... sperava, come sarei io se ... Non mi piacciono i puntini sospensivi, ma questa volta non posso esprimermi altrimenti, e mi sembra di essere abbastanza chiaro». I trattini, in tedesco, indicano, in italiano, i puntini sospensivi. Cfr. J. W. von Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand'sche Buchhandlung, 1774; trad. it. *I dolori del giovane Werther*, a cura di J. R. Forbus, Milano, Ali Ribelli Edizioni, 2019, p. 79.

spezzerebbe il valore dei suoi sentimenti e del suo dolore. Si tratta di una scelta, la sua, quindi di un'azione consapevole; allo stesso tempo, tuttavia, tale scelta non ammette alternative: è quasi un procedere obbligato. È interessante domandarsi perché il più delle volte si ricorra al silenzio di fronte alla necessità di raccontare il dolore. I moti dell'animo hanno sempre richiesto un linguaggio e una maniera di essere raccontati specifici: nell'antichità classica il dolore e le emozioni elevate costituivano il cuore della tragedia. Aristotele, nella *Poetica*, definisce quest'ultima «superiore all'epopea» e mostra come da secoli il forte sentire fosse considerato l'esperienza «alta» e degna di uno stile linguistico elevato: la forma e il linguaggio dovevano adeguarsi alla nobiltà dei sentimenti rappresentati.⁹ Anche negli anni successivi, il dolore estremo e le condizioni di lunga sofferenza emotiva non venivano spiegate; tale scelta era determinata anche dall'impossibilità di provare a farlo.

Sigmund Freud spiegava come spesso la condizione del silenzio fosse una difesa psicologica fondamentale di fronte al trauma: la mente proteggerebbe l'individuo impedendo la verbalizzazione immediata delle esperienze dolorose o traumatiche, che rischierebbero di sopraffare la coscienza. Il silenzio, di conseguenza, non andrebbe interpretato come semplice assenza di comunicazione, ma come una modalità attraverso cui la psiche gestisce emozioni intense, proteggendo il soggetto dalla piena esposizione del dolore.¹⁰ Studi contemporanei, come quelli di Cathy Caruth, hanno ampliato questo concetto, evidenziando come il trauma sia spesso «non narrabile», e come la sua manifestazione possa avvenire tramite racconti frammentari, sospensioni e omissioni, simili al linguaggio poetico

⁹ Aristotele discute le differenze tra tragedia ed epopea, sottolineando come la tragedia sia superiore in vari aspetti; egli osserva che la critica più comune riguarda la recitazione e l'uso eccessivo dei gesti da parte degli attori, ma che questo non è parte essenziale della poesia tragica: «Inoltre la tragedia produce il suo effetto anche senza movimento, proprio come l'epopea, giacché attraverso la semplice lettura si manifesta per quel che è». Questo indica che la forza della tragedia risiede nella parola e nello stile, non nei gesti scenici, quindi nel linguaggio elevato. Cfr. Aristotele, *Poetica*, 1462 b, a cura di G. Cambiano, Milano, Bompiani, 1984, p. 85.

¹⁰ S. Freud, J. Breuer, *Studien über Hysterie*, Vienna, F. Deuticke, 1895; trad. it. *Studi sull'isteria* in *Opere di Sigmund Freud*, 1, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1967. S. Freud, *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, Wien, Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, 1914; trad. it. *Ricordare, ripetere e rielaborare* in *Opere di Sigmund Freud*, 7, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1975.

e letterario, dove ciò che non viene detto è tanto significativo quanto le parole effettivamente pronunciate.¹¹

In *Possiedo la mia anima* (2010), Nadia Fusini utilizza un'espressione tanto reale quanto profonda per spiegare la condizione interiore di Virginia Woolf, affermando: «Proprio quando voleva dire la verità, ricorreva alla finzione. Di fronte all'esperienza del dolore, ella se ne difendeva negandolo».¹²

Negare qualcosa significa fingere che non ci sia mai stato, che non sia mai avvenuto, e questo si concretizza con l'omissione o con l'alludere a qualcosa senza però giungerci mai. Quale dolore implica addirittura la negazione del ricordo dal quale sarebbe scaturito? Woolf afferma di essere stata certa di poche cose, tra cui quella per cui nell'infanzia si creerebbe un'impronta e che da lì si svilupperebbe un destino; lei stessa, quando ricordava, sentiva che nella sua vita la sicurezza e la quiete infantile erano state un'illusione che si era raccontata o che le era stata raccontata. Di questo, si accorgeva perché rammentava anche la paura. Talvolta si comincia a scrivere per paura, per affidare alle pagine di un diario un segreto, qualcosa che si deve «vedere» tramite le parole e capire così se sia vero oppure no. Woolf si domanda se sia o non sia possibile conoscersi raccontando le cose semplicemente così come sono accadute, e si risponde che probabilmente no, che le cose e gli eventi in sé non rappresentano niente e che diventano ciò che diventano a seconda della persona a cui capitano. Woolf, spiega Fusini, non sa chi è, ed è per questo che crea personaggi che sono anche i suoi sosia e le sue personalità: è per questo che scrive.¹³

Nel saggio *A Sketch of the Past* (Tracce del passato, 1976), Woolf comincia a descrivere la vergogna che prova di fronte allo specchio o il disagio scaturito dal doversi provare un vestito in un negozio. Scopre, scrivendo, di vergognarsi del suo corpo, e che il primo episodio connesso a questa sensazione era avvenuto quando aveva appena sei anni e il fratellastro Gerdald le aveva infilato le mani sotto il vestito e l'aveva «toccata». Quel contatto le aveva provocato un *freezing*, ma poi la sua voce aveva anche implorato il fratellastro di smetterla; lui però non smise. Da

¹¹ C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University, 1996.

¹² N. Fusini, *Possiedo la mia anima*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 125.

¹³ *Ivi*, p. 13.

quel momento, la scrittrice non riuscì più a guardarsi allo specchio e spesso sentiva che dietro di lei vi era un animale, spesso le passava la fame e decideva di non mangiare, spesso si sentiva minacciata da forze oscure. Tale episodio – che è solo una serie di innumerevoli vicende riguardanti molestie e abusi sessuali familiari subiti¹⁴ – è ritrovabile nei suoi romanzi, anche se è taciuto.

Louise A. DeSalvo evidenzia come in ognuno dei suoi romanzi sia presente un bambino abbandonato, un bambino ignorato, un bambino a rischio, un bambino abusato, un bambino tradito¹⁵ e analizza il modo in cui l'autrice parla del corpo.¹⁶ La scrittura è infatti l'unica dimensione reale all'interno della quale ci si possa osservare.

¹⁴ A testimonianza di tali episodi si consulti il libro *Moments of Being*, una raccolta di scritti autobiografici dell'autrice (*Moments of Being*, London, Pimlico, 2002); *A Sketch of the Past*, *Old Bloomsbury* e *22 Hyde Park Gate* contengono tutti fonti primarie riguardanti gli abusi subiti dalla Woolf da parte dei suoi fratellastri. Altre fonti consultabili sono una lettera che scrisse a Ethyl Smith e una lettera che scrisse a Janet Case.

¹⁵ L. A. DeSalvo, *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*, Boston, Beacon, 1989, p. 14.

¹⁶ In *Mrs Dalloway*, per esempio, Clarissa Dalloway è immersa nei preparativi per la sua festa e nei ricordi della propria vita, quando su Bond Street «come uno colpo di pistola» si verifica una violenta esplosione, strappandola dalla sua mente e riportandola al suo corpo. Parallelamente, Septimus Smith, veterano della Prima Guerra Mondiale, cammina dall'altra parte della strada con la moglie Lucrezia e percepisce l'esplosione come una minaccia diretta al proprio corpo: «Il rombo dei motori suonava come un battito irregolare che risuonava in tutto il corpo» e «Il mondo ha alzato la frusta; dove si abatterà?». La violenza dell'automobile riattiva il trauma e il senso di impotenza di Septimus, simile a un ricordo abusivo che si ripresenta, evocando il corpo come sede della sofferenza psicologica. Egli pensa erroneamente che la strada sia bloccata per colpa sua, percependo un controllo illusorio sul mondo esterno. Clarissa parla del proprio corpo come di un ingombro: «Ma spesso ora questo corpo che indossava, questo corpo, con tutte le sue capacità, sembrava niente, assolutamente niente». La DeSalvo afferma che in questa frase il corpo abusato è descritto come fragile e in conflitto con la percezione della bellezza, simile a come la Woolf stessa esprimeva la difficoltà di vivere pienamente a causa delle ferite del passato. Il contrasto tra i due personaggi mostra le diverse modalità di relazione al trauma: Clarissa riesce a contenere, forse anche inconsapevolmente, il dolore e a vivere, mentre Septimus è sopraffatto e si getta dalla ringhiera, trovando nella morte l'unica consolazione: «Non temere più», dice il cuore nel corpo; «Non temere più», pensa Septimus, prima di morire. In entrambe le figure, il corpo è il luogo in cui il trauma si manifesta, collegando mente, memoria e sofferenza fisica, e dimostrando la forza viscerale con cui la Woolf rappresenta l'impatto dell'abuso e del dolore psicologico sulla vita quotidiana. Cfr. *ivi*, pp. 181-214.

Il silenzio come stile

Lev Tolstoj chiude il capitolo X di *Anna Karenina* con le seguenti due righe:

.....
.....

Così viene racchiuso il periodo dell'inizio della relazione «colpevole» tra Anna e Vronskij, eliminando forse ciò che il lettore si aspettava maggiormente di leggere. Nel capitolo seguente leggiamo che la relazione è avvenuta.¹⁷ Il motivo che porterà Anna a compiere il gesto estremo è visibile in due righe di puntini di sospensione. La visione del conte e i sentimenti che ella prova per lui sono espressi solo in seguito e solo in termini di pentimento. Probabilmente, il motivo per cui Tolstoj adopera questa scelta è l'impossibilità, da parte di Anna, di provare a raccontare l'innamoramento; impossibilità dovuta ai sensi di colpa. Sembra così che l'emozione pieghi la scrittura e la modelli fino a distruggerla, fino a frammentarla in tanti piccoli puntini che esprimono proprio la repressione emotiva e poi quindi linguistica.

La medesima cosa avviene anche per la resa di Gertrude a Egidio nei *Promessi sposi*, nel senso che avviene con la stessa rapidità. Bastano tre parole, «la sventurata rispose», per comunicare che il delittuoso rapporto tra i due è cominciato.¹⁸ Nella versione più antica invece, ossia nel *Fermo e Lucia*, troviamo, al posto di una frase, un racconto di quattro pagine che si sofferma molto più a lungo sul contesto: sui genitori di Egidio, sulla sua infanzia difficile, sulla costanza con cui corteggia Gertrude e sui combattimenti interiori di lei.¹⁹ La scena era dunque molto più lunga e articolata. A un certo punto del libro però, il narratore si chiede anche se sia o non sia il caso di narrare «le cose orrوره», quindi di ometterle, e risponde di no, che l'orrore al lettore serve. Nei promessi sposi, l'orrore è prodotto

¹⁷ L. Tolstoj, *Анна Каренина*, Moskva, T. Ris, 1878; *Anna Karenina*, a cura di L. Ginzburg, Torino, Einaudi, 1993, p. 210.

¹⁸ A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di S. Nigro, Milano, Mondadori, 2006, p. 222.

¹⁹ Id., *Fermo e Lucia*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 310-330.

proprio dall'allusione. L'implicito, rispetto all'esplicito, produce un impatto emotivo più forte.

Un'altra importante lacuna si incontra nel racconto di Kleist, *Die Marquise von O* (La marchesa von O., 1808). All'inizio dell'opera, leggiamo che una giovane vedova di nobile famiglia annuncia pubblicamente di essere incinta, pur dichiarando solennemente di non sapere come ciò sia potuto accadere. Chiede quindi che il padre del bambino si presenti. Il lettore scopre che, durante un assalto militare, la marchesa era svenuta ed era stata salvata dal conte F., che l'aveva protetta e ricondotta alla famiglia. Solo molto più tardi si comprende, senza che venga mai detto esplicitamente, che proprio il conte ha approfittato del suo stato di incoscienza, rendendola incinta. Alla fine il conte confessa, venendo prima respinto, poi accettato come marito, e il racconto si chiude con un matrimonio che non scioglie del tutto l'ambiguità morale.²⁰ Qui, nel tempo di uno svenimento, è avvenuta tutta la vicenda. Kleist omette non per semplice amore del decoro; la lacuna è segnalata già nel nome della protagonista, O: si tratta di uno zero, di un cerchio che racchiude uno spazio bianco.

Nell'*Inferno* di Dante, quest'ultimo e Virgilio si aggirano parlando di questioni che il poema non riporta.²¹ Quella di Dante è una preterizione, ossia qualcosa che dichiara l'oggetto omesso. Perché un'opera come la *Commedia*, che quasi pretende di svelare il senso della vita umana, passa sotto silenzio alcuni dettagli? Perché Dante sente il bisogno di dire che non dice? Ma soprattutto: perché la letteratura tace e perché si incarica di segnalare la sua volontà di tacere?

Il presupposto è innanzitutto che il testo funzioni come un corpo e che ogni membro sia legato agli altri. Tutti, scrivendo una storia, scelgono certi elementi e questi si collegano in una certa sequenza, che è la trama, ossia l'elemento intenzionale del racconto. La selettività strutturante è teorizzata fin dall'antichità: Aristotele, nella *Poetica*, tratta di forma, ordine, sistematicità, regolamentazione e connessione²². Di tutto questo, si stabilisce che la fonte sia la capacità di

²⁰ H. Kleist, *Die Marquise von O*, in *Erzählungen*, Berlin, Realschulbuchhandlung, 1808; trad. it. *La marchesa von O.*, in *I racconti*, a cura di A. Casalegno, Milano, Garzanti, 2004.

²¹ Cfr. D. Alighieri, *Commedia*, 3, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997.

²² Cfr. Aristotele, *Poetica*, VI, 503 d-e, a cura di G. Paduano, Bari, Laterza, 1998, pp.194-195.

selezionare. L'opera verbale è perciò l'insieme di elementi scelti in vista dell'esito complessivo: si legge che un testo perfetto è quello che sa scegliere i suoi argomenti e poi congiungerli in un tutto armonioso, la trama o il racconto, che Aristotele chiama *mythos*.²³ Di particolare interesse è ciò che il filosofo scrive poche righe prima riguardo al poema omerico:

... il racconto dell'*Odissea* non è lungo. Un uomo rimane lontano dal suo paese per molti anni ed è braccato da Poseidone e resta solo, intanto a casa succede che i pretendenti gli dilapidano le ricchezze e insidiano il figlio. Finalmente torna dopo molte tempeste, sferra un attacco e si salva, ma distrugge i nemici. Questa è l'essenza della storia, il resto sono episodi.²⁴

Si tratta di «episodi», tuttavia, che quasi distolgono dalla trama: episodi che permettono una propria interpretazione e rielaborazione personale, a seconda di ciò che ci chiama. Nell'ultimo capitolo, si evidenzierà, infatti, che il lettore legge il testo completo, ma capisce solo ciò di cui ha bisogno, specialmente quando si trova davanti a omissioni.

È noto, del resto, che il fenomeno sintattico dell'ellissi abbia spesso un'efficacia di coinvolgimento emotivo superiore a quella che possa avere la frase completa e informativa. Demetrio, nell'opera *Sullo stile*, arriva a elogiare una lacunosità ancora più oltranzistica, affermando che «l'omissione e specialmente il silenzio producono un senso di grandezza, poiché certe cose sembrano più significative quando non sono espresse apertamente ma sono solo implicite».²⁵

Tornando alla letteratura antica, l'efficacia del silenzio è visibile in quello di Aiace. Nel libro XI dell'*Odissea* si legge che Aiace si è suicidato dopo che le armi di Achille sono finite in premio a Odisseo e non a lui.²⁶ Quando Odisseo, nel regno dei morti, lo supplica di perdonarlo e di ascoltarlo, Aiace tace e si allontana tra le ombre. Il suo silenzio evidenzia come neppure la morte riesca a dissipare l'ira suicida. Il lettore, l'ascoltatore, così come anche Odisseo, vorrebbe tanto essere a

²³ Cfr. *ivi*, VIII, 1451 a, p.235.

²⁴ Cfr. *ivi*, XVII, 1455 b, p.196.

²⁵ Cfr. Demetrio, *Sullo stile*, 2, 103, a cura di A. Ascani, Milano, Rizzoli, 2002, p. 147.

²⁶ Cfr. Omero, *Odissea*, a cura di E. Villa, Milano, Feltrinelli, 2014.

conoscenza dei sentimenti di Aiace, di una sua spiegazione in seguito all'offesa arrecata; ma la parola viene meno proprio perché non è possibile esprimerla. Il dolore di Aiace è tale per cui non esiste nessuna sillaba in grado di dargli dignità e rispetto. Tale situazione viene presa a modello da Virgilio per esprimere il dolore di Didone, nel passo in cui, nell'oltretomba, ella si rifiuta di degnare di considerazione Enea e va alla ricerca di Sicheo, il primo marito.²⁷ Questo episodio è maggiormente patetico, perché non si tratta di due guerrieri, bensì di due amanti, e l'ira di Didone parrebbe forse inutile, dal momento che non le servirà per tornare in vita; tuttavia, è l'unica condizione possibile. Il motivo per cui il suo personaggio, così come quello di Aiace, affascina è che il loro silenzio permette di immedesimarsi in torti vissuti e condizioni emotive prive di redenzione.

La medesima fascinazione spesso si prova per il personaggio di Medea: perché un'infanticida che utilizza i propri figli per vendicarsi del marito e arrecargli un dolore dilaniante dovrebbe suscitare compassione? Perché Medea in quel momento non agisce con razionalità, ma è vittima di uno dei sentimenti più primordiali e antichi che accomunano tutti gli esseri umani: il rifiuto, l'abbandono. Medea ha addirittura voltato le spalle a suo padre pur di aiutare Giasone a portare a compimento la sua missione. Ciò che colpisce è che ella non è la personificazione della malvagità, non è un personaggio statico: è ognuno di noi. È l'azione accecata dal dolore, dolore che si esprime ancora con silenzi, perché l'uccisione dei figli la racconta il coro, non lei.²⁸

Questa capacità di evocare intensità senza eccessi, di comunicare molto con pochi gesti o parole, richiama una delle qualità più apprezzate nelle opere antiche: la *brevitas*. Nel *De Inventione*, Cicerone afferma che la *narratio*, ossia l'esposizione del fatto in una causa giuridica, deve essere costituita da brevità, chiarezza e plausibilità.²⁹ La brevità vi è quando il discorso riporta il necessario, esclude dettagli inessenziali e si arresta dove occorre, senza sconfinare in un'altra storia. Soprattutto, se, non dicendo, dice lo stesso. Quintiliano afferma che esistono due tipi di brevità: uno in cui si parla solo di ciò che è necessario e un altro in cui si dice

²⁷ Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 450-74, a cura di A. Fo, Torino, Einaudi, 2025, pp. 295-305.

²⁸ Cfr. Euripide, *Medea*, vv. 1240-1310, a cura di M. G. Ciani, Venezia, Marsilio, pp. 160-175.

²⁹ Cfr. Cicerone, *De inventione*, I, xx, 28, a cura di M. Greco, Galatina, Congedo, 1998, p. 162.

molto con poco.³⁰ Egli usa, oltre il termine latino *brevitas*, quello di ἔμφασις. Nella *Rhetorica ad Herennium*, precedente di un secolo all'opera di Quintiliano, l'ἔμφασις è detta *significatio*, inteso come «procedimento che sottintende più di quanto non dica».³¹ La *significatio* non è perciò dire il minimo necessario, compito della *brevitas*, ma ha invece la funzione di indurre l'ascoltatore a lavorare di immaginazione e di completare ciò che l'oratore ha lasciato imperfetto.

Lo stile di alcuni autori antichi viene definito «oscuro». È risaputo che Tacito spesso ometta il verbo e abolisca qualsiasi particella renda esplicita la negazione (*at, autem, sed*) e qualunque intervallo tra due azioni, che da due divengono una. Per quest'ultimo, le funzioni logiche non esistono, ma derivano dal dinamico interrelarsi dei significati nello spazio della frase. Quello che è inespresso crea un equilibrio perfetto con quello che è espresso. Lo stile lacunoso è così la logica della subordinazione, per questo tende alla paratassi: è contrario alle gerarchie, agli ordini prestabiliti e cerca di far nascere l'ordine dall'interno. La conoscenza è provocata dai vuoti, ossia dall'interpretazione del lettore, che connette ciò che non è subito connesso. Lo stile lacunoso è l'esempio di ciò che la letteratura deve fare: turbare e smuovere le anime, non soltanto parlare di turbamenti.

Secondo la testimonianza di Diogene Laerzio,³² Teofrasto considerava lo stile incompleto di Eraclito il prodotto di un qualche disturbo dell'animo («ὄπὸ μελαγχολίας», lett. «sotto melanconia»). Seneca infatti, spiega a Lucilio che lo stile discende dal carattere individuale, che è un'espressione dell'identità e che non esiste uno stile a priori, non ci sono leggi per il modo in cui si parla o si scrive.³³ Di conseguenza, lo stile riflette il temperamento. Non si tratta tanto di brevità o prolissità quanto di autenticità, poiché le parole provengono dall'interiorità, e quindi dall'anima: Seneca spiega in particolare come ogni frase sia in realtà l'emanazione di uno stato profondo, di una certa visione del mondo e della vita.

³⁰ Cfr. Quintiliano, *The Orator's Education*, 4, VIII, 3, 82, ed. by H. E. Butler and D. Russel, Cambridge-London, Harvard University, 1989-2001, p. 347.

³¹ Cfr. *Ad Herennium*, IV, 53, 67, ed. by H. Caplan, Cambridge-London, Harvard University, 2004, p. 240.

³² Cfr. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, IX, 6, a cura di G. Reale, Roma Bari, Laterza, 2005, p. 1250.

³³ Cfr. Seneca, *Epistulae ad Lucilium*, 114, 17, a cura di G. Monti, Milano, Rizzoli, 1979, p. 987.

Nel suo saggio *Soleil noir* (Sole nero, 1987),³⁴ Julia Kristeva invita a riflettere sulla «parola del depresso», facendo riferimento al cambiamento, anche linguistico, che vive una persona durante una possibile fase o un possibile periodo depressivo. Afferma infatti che la sua parola è «ripetitiva e monotona» e che le frasi «si interrompono, si estenuano, si rompono». Il rallentamento verbale comporta «la cadenza dell'enunciazione, silenzi lunghi e frequenti, ritmi lenti e strutture sintattiche caratterizzate da soppressioni irreversibili, come omissioni di oggetti o di verbi impossibili da ricostruire a partire dal contesto».³⁵

È necessario ritornare sullo stile di Virginia Woolf, che insieme a un'altra importante, ma incompresa, scrittrice, Sylvia Plath, merita profonda attenzione.

Se la Woolf scriveva come scriveva, è perché «vedeva» un altro mondo da quello che vedevano tutti. Esiste una corrispondenza, seppur anche sottilissima, tra scrittura e follia, non intesa come deviazione mentale; il termine «follia» deriverebbe infatti dal greco *μανία*, che indica un'alterazione di coscienza. Alla scrittrice pareva, fin da bambina, di vedere le cose che accadevano al di là di un velo giallo semitrasparente, una membrana, che non la separava dal mondo esterno: era come se con quel mondo la tenesse in rapporto. Si trattava di un conduttore sensibile di visioni, suoni e contatti, che le dava l'esperienza di protezione e interezza. Nei suoi diari e appunti leggiamo che, quando voleva dare voce a sentimenti complessi e insopportabili, come la mancanza o la perdita, ricorreva a metafore, non arrivando mai al fondo di quel che voleva realmente esprimere.³⁶ In *To the Lighthouse* (Al faro, 1927), si nota come la protagonista del romanzo non sia la famiglia Ramsay, quanto il tempo, che distrugge e trasforma, e il silenzio. Il silenzio permea le relazioni e gli eventi: le emozioni, le tensioni e i desideri dei personaggi spesso non vengono espressi a voce, ma si accumulano interiormente. Questo crea una forma di trauma quotidiano nel quale il dolore, la frustrazione o la perdita sono sentiti più che detti. Mrs. Ramsay incarna il «non detto»: attraverso piccoli gesti, silenzi e attenzioni, tiene insieme la famiglia e gli ospiti, ma non

³⁴ Cfr. J. Kristeva, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987; trad. it. *Sole nero. Depressione e melanconia*, a cura di A. Serra, Milano, Feltrinelli, 1988.

³⁵ Cfr. *ivi*, pp. 37-38.

³⁶ Cfr. V. Woolf, *A Writer's Diary*, San Diego-New York-London, Harcourt Brace, 1982; trad. it. *Diario di una scrittrice*, a cura di G. De Carlo, Roma, minimum fax, 2009, pp. 70-120.

pronuncia tutto ciò che pensa o sente. La sua presenza materna è un'armatura emotiva, e la sua morte lascia un vuoto che si percepisce profondamente nel tempo, segnando i personaggi e l'arte di Lily Briscoe, che cerca di dare forma a ciò che il linguaggio non può esprimere.³⁷ Questa dinamica è presente in ogni opera della Woolf, la quale scriveva e aveva sempre scritto per ritrovarsi e per dare spazio alla realtà parallela rinchiusa nella sua anima.

Si noti anche come, nel romanzo *The Voyage Out* (La crociera, 1915), la protagonista Rachel Vinrace sembri emotivamente analfabeta, incapace di comprendere il suo mondo interiore, una ragazza che sembra rispecchiare la scrittrice stessa e che, quando si innamora e si sente finalmente amata da Terence Hewet, muore di febbre.³⁸ Ma muore realmente di febbre? Si legge infatti questa «diagnosi», ma i sintomi sembrano essere quelli del delirio, provati dall'autrice in vari momenti della sua vita. Forse Rachel muore in seguito a un sentimento che non era pronta a toccare o a ricevere, o forse in seguito a un'altra ragione che però viene taciuta e indicata con un malessere generico. Ciò che però l'autrice lascia intuire è che il viaggio in mare dei personaggi potrebbe essere una metafora della memoria e del tempo: ciò che resta non è solo lo spazio fisico della crociera, ma le lacune emotive e le omissioni dei rapporti tra persone.

La Woolf mostra come il silenzio, più che le parole, definisca i legami, le incomprensioni e le tensioni tra i passeggeri. Nei *Diari*, spiega inoltre l'importanza del «momento»:

I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that do not belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I

³⁷ Cfr. V. Woolf, *To the Lighthouse* (1927), London, Penguin, 1992; trad. it. *Gita al faro*, a cura di L. Bianciardi, Milano, Rizzoli, 2010.

³⁸ Cfr. Ead., *The Voyage Out*, London, Duckworth, 1915; trad. it. *La crociera*, a cura di F. Pivano, Milano, Einaudi, 1963.

mean saturated? Is that not my grudge against novelists? That they select put practically everything in: yet to saturate.³⁹

Il motivo per cui viene definita una scrittrice dallo stile complesso è che il suo stile è fatto di silenzi, di non detti, di vuoti. Vuoti che, però, permettono di racchiudere spazi di significato emotivo che se fossero espressi si romperebbero.

Ancora più della Woolf, Sylvia Plath, nel dicembre del 1952, quando era ancora studentessa dello Smith College in Massachusetts, inviò *Mary Ventura and the Ninth Kingdom* alla rivista «Mademoiselle». Respinto dal giornale, il racconto vide la luce negli Stati Uniti e in Gran Bretagna soltanto nel 2019. La storia è molto breve e anche la trama.⁴⁰

Alcuni studiosi hanno visto nelle sue parole un viaggio simbolico verso l'annichilimento della volontà; altri un richiamo a Dante e alla *Commedia*: la struttura dei regni e la donna guida ricordano l'assetto allegorico dell'Inferno, mentre Mary è presentata con un'opportunità di salvezza, un elemento di ribellione morale o spirituale.⁴¹ Lettori comuni potrebbero anche concepire il Nono regno come la Morte, la figura dell'anziana che vende i fiori come un invito ad accettare i biglietti per vivere la vita e il personaggio di Mary come l'autrice stessa; tale considerazione sembrerebbe essere un primo tentativo di scrittura del romanzo grazie al quale divenne maggiormente conosciuta: *The Bell Jar*. Esso costituisce un

³⁹ «Intendo eliminare tutti gli scarti, i cascami, il superfluo: dare la totalità del momento, con tutto quello che include. Diciamo che il momento è una combinazione del pensiero; sensazione; voce del mare. Gli scarti e i cascami vengono dall'inclusione di cose che non appartengono al momento; lo spaventoso lavoro del narratore realista: passare dal pranzo alla cena: roba falsa, irreal, pura convenzionalità. Perché far entrare nella letteratura cose che non sono poesia – per cui intendo saturazione? Non è questo che rinfaccio ai romanzieri? Che non sanno selezionare? I poeti riescono con la semplificazione: praticamente lasciano fuori ogni cosa. Io voglio metter dentro ogni cosa: però, saturando». Cfr. V. Woolf, *Diari. 1925-1930*, 3, a cura di G. Granato, Milano-Firenze, Bompiani, Overlook, 1980, pp. 209-210.

⁴⁰ Mary Ventura è una giovane donna che sale su un treno diretto verso una destinazione misteriosa chiamata Nono Regno. Durante il viaggio, avverte disagio e paura: il treno corre senza fermarsi e nessuno sembra mettere in discussione la meta. Un'unica passeggera più anziana cerca di metterla in guardia, spiegandole che il Nono Regno è un luogo da cui non si torna. Nonostante questo, il viaggio continua inesorabile, mentre Mary prende gradualmente coscienza del pericolo. Il racconto si chiude con una fuga da parte della protagonista e con l'immagine della stessa di fronte a una fioraia. È tuttavia abbastanza intuibile che un'autrice come Sylvia Plath volesse esprimere, tramite questo racconto, tutt'altro che un'avventura.

Cfr. S. Plath, *Mary Ventura and the Ninth Kingdom* (1952), London, Faber & Faber, 2019; trad. it. *Mary Ventura e il nono regno*, a cura di S. Pareschi, Milano, Mondadori, 2022.

⁴¹ G. Leising, *Mary Ventura and the Rebirth Kingdom*, in «Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies», 11, 2019.

parallelo della vita della Plath e incarna un chiaro esempio di allusione a qualcosa verso cui non giunge mai.⁴² Si tratta, anche in questo caso, dell'allusione al dolore, un personale ed estremo dolore che non è esprimibile razionalmente, ma che può tuttavia essere intuito da coloro che l'hanno sperimentato, i quali leggono così un silenzio che abbraccia una moltitudine di lettori:

That morning I had made a start. (...). But when it came right down to it, the skin of my wrist looked so white and defenceless that I couldn't do it. It was as if what I wanted to kill wasn't in that skin or the thin blue pulse that jumped under my thumb, but somewhere else, deeper, more secret, and a whole lot harder to get at. (...). If I looked in the mirror while I did it, it would be like watching somebody else, in a book or a play.⁴³

Nel romanzo, in punti diversi di tutti i capitoli, appare un'espressione ripetuta più volte: «Io sono io sono io sono». Senza virgole, senza alcuna spiegazione o correlazione con la frase precedente e successiva. Potrebbe significare un tentativo, da parte della protagonista Esther Greenwood, di ricordare a sé stessa che esiste, che c'è. Oppure potrebbe essere un tentativo di definirsi senza però riuscirci, forse potrebbero esserci dei puntini sospensivi dopo il verbo «sono». Non si saprà mai.

Il titolo stesso è una metafora che allude a qualcosa di mai esplicitato: la campana di vetro è un luogo piccolo, chiuso, in cui Esther-Sylvia sono rinchiusa, è una prigione invisibile dove il dolore e la paura sembrano sospesi, e dentro questo silenzio soffocante ogni respiro è un equilibrio precario. È di vetro forse perché si vuole evidenziare come il mondo esterno, la società, vedano Esther «immobilizzata», «paralizzata» in qualcosa che non esiste, essendo il vetro trasparente. Non sono visibili però i tentativi della protagonista di sollevare la campana e uscire, di provarci incessantemente.

⁴² S. Plath, *The Bell Jar*, London, William Heinemann, 1963. La prima edizione venne pubblicata sotto pseudonimo «Victoria Lucas»; trad. it. *La campana di vetro*, a cura di F. Frassinelli, Milano, Mondadori, 1966.

⁴³ «Quella mattina ci avevo provato. (...). Ma al momento buono, la pelle dei polsi sembrava così bianca e indifesa che non me l'ero sentita. Era come se la cosa che volevo uccidere non fosse in quella pelle e nella sottile vena azzurra che sentivo pulsare forte sotto il mio dito, ma altrove, in un luogo più profondo, più segreto, e molto più difficile da raggiungere. (...). Se mi guardavo allo specchio mentre lo facevo, sarebbe stato come osservare un'altra, in un libro o a teatro». Cfr. *ivi*, p. 123.

Raccontare una storia tramite una metafora spesso non è un tentativo strutturale intenzionale, ma un processo spontaneo insito nella scrittura dell'autore. Lo stesso accade per la scelta e l'adozione di uno specifico genere letterario.⁴⁴

Intenzione e interruzione

Spesso si concepisce l'opera letteraria come qualcosa che si crea e non come qualcosa che «è», che «nasce senza intenzione». C'è la volontà di scrivere infatti, ma è impossibile stabilire ciò che si debba scrivere. Seppure esistano scrittori che hanno «creato» opere su indicazione di potenti, perfino quella «creazione» non è del tutto volontaria; il contenuto è infatti caratterizzato dal sentire, dai pensieri e dai bisogni dell'autore, anche se solo trapelati.⁴⁵

Ne *L'Espace littéraire* (Lo spazio letterario, 1955), Maurice Blanchot riflette sul rapporto tra lo scrittore e lo strumento della scrittura, la penna.⁴⁶ Quando chi scrive, infatti, vuole lasciarla, spesso accade che la mano si rifiuti. Lo scrittore sembrerebbe essere padrone della sua penna e in un certo senso anche delle parole che deciderà di unire per far loro esprimere il suo significato; ma questa padronanza è solo un'illusione. La parola resta inafferrabile e inseparabile: la padronanza non è della mano che scrive, ma dell'altra che la ferma, che la invita a non riprendere la

⁴⁴ Studiosi di letteratura come Mario Alberto Labate sostengono che anche il genere letterario non sia solo una forma espressiva, ma un modo di vedere, organizzare e interpretare il mondo. Non si scrive quindi dentro un genere, ma si guarda la realtà attraverso un genere, e ogni genere seleziona che cosa è dicibile e che cosa no, stabilisce quali emozioni sono legittime, costruisce una gerarchia di valori, determina la posizione del soggetto rispetto al mondo (attivo, passivo, ironico, eroico, vittimizzato, ecc.). Il genere è quindi una griglia percettiva, non un semplice insieme di regole stilistiche. Un esempio chiarissimo che ci fornisce Labate rende evidente come nell'epica il mondo sia ordinabile, gerarchico, fondato su valori forti (onore, destino, comunità); nell'elegia sia invece visto dal punto di vista del soggetto, del desiderio frustrato, della perdita. Ancora, nella satira il mondo è contraddittorio, degradato, osservato con distanza critica. Non cambia solo come si scrive, ma che mondo appare possibile. Labate insiste sul fatto che il genere preceda l'esperienza, orienti lo sguardo e solo dopo diventi scrittura. Per questo, quando un autore cambia genere, non cambia solo stile, ma cambia posizione esistenziale, cambia rapporto con la realtà, cambia immagine dell'uomo. (Cfr. M. A. Labate, *I generi letterari a Roma: tra poetica, grammatica e retorica*, in *Generi letterari e tradizione culturale*, Roma, Carocci, 1993).

⁴⁵ La scrittura dell'*Eneide* sappiamo essere stata una richiesta di Augusto, avente lo scopo di omaggiare ulteriormente Roma e la sua figura. Tuttavia, eventi del IV libro, come la storia d'amore tra Enea e Didone, non erano funzionali allo scopo, ma scelte o bisogni dell'autore.

⁴⁶ Cfr. M. Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955; trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 10-19.

penna anche quando avvicinarla al foglio non è più possibile; la padronanza consiste nella capacità di smettere di scrivere, restituendo all'«istante» e al «momento» i suoi diritti e la sua dignità ontologica.

La tesi di Roland Barthes, secondo cui alla pubblicazione dell'opera corrisponda la morte dell'autore e la nascita del lettore,⁴⁷ ha il fine di spiegare che lo scrittore appartiene a un linguaggio che nessuno parla e che non si rivolge a nessuno, se non a sé stesso. La nascita del romanzo e dei personaggi interni non corrisponde a nient'altro che a un tentativo, da parte dell'autore, di salvare i suoi rapporti col mondo e con sé stesso: i personaggi del romanzo non sono altro che la separazione e scissione di tutte le personalità dell'autore, che è ancora in cerca della sua vera identità. Scrivere significa raccogliere il proprio silenzio e farsi eco di ciò che non può smettere di parlare; ma per comunicare questo silenzio ai lettori le parole non possono dare vita a un significato vero, perché ciò significherebbe annientare la voce dell'autore, ed è proprio per questo che quest'ultimo ricorre a «non dire»: il suo silenzio è la risorsa del suo arbitrio.

Spesso accade di ammirare lo stile dell'autore e di selezionare le opere solo perché attratti da questo, ma ciò che realmente viene ammirato non è lo stile, bensì il «tono». Il tono è ciò che l'autore non dice, è il modo in cui sceglie di tacere; essendosi infatti privato di sé stesso, nel cancellarsi ha tuttavia mantenuto questa autorità di potere e così il tono non è la sua voce, non è il suo stile, non è il suo utilizzo della parola: è l'intimità del silenzio che egli impone alla parola. Questo permette di capire il motivo per cui la maggior parte di coloro che scrivono posseggano un diario: per non annullarsi, per non dimenticarsi. Il diario, infatti, è un memoriale della propria vita interiore. Ciò costituisce comunque un paradosso, perché lo strumento da essi utilizzato per non dimenticarsi è lo stesso che li inserisce nell'oblio: la scrittura.

⁴⁷ Secondo questa tesi, nel momento in cui l'opera letteraria viene pubblicata, essa non è più proprietà dell'autore, ma del lettore; questo perché l'argomento principale ha inevitabilmente moltissime sfaccettature e ogni lettore leggerà solo quella di cui avrà bisogno, non «il significato» vero che l'autore ne voleva dare. In questo senso, l'autore e la sua volontà non esistono più e l'opera diventa solo uno strumento utilizzato per corrispondere a una propria mancanza. Si confronti: R. Barthes, *La mort de l'auteur. Dans Image-Musique-Texte* (1968), Paris, Seuil, 1977, pp. 142-148; trad. it. *La morte dell'autore*, in *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1972.

Ma quand'è che termina un'opera letteraria? Quando, precisamente, l'autore decide che è arrivato il momento di concluderla? Non lo decide: lo sente. Sente che è interiormente libero e che il bisogno per cui ha cominciato a imprimere le parole sulla carta è ormai soddisfatto.

A questo proposito, Kafka sostiene che quando qualcuno comincia a scrivere è solitamente indotto dalla disperazione⁴⁸ e infatti lui stesso considera la letteratura *la* dimensione verso la quale ci si possa salvare. Il *Diario*, almeno fino al 1915, è cosparso di notazioni disperate, in cui ricorre il pensiero del suicidio, perché gli manca il tempo per scrivere: il tempo, le forze fisiche, la solitudine, il silenzio. In seguito scriverà che egli non intende la volontà di «passare il proprio tempo a scrivere», ma quella di passare in un «*altro*» tempo, in cui non c'è più lavoro, in cui non ci sono più gli impegni quotidiani, di avvicinarsi così al punto in cui il tempo è perduto, dove si entra nella fascinazione e solitudine dell'assenza di tempo. Egli infatti non accetta di scrivere «a piccole quantità», nella incompiutezza di momenti separati, perché il movimento dello scrivere spiegherà che consiste nell'«aprire interamente il corpo e l'anima». Nella sua vita quotidiana, racconta di essersi sentito sempre come un criminale, come se fosse legato a delle catene invisibili, catene che rappresentavano il matrimonio, il lavoro, la relazione con la famiglia; allo stesso tempo, spiega di sentirsi solo senza di essi e che in lui vi è comunque il desiderio di essere «normale» e di avere «una vita normale», ma il suo scrivere non è una volontà: è un bisogno, è speranza di non sprofondare. Talvolta confessa che cominciava racconti che poi abbandonava per questo perpetuo sentimento di conflitto e di esclusione dal mondo. Per questo «non scriviamo secondo ciò che siamo, ma siamo secondo ciò che scriviamo».⁴⁹ Ci si potrebbe chiedere da dove venga ciò che è scritto; Kafka sostiene che l'arte sia relazione con la morte, perché la morte è l'estremo, e chi ne dispone dispone in maniera estrema di sé.

La scrittura autentica nasce da un rapporto anticipato con la morte e chi scrive lo fa come se fosse già oltre la vita ordinaria: scrivere significa entrare in uno spazio impersonale in cui l'autore si dissolve ed è pronto ad accettare con «contentezza» la propria morte; se infatti egli è troppo legato all'emozione immediata, alla vita e

⁴⁸ F. Kafka, *Agebücher 1910-1913*, Frankfurt-Berlin, Schocken Verlag, 1948; trad. it. *Diari 1910-1923*, a cura di M. Brod, Milano, Mondadori, 1959.

⁴⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., p.71

al proprio vissuto, la parola diviene solo un grido confuso. Si osservi un brano tratto dall'*Innommable* (L'innominabile, 1953) di Samuel Beckett:

... je suis en mots, je suis fait de mots, des mots des autres, quels autres, l'endroit aussi, l'air aussi, les murs, le sol, le plafond, des mots, tout l'univers est ici, avec moi, je suis l'air, les murs, l'emmuré, tout cède, s'ouvre, dérive, reflue, des flocons, je suis tous ces flocons, se croisant, s'unissant, se séparant, où que j'aille je me retrouve, m'abandonne, vais vers moi, viens de moi, jamais que moi, qu'une parcelle de moi, reprise, perdue, manquée, des mots, je suis tous ces mots, tous ces étrangers, cette poussière de verbe, sans fond où se poser, sans ciel où se dissiper, se rencontrant pour dire, se fuyant pour dire, que je les suis tous, ceux qui s'unissent, ceux qui se quittent, ceux qui s'ignorent, et pas autre chose, si, tout autre chose, que je suis tout autre chose, une chose muette, dans un endroit dur, vide, clos, sec, net, noir, où rien ne bouge, rien ne parle, et que j'écoute, et que j'entends, et que je cherche, comme une bête née en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées en cage de bêtes nées et mortes en cage nées et mortes en cage de bêtes nées en cage mortes en cage nées et mortes nées et mortes en cage en cage nées et puis mortes nées et puis mortes, comme une bête dis-je, disent-ils, une telle bête, que je cherche, comme une telle bête, avec mes pauvres moyens, une telle bête, n'ayant plus de son espèce que la peur, la rage, non, la rage est terminée, que la peur...⁵⁰

⁵⁰ «...io sono di parole, sono fatto di parole, delle parole degli altri, quali altri, e anche il posto, l'aria, i muri, il pavimento, il soffitto, di parole, tutto l'universo è qui, con me, io sono l'aria, i muri, il murato vivo, tutto cede, s'apre, va alla deriva, rifluisce, sono dei fiocchi, io sono tutti questi fiocchi, che si incrociano, si uniscono, si separano, dovunque vada mi ritrovo, mi abbandonano, vado verso di me, vengo via da me, mai altro che me, che un frammento di me, riconquistato, perduto, mancato, delle parole, io sono tutte queste parole, tutte queste estraneità, questa polvere verbale senza un fondo su cui posarsi, senza un cielo in cui dissolversi, che si incontrano per dire, si sfuggono per dire che io sono tutte loro, quelle che si uniscono, quelle che si dividono, quelle che si ignorano, e nient'altro, sì, tutt'altro, che io sono tutt'altra cosa, una cosa muta, in un luogo duro, vuoto, chiuso, asciutto, netto, nero, dove non si muove nulla, non si parla per nulla, e che io ascolto, e sento, e cerco, come una bestia nata in gabbia, da bestie nate in gabbia da bestie nate in gabbia da bestie nate in gabbia da bestie nate in gabbia da bestie nate in gabbia da bestie nate in gabbia da bestie nate e morte in gabbia nate e morte in gabbia da bestie nate in gabbia morte in gabbia nate e morte in gabbia in gabbia nate e poi morte nate e poi morte, come una bestia dico, che cerco, come una bestia di questo genere, con i miei poveri mezzi, che della sua specie non ha più che la paura, la rabbia, no, la rabbia è finita, solo la paura...». Cfr. S. Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953; trad. it. *L'innominabile*, a cura di A. Tagliaferri, Torino, Einaudi, 1962, p. 102.

In questo brano, Beckett mostra un io scisso, perduto, incapace di definirsi, che si domanda chi sia, si domanda se esista davvero, dove esista e che cosa faccia, cercando disperatamente di ricostruire il suo sé tramite i ricordi, i pensieri; l'io è instabile ed è intrappolato in uno spazio indeterminato, chiuso, come una gabbia. Leggiamo «io sono come una bestia nata in gabbia» proprio perché la condizione della «bestia» è quella di seguire gli istinti di sopravvivenza, e l'io di Beckett cerca ugualmente di «sopravvivere», anche se questo comporta lottare contro il tempo, lo spazio e gli altri, ma soprattutto contro il linguaggio: l'io sopravvive tramite le parole, perché la letteratura è un disperato tentativo di salvezza, ma allo stesso tempo nessuna parola è in grado di esprimere l'Essere, perciò vi è una cruenta e dolorosa lotta tra la necessità di parlare e l'impossibilità di esprimersi chiaramente. I pensieri e le immagini si susseguono ripetutamente, a volte anche scambiandosi, e senza punteggiatura: questo riflette un ritmo ipnotico, privo di redenzione. Questa condizione viene vissuta ogni giorno da chi scrive.

Blanchot considera tale conflitto il risultato della «scrittura automatica»⁵¹ intendendo una condizione nella quale lo scrittore smette di essere padrone di ciò che scrive e anzi diventa «schiavo» della sua penna. Questa concezione nasce già nel movimento surrealista, in particolar modo con André Breton, che nel *Manifeste du surréalisme*⁵² la definisce come un tipo di scrittura che procede in assenza del controllo razionale, lasciando emergere totalmente l'inconscio. Inoltre, difende l'emergere di tale procedimento da qualsiasi accusa di pigrizia dell'autore.⁵³ Blanchot sottintende questa definizione e parte dal presupposto che chi scriva «davvero» perda il controllo della parola: la scrittura automatica elimina infatti i condizionamenti e respinge qualsiasi tentativo di mediazione, mettendo in contatto chi scrive con qualcosa di assolutamente originale e trasformando la «mano attiva»

⁵¹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, cit., pp. 152-155.

⁵² A. Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Sagittaire, 1924; trad. it. *Manifesto del Surrealismo*, a cura di G. Neri, Torino, Einaudi, 1966.

⁵³ «In questa occasione, non mi astengo dal fare giustizia dell'accusa di pigrizia che viene mossa periodicamente contro colui che si dà o si è dato perseveranza, alla scrittura o a qualsiasi altra forma di attività automatica. Perché questa scrittura sia veramente automatica, occorre che in effetti la scrittura sia riuscita a porsi in condizioni di distacco sia rispetto alle sollecitazioni del mondo esteriore rispetto alle preoccupazioni individuali di ordine utilitario, sentimentale ecc... Ancora oggi, mi sembra incomparabilmente più semplice, meno disagiata, adempiere alle esigenze del pensiero riflesso, piuttosto che mettere in stato di disponibilità totale questo pensiero in modo da prestare attenzione solo a ciò che dice la bocca d'ombra». Cfr. A. Breton, *Entretiens (1913-1952)*, Parigi, Gallimard, 1952, p.54.

in «sovrana passività», perciò non si tratta solo di uno strumento, ma di una potenza indipendente, che dà sicuramente beneficio a chi scrive, perché garantisce la libertà di dire tutto e sottrae al giudizio delle altre potenze, estetica, morale e legale. Tuttavia, spesso, se non quasi sempre, questo tipo di scrittura conduce alla disperazione. In un saggio del 1907, Hugo von Hofmannsthal ha osservato:

Er ist da, wechselt schweigend seinen Platz, ist nur Augen und Ohren, und er nimmt nur die Farben der Dinge an, auf denen er sich niederläßt. Er ist der Zuschauer, nein, er ist der verborgene Gefährte, der stille Bruder aller Dinge, und die Veränderung seiner Farben ist für ihn eine intime Qual, weil er an allem leidet und zugleich Freude daran hat, dass er leidet. Diese Fähigkeit des schmerzhaften Genusses ist der gesamte Inhalt seines Lebens. Er leidet daran, so viel zu fühlen, er leidet an jedem Einzelnen und an allen zusammen, er leidet an dem, was sie an Einzigartigkeit haben, und an der Kohärenz, die sie verbindet, er leidet an dem, was erhaben, wertlos, sublim, vulgär ist, er leidet an ihren Zuständen und Gedanken... Nichts darf er übersehen. Es ist ihm nicht erlaubt, die Augen vor irgendeinem Wesen, irgendeiner Sache, irgendeinem Phantom oder Alptraum, der aus menschlichem Gehirn geboren ist, zu verschließen. Es ist, als hätte seine Augenlider keine Augen. Er hat kein Recht, irgendeinen Gedanken zu verjagen, der ihn bedrängt, indem er sagt, er gehöre einer anderen Ordnung an, denn in der Ordnung, die ihm eigen ist, muss jede Sache ihren Platz finden. Darin soll und will sich alles treffen... Das ist das einzige Gesetz, dem er unterworfen ist: nichts seiner Seele zu verschließen.⁵⁴

⁵⁴ «Egli è là, cambia silenziosamente posto, è solo occhi e orecchi, e prende colore solo dalle cose su cui si posa. È lo spettatore, no, è il compagno nascosto, il fratello taciturno di ogni cosa, e il cambiamento dei suoi colori è per lui un intimo tormento, perché soffre di ogni cosa, e ne gioisce al tempo stesso che ne soffre. Questa facoltà di doloroso godimento è tutto il contenuto della sua vita. Soffre di sentire tanto le cose, soffre di ciascuna e di tutte insieme, soffre di ciò che esse hanno di singolare e della coerenza che le unisce, soffre di ciò che in esse è elevato, privo di valore, sublime, volgare, soffre dei loro stati e dei loro pensieri... Non può trascurare niente. Non gli è permesso di chiudere gli occhi su alcun essere, o alcuna cosa, alcun fantasma o incubo nato da cervello umano. È come se i suoi occhi non avessero palpebre. Non ha il diritto di scacciare nessuno dei pensieri che lo incalzano sostenendo che appartengono ad un altro ordine, perché nell'ordine che gli è proprio, ogni cosa deve trovare il suo posto. In esso tutto deve e tutto vuole incontrarsi... Questa è l'unica legge alla quale è sottomesso: a nessuna cosa interdire l'accesso della propria anima». Cfr. H. von Hofmannsthal, *Der Dichter und die Zeit*, Berlin, Fischer, 1907; trad. it. *Il poeta e il nostro tempo*, in *Hofmannsthal tradotto da Cristina Campo*, a cura di A. Tesauo, Giffoni Valle Piana, Ripostes, 2001, p. 61.

La sensibilità di chi scrive non è leggera, è sofferenza e godimento «poetico» uniti insieme: Hofmannstahl mostra come chi scrive non filtra, non sceglie e non reprime, ma lascia semplicemente fluire ciò che accade all'interno di sé e segue il luogo in cui la «la mano» ha bisogno di andare. Ci si potrebbe di conseguenza domandare se la scrittura non sia allora un processo di manifestazione di forze, bisogni e spinte provenienti dall'inconscio.

Capitolo II

Il non detto e la critica psicanalitica

L'irrappresentabilità del trauma

Il sostantivo «trauma» affonda le proprie radici nel greco: deriva infatti dal termine τραῦμα, il cui significato primario è «ferita».⁵⁵ La ferita presuppone, ontologicamente, un agente lesivo, una causa o un danno che deve, per definizione, precederla. Su questo piano, si può cogliere un significativo slittamento semantico, di natura metonimica, avvenuto nella nostra lingua: nella sensibilità contemporanea, «trauma» tende infatti a designare, prevalentemente, la causa della ferita, sia essa di natura somatica o psichica. In origine, al contrario, il termine greco nominava l'effetto già compiuto, la ferita stessa, non il principio attivo che la determinava. Quasi tutti i lessicografi, nel descrivere la voce «trauma», parlano effettivamente di una dialettica tra una causa e un effetto: un polo di questa dialettica è rappresentato dall'agente esterno o causa, mentre l'altro polo è una ripresa del lemma delle origini, cioè la lesione o ferita.⁵⁶

Se si consulta il *DSM-5 (Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. Fifth Edition, 2013)*, invece, non si trova una definizione tecnica di trauma, a meno di associare la parola trauma al «disturbo», il più pertinente e noto dei quali è sicuramente il disturbo da stress post-traumatico.⁵⁷ I redattori del Manuale Diagnostico e Statistico dei Disturbi Mentali si concentrano molto di più, naturalmente, sull'eziologia e sulla sintomatologia. Il punto d'osservazione su cui

⁵⁵ G. Rocci, *Vocabolario della lingua greca*, Torino, Loescher, 2013, s.v. τραῦμα.

⁵⁶ *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986-1984, s.v. trauma.

⁵⁷ American Psychiatric Association, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, 5th ed.*, Washington DC, American Psychiatric Publishing, 2013; trad. it. *DSM-5. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, Milano, Cortina, 2014.

sarebbe interessante soffermarsi è quello della persona comune: che cosa accade alla persona traumatizzata?

È infatti presente un legame fortissimo tra il dire e l'essere e tra il non dire e il non essere. Talvolta, il trauma conduce al «non essere», vale a dire a una condizione non intesa come assenza di respiro biologico, ma come assenza dal «qui e ora».⁵⁸ In questa prospettiva, il trauma si rivela non soltanto come lesione organica o discontinuità psichica, ma come evento linguistico di soglia, in cui l'esperienza, nel tentativo di dirsi, si incrina e lascia emergere la parola nella sua funzione testimoniale e mai assertiva. Il termine greco τραῦμα spiegherebbe allora il motivo per cui, nel significato, sia implicita la presenza di un danno già accaduto o di un'esistenza violata da un urto. Tuttavia, nella diacronia semantica del termine, proprio questa frattura diventa spazio del linguaggio: ferita nominata, traccia sonora dell'indicibile. Il trauma, allora, si configura come ciò che interrompe la catena della significazione e, insieme, ne inaugura una nuova, più fragile, prossima al silenzio. In questa zona liminale, la parola non è più mezzo funzionale, ma evento: è l'urgenza di dire ciò che non può essere detto. A darne testimonianza esemplare è Franz Kafka, laddove, in *Brief an den Vater* (Lettera al padre, 1919), afferma:

Liebster Vater, Du hast mich letzthin einmal gefragt, warum ich behaupte, ich hätte Furcht vor Dir. Ich wußte Dir, wie gewöhnlich, nichts zu antworten, zum Teil eben aus der Furcht, die ich vor Dir habe, zum Teil deshalb, weil zur Begründung dieser Furcht zu viele Einzelheiten gehören, als daß ich sie im Reden halbwegs zusammenhalten könnte. Und wenn ich hier versuche, Dir schriftlich zu antworten, so wird es doch nur sehr unvollständig sein, weil auch im Schreiben die Furcht und ihre Folgen mich Dir gegenüber behindern und weil die Größe des Stoffs über mein Gedächtnis und meinen Verstand weit hinausgeht.⁵⁹

⁵⁸ Secondo la filosofia classica, il contrario della vita non è la morte, bensì la «non vita». Si fa riferimento, in particolare, a coloro che vivono «ingabbiati» in ricordi insopportabili, traumi mai elaborati o versioni morte di sé. Per un ulteriore approfondimento si consulti: A. Marcolongo, *Alla fonte delle parole. 99 etimologie che ci parlano di noi*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 47-52.

⁵⁹ «Caro papà, recentemente ti è capitato di chiedermi perché affermo che avrei paura di te. Come al solito non ho saputo risponderti, in parte appunto per la paura che mi incuti, in parte perché motivare questa paura richiederebbe troppi particolari, più di quanti riuscirei a riunire in qualche modo in un discorso. Se ora tento di risponderti per lettera, anche questa sarà una risposta molto incompleta, perché anche quando scrivo mi bloccano la paura di te e le sue conseguenze, e perché

Inoltre, poche pagine più avanti, si legge come, nell'autore, il silenzio è stata la conseguenza di un trauma emotivo.

Die Unmöglichkeit des ruhigen Verkehrs hatte noch eine weitere eigentlich sehr natürliche Folge: ich verlernte das Reden. Ich wäre ja wohl auch sonst kein großer Redner geworden, aber die gewöhnlich fließende menschliche Sprache hätte ich doch beherrscht. Du hast mir aber schon früh das Wort verboten. Deine Drohung: «kein Wort der Widerrede!» und die dazu erhobene Hand begleiten mich schon seit jeher. Ich bekam vor Dir - Du bist, sobald es um Deine Dinge geht, ein ausgezeichneter Redner - eine stockende, stotternde Art des Sprechens, auch das war Dir noch zu viel, schließlich schwieg ich, zuerst vielleicht aus Trotz, dann, weil ich vor Dir weder denken noch reden konnte. Und weil Du mein eigentlicher Erzieher warst, wirkte das überall in meinem Leben nach. Es ist überhaupt ein merkwürdiger Irrtum, wenn Du glaubst, ich hätte mich Dir nie gefügt. «Immer alles contra» ist wirklich nicht mein Lebensgrundsatz Dir gegenüber gewesen, wie Du glaubst und mir vorwirfst. Im Gegenteil: hätte ich Dir weniger gefolgt, Du wärest sicher viel zufriedener mit mir. Vielmehr haben alle Deine Erziehungsmaßnahmen genau getroffen; keinem Griff bin ich ausgewichen; so wie ich bin, bin ich (von den Grundlagen und der Einwirkung des Lebens natürlich abgesehen) das Ergebnis Deiner Erziehung und meiner Folgsamkeit. Daß dieses Ergebnis Dir trotzdem peinlich ist, ja daß Du Dich unbewußt weigerst, es als Dein Erziehungsergebnis anzuerkennen, liegt eben daran, daß Deine Hand und mein Material einander so fremd gewesen sind. Du sagtest: «Kein Wort der Widerrede!» und wolltest damit die Dir unangenehmen Gegenkräfte in mir zum Schweigen bringen, diese Einwirkung war aber für mich zu stark, ich war zu folgsam, ich verstummte gänzlich, verkroch mich vor Dir und wagte mich erst zu regen, wenn ich so weit von Dir entfernt war, daß Deine Macht, wenigstens direkt, nicht mehr hinreichte. Du aber standst davor, und alles schien Dir wieder «contra» zu sein, während es nur selbstverständliche Folge Deiner Stärke und meiner Schwäche war. Deine äußerst wirkungsvollen,

la vastità del tema oltrepassa di gran lunga la mia memoria e la mia intelligenza». Cfr. F. Kafka, *Brief an den Vater* (1919), in *Gesammelte Werke*, hrsg. von M. Brod, Frankfurt, Fischer, 1952; trad. it. *Lettera al padre*, a cura di C. Groff, Milano, Feltrinelli, 2025, p. 9.

wenigstens mir gegenüber niemals versagenden rednerischen Mittel bei der Erziehung waren: Schimpfen, Drohen, Ironie, böses Lachen und - merkwürdigerweise – Selbstbeklagung.⁶⁰

La scrittura si offre qui come spazio traumatico della parola, in cui la paura, che è affezione e, al tempo stesso, paralisi, si traduce in inadeguatezza linguistica, impotenza semiotica. La frattura generata dalla figura paterna si iscrive, letteralmente, nella sintassi: è la coazione all'elencazione e l'incapacità di strutturare logicamente ciò che si è subito a dar forma al trauma testuale. La parola, dinanzi alla lesione dell'identità, si configura come corpo ferito: Kafka vorrebbe spiegare cosa è successo dentro di sé, vorrebbe quasi ricordare, al padre, ciò che quest'ultimo gli ha causato; tuttavia, non è possibile, perché il modo in cui scrive non è che lo specchio della sua anima: un'anima frammentata, che quasi non riesce a controllare il dominio di una delle parti che si vorrebbe imporre e che vorrebbe incidere sulla carta la sua verità. È visibile una vera e propria battaglia: ogni parte ha un obiettivo diverso, e questo scontro si concretizza nel silenzio da parte di chi le contiene: da parte dell'autore. A metà della lettera si legge un'affermazione molto

⁶⁰ «L'impossibilità di avere con te un dialogo pacato portò ad un'altra conseguenza, molto ovvia: disimparai a parlare. È probabile che non sarei mai diventato un grande oratore, ma di una discorsività normalmente e mediamente fluida avrei potuto impadronirmi. Tu però hai cominciato molto presto a troncarmi la parola in bocca, la tua minaccia: «Non ammetto obiezioni!» e quella mano alzata mi accompagnano da allora. In tua presenza – e quando si tratta di questioni che ti riguardano diventi un eccellente conversatore – mi accadeva di esprimermi incespicando e balbettando, la cosa ti dava estremamente fastidio, e allora finivo per starmene zitto, all'inizio forse per ripicca, poi perché davanti a te non ero in grado né di parlare né di pensare. E poiché tu fosti il mio unico educatore, le conseguenze si sono riflesse su tutti gli aspetti della mia vita. È un curioso equivoco il fatto che tu mi creda incapace di obbedirti. «Sempre il contrario» non è mai stato il mio principio esistenziale nei tuoi confronti, sebbene tu ne sia convinto e di questo mi rimproveri. Anzi: se fossi stato meno obbediente, tu saresti certamente molto più soddisfatto di me. forse i tuoi metodi educativi hanno colpito nel segno; non ho deviato di un passo; quello che sono (escludendo naturalmente le tendenze naturali e le influenze della vita) è il risultato della tua educazione e della mia docilità. Se nonostante tutto il risultato ti sembra misero, tanto da volerlo inconsciamente negare, è perché appunto la tua mano e il mio essere, la materia da plasmare, erano così estranei l'una all'altro. Tu dicevi: «Non ammetto obiezioni!» per mettere a tacere in me forze contrarie che ti irritavano, ma questa tua reazione era troppo forte, e io ero troppo docile, mi chiudevo in un totale mutismo, mi nascondevo e osavo muovermi solo quando ero talmente lontano da te che il tuo potere, almeno direttamente, non poteva più raggiungermi. Ma ti incombevi e tutto sembrava esserti «contro», mentre era la naturale conseguenza della tua forza e della mia debolezza. I tuoi mezzi educativi, efficacissimi o quanto meno sempre funzionanti nei miei riguardi, si esprimevano a livello verbale con l'insulto, la minaccia, l'ironia, in un riso cattivo e – strano a dirsi – con l'autocommiserazione». Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

potente, che sintetizza questo concetto: «...was bei Dir folgenlos bleibt kann mein Sargdeckel sein».⁶¹

Da ciò si deduce che il trauma, lungi dall'essere meramente un oggetto della psicopatologia, è anzitutto un fenomeno linguistico: è l'irruzione dell'evento nella catena semiotica, che la deforma, la sospende, e, talora, la rigenera. È parola che non rappresenta qualcosa, ma rimanda costantemente ad altro; non fornisce spiegazioni, ma mostra ciò che è stato spezzato. In questa prospettiva, non è il linguaggio a riflettere l'esperienza: è l'esperienza che viene istituita, nominata, portata all'essere dalla parola. «Trauma» è anche un luogo del λόγος, in cui l'essere dice la propria interruzione. Quando Kafka scrive la lettera sembra quasi comunicare un «grido taciuto», e da questo si comprende come la parola traumatica non sia segno dell'assenza, ma presenza della mancanza. Essa non comunica; al contrario, testimonia.

Tale condizione, in Kafka, come in qualsiasi altro autore, o, più comunemente, essere umano, è presente come distensione temporale di una sofferenza non vista, non detta o ignorata. Ciò che spezza, infatti, non avviene istantaneamente. Erodoto scrive: «Ἐνθαῦτα μάχη ξύλοισι καρτερὴ γίνεται, κεφαλὰς τε συναράσσονται καί, ὥς ἐγὼ δοκέω, πολλοὶ καὶ ἀποθνήσκουσι ἐκ τῶν τραμάτων» e spiega che una ferita mai toccata e curata, talvolta, può causare anche la morte.⁶² Ciò accade sia trascurando ferite visibili che invisibili.

L'idea che la scrittura «guarisca» l'animo umano è il motivo per cui, talvolta, la lettura venga definita «terapeutica»; Cesare Pavese scriveva infatti che «la letteratura è una difesa contro le offese della vita».⁶³ L'accostamento tra scrittura e

⁶¹ «... ciò che per te non ha conseguenze può annientarmi». Cfr. *ivi*, p. 58.

⁶² «Allora s'accende una violenta battaglia a colpi di bastone, si fracassano le teste e, a quanto io credo, molti muoiono anche in seguito alle ferite». La frase descrive una scena di violenza tra i Magi e i re persiani, ma più precisamente si riferisce alla lotta per la successione al trono persiano dopo la morte di Cambise II, a causa della quale scoppiò una lotta interna tra i pretendenti al trono persiano. Erodoto descrive che le contese spesso non erano solo con armi da guerra «formali», ma anche scontri fisici brutali con bastoni, lotte corpo a corpo e colpi diretti alla testa. L'affermazione «πολλοὶ καὶ ἀποθνήσκουσι ἐκ τῶν τραμάτων» («molti muoiono anche in seguito alle ferite») indica che questi scontri erano sanguinosi e che le conseguenze potevano protrarsi nel tempo, nonostante la loro apparente informalità. Cfr. Erodoto, *Storie*, II, 63, 3, a cura di A. Izzo D'Accinni e D. Fausti, Milano, Fabbri, 2001.

⁶³ «La letteratura è una difesa contro le offese della vita. Le dice «Tu non mi fai fesso: so come ti comporti, ti seguo e ti prevedo, godo anzi a vederti fare, e ti rubo il segreto componendoti in scaltrite costruzioni che arrestano il tuo flusso». A parte questo gioco, l'altra difesa è il silenzio raccolto per lo scatto. Ma bisogna imporselo, non lasciarselo imporre. Nemmeno dalla morte,

terapia è molto interessante e molto antico: Freud scrive che il vero poeta è sempre stato il precursore della scienza e anche della psicologia scientifica, e che, probabilmente, lui e gli analisti attingono dalle stesse fonti, lavorano sopra lo stesso oggetto, ciascuno di loro con un metodo diverso; quindi, afferma che, o entrambi, il medico e il poeta, hanno in egual modo frainteso l'inconscio, o entrambi lo hanno compreso esattamente.⁶⁴ Tale convinzione in Freud sarà sempre più radicata, e questo ha aperto il quesito sul come sia stato possibile, per il poeta, pervenire allo stesso sapere del medico, o almeno in qual modo fosse giunto a comportarsi come se avesse posseduto questo stesso sapere. Francesco Orlando, nel suo saggio *Per una teoria freudiana della letteratura* (1967), scrive:

Le verità formulate dalla psicanalisi venivano a colmare un vuoto essenziale nel sapere dell'uomo su sé stesso: quel vuoto che ogni scienza ufficiale aveva lasciato sussistere, mascherandolo o con la rimozione del disinteresse o con la repressione del disprezzo. Era in un sapere asistematico e periferico, eterogeneo ed eterodosso al confronto, quello vagante nel discorso dei poeti, che si toccavano da sempre le punte massime di approssimazione alle verità formulate dalla psicanalisi. E Freud si guarda bene dal trascurare una concordanza scientificamente così sospetta, anzi la valorizza e la sfrutta.⁶⁵

I «vuoti colmati dai poeti» riguardano due dimensioni: quella delle pulsioni inconscie e quella politica. Talvolta, la linea di demarcazione tra i due mondi è sottilissima.

Le celebri poesie di uno dei massimi esponenti del Simbolismo russo del primo Novecento, particolarmente intense, complesse e spesso critiche verso la realtà politica dell'Unione Sovietica, all'epoca di Stalin, sono state salvate dalla

scegliere noi magari un male è l'unica difesa contro questo male. Questo significa l'accettazione della sofferenza. Non rassegnazione, ma scatto. Digerire il male di colpo. Hanno vantaggio quelli che per indole sanno soffrire in modo irruente e totalitario: così si disarmava la sofferenza, la si fa nostra creazione, elezione, rassegnazione. Giustificazione del suicidio. Qui non ha luogo la Carità. O non è forse la vera carità questo getto violento di sé?» Cfr. C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 2020, pp. 135-136.

⁶⁴ S. Freud, *Der Wahn und die Träume in Wilhelm Jensens «Gradiva»*, Wien-Leipzig, H. Heller, 1906; trad. it. *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, Berlino, Biblioteca Psicoanalitica Internazionale, 1923, pp. 80-83.

⁶⁵ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2025, p. 188.

memoria e dal coraggio della moglie, Nadežda Mandel'stam. Osip Emil'evich Mandel'stam, infatti, scrisse componimenti che, nel tempo, sono divenuti simbolo della lotta per la libertà di espressione e della resistenza culturale contro la repressione politica.⁶⁶

Si noti come, nel denunciare una condizione politica ed emotiva insopportabile, il «silenzio» emerga nuovamente sullo sfondo:

Мы живем, под собою не чуя страны,
Наши речи за десять шагов не слышны,
А где хватит на полразговорца,
Там припомнят кремлевского горца.
Его толстые пальцы, как черви, жирны,
И слова, как пудовые гири, верны,
Тараканьи смеются глазища
И сияют его голенища.
А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь, кому в глаз.
Что ни казнь у него – то малина
И широкая грудь осетина.⁶⁷

⁶⁶ L'epigramma satirico su Stalin, scritto nel 1933, fu il motivo principale della persecuzione dell'autore, poiché denunciava in modo ironico e feroce il potere autoritario del dittatore. Questo testo, diffuso tra amici, fu considerato un atto di «attività controrivoluzionaria»: nel 1934 il poeta russo fu arrestato ed esiliato con la moglie nelle province sovietiche. Nonostante le dure condizioni, continuò a scrivere, ma il regime controllava ogni sua azione e così, nel 1938, fu nuovamente arrestato, condannato ai lavori forzati e inviato in Siberia, dove morì in un campo di transito vicino a Vladivostok.

⁶⁷ «Viviamo senza sentire sotto di noi il paese – a dieci passi le nostre voci sono già belle e sparse – e dovunque ci sia spazio per quattro chiacchiere – si dà una mezza conversazioncina – là ti ricordano il montanaro del Cremlino – le sue tozze dita come vermi grassi – come pesi di ghisa le sue parole esatte – se la ridono gli occhioni di blatta – e rilucono i gambali dei suoi stivali. – Attorno una masnada di gerarchi dal collo fino – i favori di mezzi uomini sono il suo trastullo – chi fischia, chi miagola, chi frigna – lui solo spauracchio e picchia – un decreto dopo l'altro elargisce come ferro di cavallo – a chi nell'inguine, a chi in fronte, a chi nell'occhio – o al sopracciglio – è una pacchia ogni esitazione che decreta – e un largo petto di osseta». Cfr. O. E. Mandel'stam, *Epigramma a Stalin*, in *Ottanta poesie. Testo russo a fronte*, a cura di R. Faccani, Torino, Einaudi, 2009.

Nell'epigramma, Mandel'stān non si «sottrae» al silenzio, ma vi si colloca all'interno: il testo nasce infatti in un contesto di repressione che impone il tacere, e proprio per questo la parola poetica assume la forma di una rottura parziale, attraversata da allusioni e non detti. Il discorso è quasi clandestino e, anche se violento e forte, non nomina mai esplicitamente il dittatore. Tuttavia, proprio «omettendone il nome», lo chiama.⁶⁸

Un altro importantissimo autore che ha cercato, in tutte le sue opere, di denunciare e smascherare l'ipocrisia borghese e alcune contraddizioni politiche del suo tempo tramite dei «giochi» linguistici, è Alberto Moravia. Nonostante lo scrittore sia conosciuto perlopiù per opere come *Gli Indifferenti* o *La Noia*, nel quale tale denuncia comunque compare, vi sono romanzi molto interessanti e curiosi proprio per il tono e lo stile adottati.

Ne *L'attenzione* (1965), si legge pienamente cosa significa rendere un personaggio (in questo caso, la protagonista) «opaco», «sbiadito», «inaccessibile».⁶⁹ Baba, infatti, racconta esperienze sessuali, che fanno pensare a

⁶⁸ La poesia si apre con alcune riflessioni sugli effetti dell'oppressione subita dai dissidenti politici e dai contadini sfollati. Mandel'stān scrive che le persone parlano a bassa voce a causa della costante paura dello Stato, in conversazioni che non possono essere udite nemmeno da chi si trova nelle vicinanze. Poi, paradossalmente e a grande rischio, rivela il contenuto di quei sussurri e che il soggetto è Stalin, il quale si legge rappresentare una preoccupazione costante per i dissidenti. Come sottolinea Nasrullah Mambrol nella sua analisi poetica, una delle tattiche con cui Mandel'stān allude al dittatore senza, tuttavia, nominarlo è quella di sottolineare le sue origini e la sua mancanza di raffinatezza, in netto contrasto con il suo background intellettuale borghese. Stalin, nato tra le montagne della Georgia, è raffigurato con le mani di un operaio e con indosso stivali da lavoro; i suoi editti sono opera di un fabbro, forgiati sull'incudine anziché composti con eloquenza a una scrivania. Nel suo dipinto, lo scrittore russo include anche uno scorcio dei servili lacchè che si attaccano a chiunque occupi una posizione di potere, disumanizzando questi parassiti adulatori attraverso le sue immagini visive e sonore. Stalin gioca con il comportamento ossequioso di questi adulatori. Sia quest'ultimo che Mandel'stān sanno che il potere assoluto risiede nel capriccio di Stalin, al quale basta un suo gesto per determinare il destino di chiunque. Insieme alla sporcizia che Mandel'stān gli associa abilmente nelle sue descrizioni delle mani e dei baffi, l'effetto più agghiacciante è riservato alla conclusione della poesia: gli ultimi due versi del ritratto rivelano il piacere sensuale di Stalin nell'esercitare il suo potere, assaporando la dolcezza di ogni morte come se fosse un frutto estivo, ricco di sapore e succo. Queste morti riguardano i suoi intimi, i suoi compatrioti di lunga data, e lui li abbraccia metaforicamente uno ad uno. Gli ultimi versi della poesia quasi erotizzano il rapporto di Stalin con la morte e, così facendo, lo smascherano come una figura incredibilmente sinistra. Per ulteriori approfondimenti: C. Cavanagh, *Osip Mandel'stān e la creazione modernista della tradizione*, Princeton, Princeton University, 1995.

⁶⁹ Baba è una figura enigmatica, ambigua e profondamente problematica: ha un rapporto difficile con il proprio corpo e con la sessualità, e il suo passato appare segnato da esperienze oscure e traumatiche. Il narratore sviluppa verso di lei una curiosità ossessiva, quasi morbosa: cerca di comprenderla, di «decifrarla», ma senza mai riuscire davvero a penetrarne il mistero. Nel corso del romanzo, emergono dinamiche familiari disturbate, tensioni erotiche e una progressiva confusione tra osservazione e coinvolgimento personale. Il narratore, che vorrebbe mantenere una posizione lucida e distaccata, finisce invece per essere sempre più implicato emotivamente e psicologicamente.

una condizione di prostituzione coercitiva imposta dalla madre, in modo assolutamente distaccato: sembra quasi che la protagonista si sia depersonalizzata, e questo è visibile già a partire dallo spostamento dalla prima alla terza persona singolare. Si osservi il seguente brano:

“Quando Baba si è voltata verso la stanza ed ha avuto la sensazione che tra lei e la poltrona non c’era alcuna differenza, ha visto pure lei, sul marmo del comò, un biglietto da banca piegato in quattro che l’uomo uscendo aveva posato lì, senza che lei se ne accorgesse. Allora la sensazione di essere un oggetto e nient’altro che un oggetto, è diventata, come dire? Più reale, più concreta. Un oggetto si può vendere e comperare, no? Dunque...”

“Ho capito. E che sensazione è quella di essere un oggetto?”

“È una sensazione come un’altra.”

“Spiacevole?”

“Non necessariamente. Per Baba sì, perché non sapeva di esserlo e stupidamente si illudeva di essere un’altra cosa e così in un certo modo ha avuto una delusione.”⁷⁰

Poche pagine più avanti si legge:

“Ti secca di dirmi che è successo allora?”

“Non mi secca affatto. Te l’ho detto tante volte: è successo ad un’altra, non a me.”⁷¹

Verso la metà del romanzo, Baba confessa che l’«altra» di cui parla è, in realtà, morta. Per questo la può raccontare:

“Ma dopo tutto Baba non era un automa.”

“Lo era invece, un automa, nient’altro che un automa a cui Cora aveva dato la carica affinché facesse certe cose e soltanto quelle. Ma se preferisci, possiamo dire che Baba era morta, voglio dire la vecchia Baba, e la nuova non era ancora

Baba rimane fino alla fine un personaggio in parte inaccessibile, la cui identità non viene mai completamente chiarita: proprio questa «opacità» diventa il centro del romanzo.

⁷⁰ A. Moravia, *L’attenzione*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 136-137.

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 150.

nata, e quella che camminava per le strade in realtà non era che un corpo il quale non aveva una sua volontà e ubbidiva a Cora.”⁷²

Freud non utilizza il termine «depersonalizzazione», come invece oggi sarebbe utilizzato per descrivere la condizione di Baba, né elabora una teoria esplicita della perdita del sé come conseguenza diretta di un trauma di natura emotiva; tuttavia afferma che «Die Neurose wäre einer traumatischen Erkrankung gleichzusetzen und entstünde durch die Unfähigkeit, ein überstark affektbetontes Erlebnis zu erledigen».⁷³ Nella maggior parte delle sue opere, emergono, infatti, descrizioni estremamente precise di fenomeni che oggi potremmo ricondurre alla dissociazione, alla scissione dell'identità e a forme di estraneità rispetto a sé stessi. Questi fenomeni vanno compresi attraverso alcuni concetti chiave della metapsicologia freudiana: rimozione, scissione dell'Io, difesa dall'angoscia e trauma come rottura delle capacità di elaborazione psichica.

Già nei primi studi, in particolare negli *Studien über Hysterie* (*Studi sull'isteria*, 1895) Freud descrive come alcune esperienze emotivamente troppo intense non vengano integrate nella coscienza, ma restino isolate, agendo come nuclei autonomi. Scrive infatti che i ricordi che sono diventati patogeni si comportano come corpi estranei, continuando a esercitare un'azione permanente.⁷⁴ Questa immagine è estremamente potente: il contenuto traumatico non viene semplicemente dimenticato, ma diventa qualcosa di separato dal resto della vita psichica, come se non appartenesse più al soggetto, così una parte dell'esperienza psichica viene espulsa dal campo della coscienza, ma continua ad agire dall'interno, producendo sintomi, sensazioni corporee o stati emotivi incomprensibili.

Con il progredire della sua teoria, Freud radicalizza questa intuizione, arrivando a mettere in discussione l'unità stessa del soggetto. In *Das Ich und das*

⁷² Cfr. *ivi*, p. 158.

⁷³ «La nevrosi sarebbe da equipararsi a una malattia traumatica e insorgerebbe per l'incapacità di risolvere un'esperienza che ha una tonalità affettiva eccessiva». Cfr: S. Freud, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Wien, F. Deuticke, 1916-1917; trad. it. *Introduzione alla psicanalisi*, in *Opere di Sigmund Freud*, 8, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1976, p. 296.

⁷⁴ S. Freud, J. Breuer, *Studien über Hysterie*, Vienna, F. Deuticke, 1895; trad. it. *Studi sull'isteria* in *Opere di Sigmund Freud*, 1, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 260-265.

Es (*L'Io e l'Es*, 1923) afferma che l'Io non è padrone in casa propria:⁷⁵ ciò che chiamiamo «io» non coincide con l'intero apparato psichico, ma è attraversato e condizionato da forze inconsce che lo eccedono. In questa prospettiva, l'esperienza di estraneità rispetto a sé stessi può essere letta come la percezione soggettiva di questa divisione interna: il soggetto non si sente più coincidere con ciò che pensa, sente o fa, perché una parte di sé gli è diventata opaca o inaccessibile. Il trauma, dunque, come anche studi successivi hanno confermato, non è definito solo dal contenuto dell'esperienza, ma dal fatto che eccede le capacità di elaborazione dell'apparato psichico. In queste condizioni, la mente non riesce a simbolizzare l'evento e può reagire attraverso meccanismi difensivi radicali, tra cui la separazione o la disorganizzazione di parti dell'esperienza. È proprio in questo punto che si può intravedere un legame con gli stati di depersonalizzazione: quando l'esperienza è troppo intensa, il soggetto può «ritirarsi» da sé stesso, producendo una sensazione di irrealtà o di distacco. Tale è il motivo per cui, quando l'angoscia diventa insopportabile, l'Io può ridurre l'intensità dell'esperienza attraverso una «anestesia psichica» o tramite il distacco: il soggetto continua a funzionare, ma si sente svuotato, distante, come se non fosse pienamente presente a sé stesso.

Si legge, verso la fine del romanzo di Moravia, la seguente confessione:

Baba stessa aveva paragonato l'esperienza che, quattordicenne, Cora le aveva fatto fare, a quella dei campi nazisti e mi aveva detto che certe cose sono così enormi che non si possono recuperare in alcun modo, bisogna considerarle come vissute da altri e ho capito il senso di tutto questo (...).

Ciò che, anche quando il romanzo termina, resta in sospeso è l'identità. Chi sia Baba, quale sia stato il suo passato e che cosa sia successo dentro di lei si comprendono proprio perché non ci sono scritti.

⁷⁵ S. Freud, *Das Ich und das Es*, Leipzig, Verlag, 1923; *L'Io e l'Es*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 143-145.

Le tracce e il rimosso

Freud spiega che l'analista – ma anche, oggi, lo psicoterapeuta – riesce ad avere accesso alla dimensione dell'Es e a sapere cosa si muove, nel profondo della vita del paziente, tramite alcune «tracce linguistiche», che emergono in certi comportamenti del soggetto. Alcune di queste tracce si manifestano nell'opera letteraria in maniera incredibilmente sistematica; la più frequente è il *Witz*, o «motto di spirito». Con questa espressione si fa riferimento all'ironia: il linguaggio in cui si dice una cosa e se ne lascia intendere un'altra. Infatti, tra ciò che si dice e ciò che si nasconde, c'è una traccia di qualcosa che non viene esplicitato a livello conscio:

Er beginnt als ein Spiel, um Lust aus der freien Verwendung von Worten und Gedanken zu ziehen. Sowie das Erstarken der Vernunft ihm dieses Spiel mit Worten als sinnlos und mit Gedanken als unsinnig verwehrt, wandelt er sich zum Scherz, um diese Lustquellen festhalten und aus der Befreiung des Unsinn's neue Lust gewinnen zu können. [...] Als eigentlicher, noch tendenzloser, Witz leiht er dann Gedanken seine Hilfe und stärkt sie gegen die Anfechtung des kritischen Urteils, wobei ihm das Prinzip der Verwechslung der Lustquellen dienlich ist, und endlich tritt er großen, mit der Unterdrückung kämpfenden Tendenzen bei, um nach dem Prinzip der Vorlust innere Hemmungen aufzuheben.⁷⁶

Nelle opere letterarie, il motto di spirito può indicare un'allusione di tipo emotivo, politico e sessuale, e viene utilizzata talvolta per dare voce al represso personale e talvolta a quello sociale.

Si noti la seguente conversazione, tratta dalle *Nuvole* (423 a.C.) di Aristofane; che dovrebbe avere la finalità, essendo una commedia, di suscitare riso.

⁷⁶ «[Il motto di spirito] comincia come un gioco, per trarre piacere dal libero uso di parole e pensieri. Appena il rafforzarsi della ragione gli vieta questo giocare con le parole in quanto privo di senso e quello coi pensieri in quanto assurdo, esso si volge allo scherzo, per poter mantenere in vita queste fonti di piacere e ricavare nuovo piacere dalla liberazione dell'assurdo. [...] Esso presta poi aiuto ai pensieri e li rafforza contro la tentazione del giudizio critico, nella qualcosa sfrutta il principio della confusione delle fonti di piacere, e alla fine si affianca a grandi tendenze in lotta contro la repressione per sbarazzarle, secondo il principio del piacere». Cfr. S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig, F. Deuticke, 1905; trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1960, p. 122.

Φε. ἐκεῖσε δ' ὅθεν ἀπέσχισάς με τοῦ λόγου μέτειμι,
 καὶ πρῶτ' ἐρήσομαί σε τουτί· παῖδά μ' ὄντ' ἔτυπτες;
 Στ. ἔγωγέ σ', εὐνοῶν τε καὶ κηδόμενος.
 Φε. εἶπε δὴ μοι, οὐ καμὲ σοὶ δίκαιόν ἐστιν εὐνοεῖν ὁμοίως
 τύπτειν τ', ἐπειδήπερ γε τοῦτ' ἔστ' εὐνοεῖν, τὸ τύπτειν;
 πῶς γὰρ τὸ μὲν σὸν σῶμα χρή πληγῶν ἀθῶον εἶναι,
 τοῦμόν δὲ μή; καὶ μὴν ἔφυν ἐλεύθερός γε κἀγώ.
 «κλάουσι παῖδες, πατέρα δ' οὐ κλάειν δοκεῖς;»
 φήσεις νομίζεσθαι σὺ παιδὸς τοῦτο τοῦργον εἶναι·
 ἐγὼ δέ γ' ἀντείποιμ' ἄν ὥς δις παῖδες οἱ γέροντες.
 εἰκός τε μᾶλλον τοὺς γέροντας ἢ νέους τι κλάειν,
 ὅσφπερ ἐξαμαρτάνειν ἦττον δίκαιον αὐτούς.
 Στ. ἀλλ' οὐδαμοῦ νομίζεται τὸν πατέρα τοῦτο πάσχειν.
 Φε. οὐκουν ἀνὴρ ὁ τὸν νόμον θεὶς τοῦτον ἦν τὸ πρῶτον,
 ὥσπερ σὺ κἀγώ, καὶ λέγων ἔπειθε τοὺς παλαιούς;
 ἦττόν τι δῆτ' ἔξεστι καμοὶ καινὸν αὖ τὸ λοιπὸν
 θεῖναι νόμον τοῖς υἱέσιν, τοὺς πατέρας ἀντιτύπτειν;
 ὅσας δὲ πληγὰς εἴχομεν πρὶν τὸν νόμον τεθῆναι,
 ἀφίεμεν, καὶ δίδομεν αὐτοῖς προῖκα συγκεκριμένοισι.
 σκέψαι δὲ τοὺς ἀλεκτρυόνας καὶ τᾶλλα τὰ βοτὰ ταυτί,
 ὥς τοὺς πατέρας ἀμύνεται· καίτοι τί διαφέρουσιν
 ἡμῶν ἐκεῖνοι, πλὴν γ' ὅτι ψηφίσματ' οὐ γράφουσιν;⁷⁷

Nonostante sia evidente, a partire dal linguaggio e dal tono adottati, che abbia lo scopo di ironizzare e far divertire il pubblico, tale dialogo nasconde un significato

⁷⁷ «T: Donde m'hai rotto il filo, ripiglio. E ti domando questa cosa per prima. Tu mi picchiavi, quando ero bimbo? L: Sì, avevo per te tutte le cure, e cercavo il tuo bene! T: Non è giusto ch'io pure di te mi prenda cura nel medesimo modo, se cercar l'altrui bene vale picchiarlo sodo? Perché dev'esser macero di bôte il corpo mio, e il tuo no? Forse libero nato non sono anch'io? Piangono i figli: e il padre non dee piangere? Tu che la legge vale pei bimbi, mi rimbecchi; oppongo io che bambini sono due volte i vecchi: e i vecchi più che i giovani dovrian patir le pene, tanto, quanto il fallire a lor più si sconviene! L: Ma di trattare il padre così, mica si legge in nessun codice! T: Era o no, chi questa legge stabilì primo, e a chiacchiere far convinti poté, quelli d'un tempo, un uomo come me, come te? E un'altra non ne posso far io, che d'ora in poi i figli a loro volta picchino i padri? E noi dimentichiam le antiche busse: le bastonate date pria della legge, vadan pure abbonate. Del resto, guarda i galli e bestie altre siffatte, come gli tengon fronte, al padre, se le batte! E pure, in che le bestie differiscon da noi, eccetto che non scrivono decreti?». Cfr. Aristofane, *Le Nuvole*, in *Commedie II: Le Nuvole – I Calabroni*, a cura di E. Romagnoli, Bologna, Zanichelli, 1924.

morale molto importante, e forse lo stesso autore ne era totalmente consapevole.⁷⁸ Nelle parole dei due interlocutori, si scorge disagio, sofferenza e soprattutto provocazione; è proprio quest'ultima che, di solito, provoca il riso.

La provocazione è frequente nella scrittura, soprattutto dei romanzi, ma d'altronde si potrebbe considerare la letteratura stessa come spazio di provocazione: nei confronti della realtà, del super-io freudiano, ossia delle norme sociali imposte, e di qualsiasi imposizione obbligata.⁷⁹ Spesso accade che tale provocazione nasconda il motivo per cui emerge, sempre perché il motivo è talmente vasto e complesso che non è possibile trascriverlo in termini che lo possano riassumere dignitosamente. È utile tornare nuovamente su Moravia per soffermarsi su come ha voluto spiegare ciò che chiamava «dissacrazione» mediante l'utilizzo della provocazione. Nel brano, «la ragazza», Desideria, parla di sé in terza persona e chiama la madre adottiva «la signora»:

La signora va ad un banco, in una delle ultime file, si siede; la ragazza si siede accanto a lei. La messa va avanti normalmente, salvo che la ragazza, come un automa mal congegnato, fa le cose meccanicamente e, per giunta, alla rovescia: si siede quando gli altri si alzano; si alza quando gli altri si siedono; si inginocchia e china gli occhi in basso come se pregasse, quando gli altri stanno in piedi, con gli occhi bene aperti e fissi sull'altare. Del resto, la sua genuflessione al momento dell'elevazione apparirebbe non priva di stranezza ad un osservatore attento. Perché, per esempio, sta inginocchiata a gambe larghe, con le ginocchia più divaricate che sia possibile, una posizione, oltre

⁷⁸ Alcuni studiosi di filologia hanno analizzato il ruolo di questo tipo di violenza all'interno delle commedie di Aristofane. In particolare, la studiosa e filologa Maarit Kaimio, scrive: «Everybody knows that violence is funny - that is, if it happens to someone else, it does not really hurt, and if it is part of a show. Violence has been a characteristic of comic acting throughout the ages, especially in the type of comic show nowadays called farce. Farcical scenes containing violence such as hitting, beating, kicking, pushing and pulling were apparently common in the Athenian Old Comedy, too, although Aristophanes himself sometimes takes a critical attitude towards such vulgar slapstick and although-perhaps partly following his lead, partly because of our own different cultural environment - it has often been difficult for modern commentators to admit domiciliary rights to this kind of humour in his creation». Cfr: M. Kaimio, et al., *Comic violence in Aristophanes*, in *Arctos: Acta Philologica Fennica*, 24, Helsinki, 1990, pp. 47-48.

⁷⁹ L'idea è condivisa da molti studiosi, ma, in particolare, Hans Robert Jauss, nel suo saggio, propone la storia della letteratura non come un semplice elenco cronologico di opere, ma come una disciplina critica e provocatoria che mette in discussione le consuete categorie di analisi estetica e storica. Cfr: H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Boringhieri, 1999.

tutto, molto scomoda? Non sarebbe più pratico inginocchiarsi con le ginocchia riunite, come fanno tutti? E poi, perché al momento dell'elevazione, quando il campanello prende, argentino, a squillare, la ragazza comincia a fare, a testa china, con le labbra, un fruscio come di acqua che scorre, lo stesso rumore di cui si servono le madri per stimolare i bambini che non si decidono a fare i propri bisogni? Il rumore è sentito dalla signora la quale si volta, inquieta, fa alla ragazza il gesto del silenzio, con un dito sulle labbra. Ma la ragazza non le dà retta, continua a emettere con le labbra quel sommesso suono fruscianti, mentre il campanello scosso con forza dal chierico, risuona laggiù, sull'altare, con squilli acuti e prolungati, nel silenzio della chiesa. Finalmente, c'è un ultimo squillo, tutti si segnano, ma non la ragazza, che, invece, va con la mano, sotto la minigonna, ad accomodare qualche cosa, adesso tutti seggono di nuovo; la ragazza, invece, rimane inginocchiata e dà del gomito alla signora. Questa si volta, allora la ragazza si mette a sedere anche lei e, con chiaro gesto indicativo della mano, le addita, laggiù, sulla pedana del banco, una piccola pozza di liquido trasparente. La signora guarda attonita, incomprensiva, incredula; la ragazza con improvvisa decisione, si china, intinge due dita nella piccola pozza, si fa il segno della croce. La signora si leva precipitosamente in piedi, afferra la ragazza per il braccio, la fa alzare dal banco, percorre con lei, a passi svelti, la navata centrale, la spinge fuori dalla chiesa.⁸⁰

Desideria trasferisce la provocazione dal piano linguistico all'atto pratico; ma perché lo fa? Perché il lettore prova quasi «compiacimento» di fronte alla lettura di questo brano?

Secondo il giudizio di Edoardo Sanguineti, l'atto sessuale in Moravia è una vera e propria «categoria conoscitiva», l'unico filtro rimasto ai personaggi per interpretare la realtà. Nella società borghese a lui contemporanea, infatti, tutte le relazioni umane, come il matrimonio, il lavoro e la famiglia, sono falsificate dal denaro e dall'ipocrisia. Tutto è alienato. L'atto sessuale rimane l'unico momento in cui l'essere umano entra in un contatto «reale» con un altro corpo e con la propria natura profonda, senza le sovrastrutture della morale borghese. Il sesso, quindi, diventa una forma di «ideologia» politica, un'arma di critica sociale. Sanguineti

⁸⁰ A. Moravia, *La vita interiore*, cit, pp. 136-137.

spiega che la scrittura di Moravia compie un'operazione deliberatamente anti-letteraria: l'autore, infatti, adotta una lingua volutamente piatta, grigia, quasi giornalistica o saggistica. Non cerca la metafora poetica, proprio perché la lingua è fredda e oggettiva. Se una scena scabrosa, come quella precedentemente riportata, venisse scritta con metafore poetiche, rimarrebbe un esercizio di stile. Scritta invece con lo stile oggettivo di Moravia, la provocazione cessa di essere un fatto di parole e diventa un fatto pratico, un urto brutale. Il lettore è costretto a visualizzare l'atto nella sua nudità fisica e sociale, subendo un trauma morale. Nel suo saggio, Sanguineti analizza anche il meccanismo psicologico che scatta in chi legge i romanzi di Moravia: i suoi personaggi sono costruiti con una struttura geometrica e razionale. Chi legge viene guidato dentro la mente della protagonista in modo estremamente lucido; per questo il «compiacimento» del lettore nasce da un cortocircuito: da un lato c'è l'orrore o il fastidio dello smascheramento dell'ipocrisia; dall'altro c'è il piacere intellettuale del partecipare attivamente alla distruzione di quelle «norme» che la società impone di rispettare.⁸¹

Si osservino le parole di Freud, all'interno di un'edizione inglese di *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, 1905), per spiegare il ruolo dell'umorismo nella confessione linguistica.

Humour is a means of obtaining pleasure in spite of the distressing affects that interfere with it; it acts as a substitute for the generation of these affects, it puts itself in their place. The conditions for its appearance are given if there is a situation in which, according to our usual habits, we should be tempted to release a distressing affect and if motives then operate upon us which suppress that affect in statu nascendi. In the cases that have just been mentioned the person who is the victim of the injury, pain, and so on, might obtain humorous pleasure, while the unconcerned person laughs from comic pleasure. The pleasure of humour, if this is so, comes about – we cannot say otherwise – at

⁸¹ Cfr. E. Sanguineti, *Alberto Moravia*, Milano, Mursia, 2012.

the cost of a release of affect that does not occur: it arises from an economy in the expenditure of affect.⁸²

Tali considerazioni spiegano anche il motivo della reazione dei lettori: laddove non sia possibile esprimere contenuti «direttamente», proprio per l'incapacità linguistica derivata dall'intensità emotiva degli stessi, la mente li deforma, li «traveste» o li trasforma sotto forma di battuta: questo, naturalmente, genera un risparmio di energia psichica, sia in chi scrive sia in chi legge. In chi scrive, avviene una vera e propria «catarsi», una liberazione «vendicativa» del dolore che la provocazione celava; in questi termini, si potrebbe parlare anche di trasferimento di controllo del contenuto: dall'essere, talvolta, oggetto, all'essere soggetto. In chi legge, spesso avviene una spontanea immedesimazione che genera piacere e godimento, quasi «solievo».

Accanto al motto di spirito, vi è un'altra traccia linguistica abbastanza comune, specialmente nei racconti fantastici: il «perturbante». Nel saggio *Das Unheimliche* (Il perturbante, 1919), Freud scrive che è molto raro che uno psicoanalista si senta spinto a studiare argomenti di estetica, poiché egli lavora su altri strati della vita psichica. Tuttavia, spiega, capita che egli debba interessarsi a qualche ambito particolare di tale argomento e un argomento di questo genere è appunto rappresentato dal «perturbante».⁸³ Il perturbante è lo «spaventoso» che risale a quanto è noto da lungo tempo, a ciò che è familiare. È quindi il familiare che si rivela estraneo, o l'estraneo che si rivela familiare: di fronte a ciò che non si comprende ci si spaventa, si sente una repulsione, che però si accompagna a una situazione opposta, poiché riporta alle radici qualcosa che è dentro sé stessi, al

⁸² «L'umorismo è un mezzo per ottenere piacere nonostante gli stati d'animo angoscianti che lo ostacolano; agisce come sostituto della generazione di questi stati d'animo, si pone al loro posto. Le condizioni per la sua comparsa si verificano se esiste una situazione in cui, secondo le nostre abitudini abituali, saremmo tentati di liberare un affetto angosciante e se poi agiscono su di noi motivi che sopprimono tale affetto in statu nascendi. Nei casi appena menzionati, la persona che subisce il danno, il dolore e così via, potrebbe ricavarne un piacere umoristico, mentre la persona indifferente ride per puro divertimento comico. Il piacere dell'umorismo, se così è, si manifesta – non si può negare – a costo di una liberazione affettiva che non avviene: deriva da un'economia nella spesa affettiva». Cfr. S. Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Vienna, F. Deuticke, 1905; trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, a cura di C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1921, pp. 150-151.

⁸³ S. Freud, *Das Unheimliche*, Leipzig-Wein, Imago, 1919; trad. it. *Il perturbante*, in *Opere*, IX (1917-1923), Torino, Boringhieri, 1977.

proprio passato, che dice cosa si è e non cosa non si è. Quasi tutti i racconti della letteratura fantastica contengono incontri con fantasmi, doppi di sé stessi, riflessi, miraggi; proprio perché davanti al doppio si è di fronte a un'alterità. L'identità personale non si costruisce in chiave essenzialista: scopre di essere sempre altra da sé stessa, perché qualunque soggetto è immerso nel flusso del tempo, e quindi cambia di continuo. Nessuno accetta di essere un soggetto semplice: sente infatti di essere complesso perché cambia, perché è sempre diverso da sé. Un romanzo che fornisce un chiaro e perfetto esempio del perturbante in letteratura è *Frankenstein* (1818):

«But I will not be tempted to set myself in opposition to thee. I am thy creature (...). Oh, Frankenstein! be not equitable to every other and trample upon me alone, to whom thy justice, and even thy clemency and affection, is most due. Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous».

«Begone! I will not hear you. There can be no community between you and me; we are enemies. Begone, or let us try our strength in a fight, in which one must fall».⁸⁴

È qui evidente il conflitto «impossibile» che si genera: la Creatura contro Victor Frankenstein, ossia contro il creatore, che altro non è che una parte di sé stesso: la più vulnerabile e repressa. Quest'ultima è furibonda nei confronti di Victor, proprio perché egli la ripudia, «ignora» la sua esistenza, anche quando questa soffre «da morire». Quando Victor si accorge che la Creatura è una parte di sé, la rigetta: «At first I started back, unable to believe that it was indeed I who was

⁸⁴ «Ma io non voglio lottare con te. Sono la tua creatura. (...). Oh Frankenstein, non essere giusto con tutti mentre calpesti me solo, al quale dovresti giustizia, clemenza, e persino affetto. Ricorda che sono la tua creatura; tu escludi dalla gioia senza colpa alcuna parte sua, ovunque vedo beatitudine, e io ne sono irrevocabilmente escluso, ero buono e benevolo; l'infelicità ha fatto di me un demonio, rendimi felice e sarò di nuovo virtuoso». «Vattene! Non ti ascolterò. Non può esserci alleanza tra me e te: siamo nemici. Vattene, o misuriamo la nostra forza in una lotta, nella quale uno dei due dovrà soccombere!». Cfr. M. Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, London, Lackington & Co, 1818; trad. it. *Frankenstein ovvero il moderno "Prometeo"*, a cura di A. Interno, Vedano Olona, Crescere Edizioni, 2024, p. 101.

reflected in the mirror; and when I became fully convinced that I was in reality the monster that I am, I was filled with the bitterest sensations of despondence and mortification».⁸⁵ Poco più avanti, addirittura si nega:

What was I? (...). When I looked around, I saw and heard of none like me. Was I, then, a monster, a blot upon the earth, from which all men fled, and whom all men disowned? (...). What was I? The question again recurred, to be answered only with groans.⁸⁶

La creatura, naturalmente, risponde carica d'ira, ira tuttavia causata dall'abbandono e dal senso di impotenza che ha nei confronti del suo creatore. L'ira causata dalla mancanza d'amore è la più profonda che si possa provare, proprio perché il bisogno d'affetto è primordiale e, quando viene a mancare, può arrivare perfino a modificare la chimica del cervello e il funzionamento della personalità.⁸⁷ Nel romanzo, la situazione è più complessa, poiché vi sono due «parti» dello stesso individuo che lottano tra loro: la creatura, rifiutata dall'umanità intera per il suo aspetto, e Victor, il quale, non accettandola, cerca di sopprimerla. Tuttavia, questi sentimenti impregnati di odio, che si potrebbe meglio accomunare nell'emozione della «paura», causano nella Creatura una repulsione che si riversa in sé stessa, come se la sua nascita fosse stata dapprincipio uno sbaglio: «Inflamed by pain, I vowed eternal hatred and vengeance to all mankind (...). Every joy I saw was to me a mockery, which insulted my desolate state, and made me feel more painfully that I

⁸⁵ «Dapprima balzai indietro, incapace di credere che quello ero io riflesso in uno specchio; e quando fui pienamente convinto di essere quel mostro che sono nella realtà, provai la più amara sensazione di disappunto e mortificazione». Cfr. *ivi*, p. 115.

⁸⁶ «E io cos'ero? (...). Quando mi guardavo intorno non vedevo e non sentivo nulla di simile a me. Ero io, dunque, un mostro, una macchia sulla faccia della terra, dalla quale tutti gli uomini sarebbero fuggiti, e che tutti avrebbero evitato? (...). Che cosa ero io? Questo interrogativo ricorreva insistentemente e l'unica risposta erano i miei gemiti». Cfr. *ivi*, pp. 122-123.

⁸⁷ Studi vari indicano che la privazione affettiva o uno stile di attaccamento insicuro provocano alterazioni dell'asse HPA (ipotalamo-ipofisi-surrene), perciò livelli di cortisolo più elevati e stress persistente, con effetti su ippocampo e amigdala, aree chiave per memoria e regolazione emotiva. Inoltre, possono causare modifiche nei sistemi neurochimici della ricompensa: diminuzione di dopamina e BDNF, che riducono motivazione, piacere sociale e resilienza emotiva; infine squilibri dell'ossitocina, infatti i livelli più bassi sono associati a ridotta capacità di formare legami sociali e a maggior vulnerabilità allo stress. Queste evidenze confermano come la mancanza di amore o di interazioni affettive significative non sia solo un problema psicologico, ma produca cambiamenti neurobiologici misurabili nel cervello, con conseguenze durature su comportamento, regolazione emotiva e benessere mentale. Per ulteriori approfondimenti si confronti: C. Heim-E. Binder, *Psychobiology of Attachment and Trauma*, in «Frontiers in Psychology», 10, art.1296, 2019.

was not made for the enjoyment of pleasure».⁸⁸ Si osservi la sua ultima considerazione:

I have sought for love and sympathy, and have found only contempt. Am I not shunned and hated by all mankind? You, my creator, would tear me to pieces, and triumph; remember that, and tell me why I should pity man more than he pities me? Why do you not hate Felix, who drove his friend from his door with contumely? Why do you not execrate the rustic who sought to destroy the saviour of his child? I, the miserable and the abandoned, am an abortion, to be spurned at, and kicked, and trampled on (...). You hate me; but your abhorrence cannot equal that with which I regard myself.⁸⁹

La creatura, alla fine del romanzo, si odia, definendosi «an abortion»; di riflesso si odia il protagonista. Questo doppio conflitto genera il «perturbante», proprio perché rimanda a qualcosa di familiare, ossia al conflitto interno, al rapporto con sé: rapporto che, in misura diversa e in contesti diversi, accomuna tutti gli esseri umani nella sua difficoltà. Per questo, sembra che molte opere, in particolare quelle gotiche o fantastiche, ci pongano una mano e ci invitino a guardarci dentro, a scavare dentro di noi.

⁸⁸ «Infiammato dall'ira, giurai odio e vendetta eterna contro l'umanità. (...). Ogni gioia sembrava una derisione, un insulto al mio animo desolato perché mi faceva sentire ancor più dolorosamente che io non ero fatto per godere alcun piacere». Cfr. M. Shelley, *Frankenstein or The Modern Prometheus*, cit., p. 143.

⁸⁹ «Cercavo amore, compagnia. E venivo sempre respinto. Non è ingiusto? Devo essere considerato l'unico colpevole quando tutta l'umanità ha peccato contro di me? Perché non disprezzate Felix, che ha scacciato un amico dalla sua casa coprendolo di ingiurie? Perché non odiate il contadino che ha tentato di sopprimere chi aveva salvato la sua bambina? No, questi sono virtuosi, puri! Io, l'infelice, l'abbandonato, sono un aborto che si rifiuta, si prende a calci, si calpesta. Anche ora il sangue mi ribolle al ricordo di questa ingiustizia! (...). Voi mi odiate. Ma il vostro odio non può superare quello che io sento per me stesso». Cfr. *ivi*, pp. 219-220.

«Nella pagina resta qualcosa di non detto»

«Écrire, c'est se suicider en différé», «Écrire, c'est une vie de chien», «La vita o si vive o si scrive», «Я отрёкся от того, что писал прежде», «J'écris pour me débarrasser de ce qui m'étouffe», «Alles, was ich hinterlasse... ist restlos und ungelesen zu verbrennen» scrivono in ordine Emil Cioran, Gustave Flaubert, Luigi Pirandello, Lev Tolstoj, Antonin Artaud e infine Franz Kafka.⁹⁰ Per motivazioni diverse, sembra che ognuno di questi autori intenda evidenziare il complessissimo e tenebroso rapporto tra lo scrittore e l'opera; vi è infatti un momento nel quale l'io biografico quasi si «vergogna» della sua doppia identità, quella dell'io scrittore, e questo nasce naturalmente dai sentimenti ambivalenti che egli prova nei confronti del contenuto dei suoi scritti. Nel capitolo precedente si è infatti parlato di «scrittura automatica», ma non ci si è soffermati su che cosa implichi essere «passivi» alla penna e sentire la necessità di riportare sulla carta ciò che la mente o l'anima dettano o richiedano.

⁹⁰ «Scrivere è suicidarsi a distanza», «Scrivere è una vita da cani», «Ho rinnegato ciò che ho scritto prima», «Scrivo per liberarmi di ciò che mi soffoca», «Tutto ciò che lascio... deve essere bruciato senza eccezione e senza essere letto». Per quanto riguarda Franz Kafka, il rapporto conflittuale con la propria scrittura emerge chiaramente nelle lettere e nelle disposizioni testamentarie affidate a Max Brod. Cfr: F. Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt, S. Fischer, 1958; trad. it. F. Kafka, *Lettere 1902-1924*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1964. Per quanto riguarda Lev Tolstoj, il tema del rifiuto della propria produzione emerge chiaramente nei diari e negli scritti della crisi spirituale. Nelle edizioni originali russe si trovano: Л. Н. Толстой, *Дневники*, Москва, Художественная литература, 1978; trad. it. L. Tolstoj, *Diari*, a cura di I. Sibaldi, Milano, Garzanti, 1991 e Л. Н. Толстой, *Исповедь*, in Полное собрание сочинений в 90 томах, т. 23, Москва-Ленинград, Государственное издательство художественной литературы, 1957; trad. it. L. Tolstoj, *Confessione*, a cura di P. Zveteremich, Milano, Feltrinelli, 2001. Per quanto riguarda Fëdor Dostoevskij, il tema dell'autoanalisi e del disagio verso la propria scrittura emerge nelle raccolte epistolari. Le edizioni originali russe includono Достоевский, Фёдор Михайлович, *Письма*, Москва, Наука, 1985; trad. it. F. Dostoevskij, *Lettere*, a cura di E. Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1950. Il rapporto sofferto con la scrittura è evidente anche nella *Corrispondenza* di Gustave Flaubert: G. Flaubert, *Correspondance*, édition établie par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, in «Bibliothèque de la Pléiade», 1973-2007; trad. it. G. Flaubert, *Lettere a Louise Colet*, a cura di G. Bogliolo, Milano, Garzanti, 1980. Una visione ancora più radicale della scrittura come atto esistenziale emerge in Emil Cioran: E. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952; trad. it. E. Cioran, *Sillogismi dell'amarezza*, a cura di M. A. Rigoni, Milano, Adelphi, 1993. Allo stesso modo, in Antonin Artaud, la scrittura assume il valore di un atto di liberazione violenta e necessaria: A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, e A. Artaud, *Lettres de Rodez*, Paris, Gallimard, 1974; le traduzioni italiane corrispondenti sono: A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. Neri, Torino, Einaudi, 1968; A. Artaud, *Lettere da Rodez*, a cura di G. Agamben, Milano, Adelphi, 1989. Infine, la riflessione sull'identità dell'autore rispetto alla propria opera in Luigi Pirandello trova espressione nel saggio teorico: L. Pirandello, *L'umorismo*, a cura di C. Simioni, Milano, Mondadori, 1986.

Molti studiosi di letteratura hanno osservato che, nonostante chi scriva possa esplorare generi, stili e soggetti diversi, tenda a ritornare ossessivamente su certi temi o argomenti fondamentali. Questa ricorrenza non è casuale: riflette spesso preoccupazioni, esperienze e conflitti interiori profondi dell'autore, che emergono naturalmente nei testi: ciò che uno scrittore «non riesce a lasciare andare» nella vita reale, o ciò che lo coinvolge emotivamente, tende a comparire in forma narrativa, simbolica o tematica nelle sue opere successive. La critica letteraria classica, a partire dalla tradizione romantica, sostiene che la letteratura possa essere vista come un riflesso della sensibilità e della visione del mondo dell'autore; di conseguenza, le scelte narrative, i motivi ricorrenti e i conflitti centrali dei personaggi sono quindi spesso interpretabili come manifestazioni di convinzioni, emozioni o esperienze personali profonde. Questo spiega perché temi simili emergano anche quando la trama o il contesto storico cambiano. Inoltre, gli approcci biografici e psicoanalitici alla letteratura sottolineano che i testi non siano mai completamente autonomi rispetto all'autore: la psicologia, la storia personale e le tensioni interiori di chi scrive lasciano le «tracce» nei motivi, nei temi e nelle ossessioni narrative. Anche se alcune scuole di pensiero criticano l'uso della biografia nella lettura dei testi, resta evidente che comprendere la vita e la sensibilità dell'autore possa fornire chiavi interpretative significative, capaci di spiegare la coerenza tematica lungo tutta la sua produzione.⁹¹ Questo è ovviamente differente dal sostenere la teoria biografica, la quale presuppone lo studio della vita dell'autore per comprendere meglio le sue opere; assumendo questa visione, ci sosterebbe che la storia personale, le esperienze e la psicologia di chi scrive determinino i temi, i personaggi e i contenuti dei testi. Secondo tale metodo di analisi letteraria, non si tratterebbe solo di un'influenza, ma di una relazione strutturale: conoscere la biografia

⁹¹ Per approfondire la tradizione romantica e capire come la letteratura rifletta la sensibilità, le emozioni e la visione del mondo dell'autore, la cui conoscenza è essenziale per comprendere i motivi dei temi ricorrenti, si consulti: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University, 1953. Un altro studio narratologico classico che evidenzia come le scelte narrative riflettano convinzioni e prospettive interne dell'autore, giustificando la ricorrenza di motivi e temi è: W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago, 1961. Per leggere un'introduzione alle principali scuole di teoria letteraria, psicoanalisi e approcci biografici, che spiegano come la vita e la psicologia dell'autore possano influenzare i contenuti ricorrenti nelle opere, si consulti: T. Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Minnesota, University of Minnesota, 1996.

dell'autore sarebbe fondamentale per capirne pienamente le opere. Alcuni critici, come i New Critics negli anni Venti, la considerarono problematica e la chiamarono «fallacia biografica», sostenendo che si affidasse troppo alla vita dell'autore e che si trascurassero le caratteristiche interne del testo.

Indubbiamente, la «vita emotiva» dell'autore influenza, ma non determina, il contenuto di ciascuna opera scritta. Tale contenuto spesso è un tema, un unico argomento, ripetuto in maniera quasi «ossessiva». Spesso, se non sempre, l'autore non ne è consapevole, e questo spiegherebbe ciò gli scrittori nominati ad inizio paragrafo intendevano: scrivere è una condanna, non assolutamente un «piacere», il quale è forse evocato esclusivamente dal rilascio del tema ricorrente. Tale rilascio infatti evoca un «solievo», determinato proprio dalla rielaborazione del contenuto «indicibile».

In psicoterapia esiste, parallelamente, una tecnica di rielaborazione traumatica denominata «EMDR» (Eye Movement Desensitization and Reprocessing), indicata proprio per il trattamento di ricordi talmente intensi, a livello emotivo, che risultano verbalmente inesprimibili.⁹² Tale tecnica prevede un procedimento molto interessante e paragonabile a ciò che l'autore «vive» quando scrive. Il paziente, infatti, dopo aver descritto l'episodio traumatico al terapeuta, deve individuare l'immagine soggettivamente più disturbante, pensare a una cognizione negativa e una positiva legata al ricordo, e rispondere ad alcune domande riguardanti le emozioni e la loro localizzazione nel corpo; in seguito, si

⁹² L'«EMDR», acronimo di «Desensibilizzazione e Rielaborazione attraverso i Movimenti Oculari», è una forma di psicoterapia sviluppata per aiutare le persone a elaborare traumi o ricordi dolorosi che restano «bloccati» nel cervello, causando ansia, flashback o sintomi da stress post-traumatico. Il principio alla base dell'EMDR è che stimolazioni bilaterali, tipicamente movimenti oculari guidati dal terapeuta, aiutano il cervello a rielaborare le esperienze traumatiche, riducendone l'impatto emotivo e modificando la percezione negativa collegata al ricordo. Durante la terapia, il paziente richiama il ricordo traumatico mentre segue una stimolazione alternata, permettendo al cervello di integrarlo in modo più adattivo. La tecnica è stata sviluppata alla fine degli anni Ottanta da Francine Shapiro, psicologa americana, che, nel 1987, mentre stava camminando in un parco, si accorse che alcuni pensieri negativi o ricordi disturbanti che le passavano per la mente diventassero meno intensi se contemporaneamente i suoi occhi si muovevano da sinistra a destra, come seguendo il movimento degli alberi o di qualcosa davanti a lei. Da questa osservazione, Shapiro elaborò un protocollo strutturato per il trattamento dei traumi. Negli anni Novanta, l'EMDR venne riconosciuto come trattamento efficace per il Disturbo da Stress Post-Traumatico (PTSD) e oggi viene applicato anche per fobie, ansia, lutti e altri disturbi legati allo stress. Per approfondire, si consulti l'articolo originale di Shapiro: F. Shapiro, *Eye Movement Desensitization: A New Treatment for Post-Traumatic Stress Disorder*, in «Journal of Traumatic Stress», 2, n. 2, 1989, pp. 199-223.

procede seguendo le diverse fasi di rielaborazione. In questo processo, il paziente «rivive» il ricordo; si potrebbe anche affermare che «ci rientra». Un'affermazione che è stata attribuita dalla maggior parte degli studiosi a David Herbert Lawrence dice che «one sheds one's sicknesses in books – repeats and presents again one's emotions, to be master of them»;⁹³ analogamente, scrivere significa anche guardare la propria vita: non sempre ciò implica «elaborarla», come in terapia, ma sicuramente implica «accettarla» ed esserne consapevoli, connettendosi con il proprio sentire.

L'argomento o il tema ricorrente corrisponde al termine greco συμφορά (symphorà), la cui etimologia è molto profonda: il sostantivo infatti deriva dall'unione del prefisso σύν, («insieme», «con») e del verbo φέρω, («portare»), quindi indicherebbe il «portare insieme», ossia l'«accadere». È usato per riferirsi a qualcosa che non si può controllare e che «colpisce» senza avvisare, di conseguenza assume una valenza negativa. Il termine è passato, con il tempo, ad indossare un significato vicino a quello di «sventura», «disgrazia», «evento traumatico», poiché, nella cultura greca, ciò che «capita» è spesso percepito come legato al destino.

La scrittura, tuttavia, non deve mai coincidere con la semplice esposizione diretta e totale del συμφορά, perché una narrazione completamente aderente all'esperienza vissuta rischia di produrre un'identificazione totale tra soggetto ed evento. In questo caso, lo scrittore non elabora l'esperienza, ma la rivive, restando intrappolato in essa; la funzione della scrittura, invece, è quella di introdurre una distanza, una mediazione simbolica che consenta di trasformare l'evento in racconto, sottraendolo alla sua immediatezza e rendendolo pensabile.

Questo principio vale anche per la lettura: il lettore, prima di selezionare un testo, cerca di non incontrare in esso la propria storia in forma identica, ma un'esperienza che gli si avvicina, senza coinciderci perfettamente. Solo questa distanza permette un processo di riconoscimento non distruttivo, capace di generare comprensione e, in termini classici, «catarsi». In questo quadro, la tradizione epica greca, in particolare l'Iliade e l'Odissea, offrono un modello fondamentale: il dolore, la perdita e il trauma sono messi in scena attraverso una forma narrativa che

⁹³ «Ci si libera delle proprie malattie nei libri – si ripetono e si ripresentano le proprie emozioni per diventarne padroni».

li universalizza e li distanzia dall'esperienza individuale immediata. Così, il lettore può riconoscere in quei racconti qualcosa di sé senza esserne travolto, accedendo a una forma di elaborazione che non passa per la semplice immedesimazione, ma per una rielaborazione simbolica dell'esperienza.⁹⁴

Cesare Pavese, ne *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, confida che «nell'inquietudine e nello sforzo di scrivere, ciò che sostiene è la certezza che nella pagina resta qualcosa di non detto».⁹⁵

⁹⁴ Il rapporto tra esperienza vissuta e rappresentazione è al centro di una lunga tradizione teorica: già nella *Poetica*, Aristotele definisce la tragedia come una «mimesi», ossia una rappresentazione dell'azione che, suscitando pietà e paura, produce catarsi. Tale effetto è possibile proprio perché lo spettatore non vive direttamente l'evento, ma lo osserva in una forma mediata: la distanza tra esperienza e rappresentazione consente una rielaborazione emotiva che sarebbe impossibile nella realtà immediata. Questa idea fondativa viene ripresa e articolata in forme diverse nella riflessione moderna e contemporanea. Ne *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Roland Barthes sottolinea come la scrittura non sia mai un'espressione immediata della vita, ma una costruzione formale. Distinguendo tra lingua, stile e scrittura, Barthes mostra come quest'ultima costituisca una scelta storica e culturale che introduce inevitabilmente una mediazione tra l'esperienza e il suo racconto. Anche quando lo scrittore attinge alla propria interiorità, ciò avviene sempre attraverso una forma che impedisce la coincidenza diretta tra vissuto e testo, trasformando l'esperienza in linguaggio. Questa trasformazione è ulteriormente approfondita da Paul Ricoeur in *Temps et récit* (1983), dove la teoria della triplice mimesi descrive il passaggio dall'esperienza alla narrazione e alla sua ricezione. L'esperienza vissuta (mimesis I) viene configurata in una trama (mimesis II), che ne riorganizza il senso e che infine viene interpretata dal lettore (mimesis III). In questo processo, la narrazione non riproduce la vita così com'è, ma la riconfigura, rendendola comprensibile e condivisibile. La distanza tra evento e racconto non è dunque un limite, ma la condizione stessa della significazione. Nel campo degli studi sul trauma, questa impossibilità di una rappresentazione diretta assume un carattere ancora più radicale. In *Unclaimed Experience*, Cathy Caruth sostiene che il trauma non sia pienamente esperito nel momento in cui accade, ma che ritorni in forma differita, attraverso ripetizioni e frammenti che sfuggono a una narrazione lineare. Proprio perché eccede la capacità di comprensione immediata, il trauma non può essere raccontato integralmente, ma solo evocato in modo indiretto e discontinuo. La scrittura, in questo senso, non restituisce l'evento, ma ne mette in scena le tracce. Un analogo problema si pone nella riflessione di Georges Didi-Huberman in *Images malgré tout* (2003), dove, a partire dalle immagini della Shoah, viene messa in discussione sia l'idea dell'irrappresentabilità assoluta sia quella di una rappresentazione totale. Didi-Huberman propone una via intermedia: è necessario rappresentare, ma senza pretendere di mostrare tutto. Le immagini, come i testi, funzionano proprio in quanto parziali e mediati, capaci di rendere visibile qualcosa senza esaurirlo, preservando quella distanza che permette allo spettatore di pensare e non essere annientato dall'esperienza. In questa prospettiva, la rappresentazione si configura sempre come uno spazio di mediazione tra l'esperienza e la sua elaborazione. Tutti gli studiosi citati giungono alla stessa conclusione: l'evento non può essere restituito nella sua immediatezza, ma richiede una trasformazione simbolica che ne renda possibile la comprensione. La distanza dalla materia vissuta non è dunque un difetto della rappresentazione, ma la sua condizione essenziale.

⁹⁵ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950* (1952), a cura di M. Guglielminetti e L. Nay, Torino, Einaudi, 2020.

Capitolo III

Il non detto come tragedia

L'*Amphitruo* di Plauto

È possibile, in una notte qualsiasi, mentre si torna a casa, incontrare il proprio «doppio»? Un doppio violento, che grida: «Tu non sei *tu*, sono *io* ad essere te!», che addirittura fa domandare: «Se tu sei *io*, allora *io* chi sono?». Il tema del «doppio» emerge particolarmente nelle opere da Hoffmann a Poe, a Dostoevskij, e, soprattutto, nella letteratura romantica⁹⁶. L'argomento, tuttavia, ha dei precedenti che affondano le proprie radici nella letteratura classica, ad esempio nell'*Elena* di Euripide⁹⁷, ne *Le Metamorfosi* di Ovidio⁹⁸, così come nell'*Amphitruo* di Plauto.

Quest'ultima opera si apre con il cammino di ritorno, da parte di Sosia, verso la casa di Anfitrione, il generale di cui è schiavo, per avvertire la padrona Alcmena che l'esercito è tornato. La guerra contro i Teleboi è infatti finita. È notte, Sosia illumina il suo cammino con una lanterna; tuttavia, di fronte alla casa, c'è uno strano uomo: «Sed quis hic est homo, quem ante aedis video hoc noctis? Non placet».⁹⁹ Tramite la sola espressione «non placet», si presenta l'argomento dell'intera opera,

⁹⁶ Cfr: E. T. A. Hoffmann, *L'uomo della sabbia*, a cura di G. Quadrio Curzio, Milano, La vita felice, 2018; E. A. Poe, *I racconti*, Torino, Einaudi, 2017; F. Dostoevskij, *Il sosia*, Milano, Feltrinelli, 2015.

⁹⁷ In Euripide, si legge un incontro geometrico perfetto: Elena si ritrova di fronte al suo fantasma/sosia di nuvola (èidolon), che ha vissuto a Troia al posto suo e che è appena sbarcato in Egitto con Menelao. L'incontro fisico tra la donna reale e il suo doppio incorporeo (ma visivamente identico) squarcia il velo della realtà per i personaggi, specialmente per Menelao, che impazzisce nel vederle entrambe. Cfr: Euripide, *Elena*, a cura di M. Fusillo, Milano, Rizzoli, 1997.

⁹⁸ Nel III libro dell'opera si incontra Narciso di fronte al proprio doppio, anche se mediato dall'acqua. Narciso non sa di guardare se stesso: incontra un ragazzo bellissimo, identico a lui, che copia ogni suo movimento. L'aspetto cruciale è che egli interagisce con questo doppio: gli parla, piange con lui, cerca di abbracciarlo. Quando capisce l'inganno, lo sdoppiamento si rompe e subentra la morte. Cfr: Ovidio, *Le Metamorfosi*, Milano, Rizzoli, 1994.

⁹⁹ «Ma chi è quell'uomo, che vedo davanti a casa a quest'ora di notte? Non mi piace». Cfr. Plauto, *Amphitruo*, a cura di R. Oniga, Venezia, Marsilio, 2022, p. 91.

definita, anche e proprio per questa affermazione, «tragicommedia».¹⁰⁰ Infatti, quello «strano uomo» non è altro che un doppio, qualcuno che «pretende di essere Sosia» e che, di fatto, ha il suo identico aspetto. Quest'immagine è molto potente ed è uno dei primi esempi, in tutta la storia occidentale, che introduce questo tema e il terrore che ne consegue.

È risaputo che, nei drammi antichi, sia comune leggere scene di imbrogli di persone, di gemelli scambiati, di inversioni identitarie; a riguardo, famosa è la commedia *Menaechmi*¹⁰¹ (Menecmi, 1472). Tuttavia, nell'*Amphitruo*, la rassomiglianza perfetta non procura «scambi» di nessun tipo, essa tende infatti a «sopprimere» una delle due persone.¹⁰² Inoltre, i tipici equivoci di una commedia dei *simillimi* sono causati dal fatto che, in uno stesso luogo, ci sono persone dall'identico aspetto, ma l'intreccio presuppone che queste due persone non si incontrino mai, per permettere agli altri di scambiarsi e a loro di essere scambiati. In seguito, solo quando i due *simillimi* si incontreranno, l'equivoco sarà risolto e la commedia sarà terminata.

¹⁰⁰ Nel prologo, si legge Mercurio affermare: «Per prima cosa, ora vi dirò il motivo per cui sono venuto qui a pregarvi: dopo di che, vi esporrò la trama di questa tragedia. Come mai avete corrugato la fronte? Perché ho detto che sarà una tragedia? Sono un dio, cambierò tutto! Farò in modo che diventi, se volete, da tragedia, commedia: con gli stessi identici versi. Volete che sia così o no? Ma che stupido, come se non lo sapessi che lo volete, io che sono un dio! So qual è la vostra opinione in materia. Farò in modo che sia una commedia con un misto di tragedia. Perché non mi par giusto far che sia una commedia, dall'inizio alla fine, un'opera dove compaiono re e dèi. E allora? Visto che anche uno schiavo recita qui la sua parte, farò in modo che sia, come ho detto, una tragicommedia». Cfr. *ivi*, p.72-73.

¹⁰¹ La commedia, sempre plautina, narra la storia di due gemelli identici, nati a Siracusa, che vengono separati da bambini: uno viene rapito e cresce a Epidamno, diventando un ricco cittadino, mentre l'altro, ormai adulto, si mette in viaggio alla sua ricerca e sbarca per caso nella stessa Epidamno. Da questo momento, si scatena una gigantesca girandola di equivoci, poiché la moglie, l'amante e i conoscenti del gemello residente scambiano il forestiero per lui; il nuovo arrivato ne approfitta per favorire dei pranzi e dei regali, convinto che la città sia piena di pazzi, mentre il gemello locale viene ingiustamente accusato di bizzarrie e tradimenti mai commessi, rischiando persino di essere rinchiuso come folle. Il caos si risolve solo alla fine, quando i due si incrociano nella piazza della città e, grazie all'intuizione di uno schiavo che nota l'incredibile somiglianza, si riconoscono e decidono di vendere tutto per tornare insieme a Siracusa.

¹⁰² La trama ruota attorno ad un inganno divino: il generale tebano Anfitrione è lontano in guerra e, approfittando della sua assenza, Giove, re degli dei, si innamora di sua moglie, la fedele Alcmena. Per sedurla, Giove assume le esatte sembianze fisiche di Anfitrione, mentre il dio Mercurio si trasforma nel suo schiavo, Sosia. Insieme, i due si introducono nel palazzo, dove Giove trascorre una lunghissima notte d'amore con l'ignara donna.

Nel caso dell'*Amphitruo*, accade esattamente il contrario: il dramma, spiega Maurizio Bettini, «comincia» con l'incontro tra due *simillimi*, e non si tratta di un equivoco: entrambi vogliono prevalere sull'altro.¹⁰³

I problemi iniziano all'alba, quando il vero Sosia torna a casa dal porto per annunciare la vittoria del padrone. Davanti al palazzo, incontra Mercurio, che lo prende a bastonate e lo costringe a rinnegare il proprio nome. Ciò che accade è che Sosia perde «violentemente» la propria identità; gli viene infatti strappato in una sola notte il nome, l'aspetto e l'esistenza, fino a farlo vacillare:

Quid, malum, non sum ergo seruus Amphitruonis Sosia?

Nonne hac noctu nostra nauis * ex portu Persico

Venit, quae me aduexit? Nonne me huc erus misit meus?

Nonne ego nunc sto ante aedes nostras? Non mihi est lanterna in manu?

Non loquor? Non uigilo? Nonne hic homo modo me pugnīs contudit?

Fecit hercle: †nam etiam misero nunc malae dolent.

Quid igitur ego dubito? Aut cur non intro eo in nostram domum?¹⁰⁴

Sosia, di fronte al suo «uguale», comincia a dubitare di se stesso, a chiedersi se sia o non sia davvero lui, e lo fa ripercorrendo il passato e ciò che è successo poco prima. Ma c'è un momento in cui si «arrende» e «cede» al suo doppio, che avviene quando domanda a Mercurio qual sia il dono che Anfitrione ha ricevuto dai Teleboi; Mercurio risponde: «Pterela rex qui potitare solitus est patera aurea».¹⁰⁵ Gli chiede, allora, intimorito per la correttezza della risposta, dove si trovi in quel momento la coppa; Mercurio risponde. Le domande proseguono e Mercurio stupisce sempre di più per l'esattezza delle informazioni fornite. Interessante è la

¹⁰³ Cfr. Plauto, *Amphitruo*, cit., p.11.

¹⁰⁴ «Cosa, accidenti, non sono io Sosia, lo schiavo di Anfitrione? Non è forse giunta questa notte la nostra nave dal porto Persiano, la nave che mi ha portato? Non mi ha mandato qua il mio padrone? Non mi trovo ora davanti a casa nostra? Non ho una lanterna in mano? Non sto parlando? Non sono sveglio? Non mi ha preso a pugni quest'uomo, poco fa? Ma sì, per Ercole: le mascelle mi fanno ancora male, povero me! E dunque, perché ho dei dubbi? Perché non vado dentro, in casa nostra?». Cfr. *ivi*, p.103.

¹⁰⁵ «La coppa d'oro con la quale il re Pterelao soleva fare le sue libagioni». Cfr. *ibidem*.

riflessione di Sosia a riguardo: «Quid uerbis opust? Si tergum cicatricosum, nihil hoc similit similius».¹⁰⁶

Vi è, poco prima, infatti, un momento in cui Sosia fa una riflessione sullo «specchio» e sulla dimensione esteriore:

Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,
Quem ad modum ego sum – saepe in speculum inspexi – nimis similest mei.
Itidem habet petasum ac uestitum; tam consimilest atque ego.
Sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,
Malae, mentum, barba, collus, totus.¹⁰⁷

Se di fronte all'«identico esteriore» cominciava a dubitare della propria identità, di fronte a quello «interiore» matura la certezza di essersi perso: le fatiche, la sofferenza e le torture subite, infatti, non c'è nessuno fuorché noi stessi che le possa conoscere o comprendere.¹⁰⁸ Comincia così a convincersi che lui stesso si sia trasformato in qualcun altro, che l'individuo di fronte a sé sia il «vero» Sosia e che lui sia forse solo una maschera:

Di immortales, obsecro vostram fidem,
Vbi ego perii? Ubi inmutatus sum? Ubi ego formam peridi?
An egomet me illic reliqui, si forte oblitus fui?
Nam hicquidem omnem imaginem meam, quae antehac fuerat, possidet.
Viuo fit quod numquam quisquam mortuo faciet mihi.¹⁰⁹

¹⁰⁶ «Che bisogno c'è di parole? Se ha la schiena piena di cicatrici, non c'è una somiglianza più simile a questa». Cfr. *ivi*, p.105.

¹⁰⁷ «Certo, per Polluce, quando lo guardo e riconosco il mio aspetto, come sono fatto io – spesso mi sono guardato allo specchio – certo mi assomiglia moltissimo. Ha uguale il cappello e il vestito: mi assomiglia come mi assomiglio io. Gamba, piede, statura, capelli, occhi, naso, labbra, guance, mento, barba, collo: tutto». Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁸ La cicatrice non è solo un segno estetico; è il monumento visibile di un dolore invisibile. È la traccia fisica di una sofferenza passata che il corpo ha registrato e che appartiene esclusivamente a chi l'ha subita. Per approfondire questo concetto, si confronti: E. Scarry, *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University, 1987. Questo testo di teoria critica e letteraria analizza come il dolore fisico intenso, soprattutto quello della tortura, distrugga la capacità di parlare dell'individuo. Scarry dimostra che, mentre gli altri stati di coscienza hanno un oggetto nel mondo esterno, il dolore non ha oggetto: si ripiega su se stesso e isola completamente chi lo prova, rendendolo invisibile e in conoscibile agli altri.

¹⁰⁹ «O dèi immortali, vi prego, dove ho incontrato la mia fine? Dove mi sono trasformato? Dove ho perso la mia identità? O forse mi sono lasciato laggiù, e me ne sono dimenticato? Perché, di certo,

Sosia si chiede, infatti, dove abbia incontrato la sua fine, ossia dove sia morto, si chiede perché se ne sia dimenticato e come abbia fatto; conclude poi le domande con un'affermazione quasi spiritosa, sostenendo che questa condizione avrebbe dovuto viverla, eventualmente, da morto.¹¹⁰

Interessante è anche la metafora dello specchio: lo specchio era ed è legato alla categoria dell'identità personale. Nella cultura antica, inoltre, aveva poteri molto forti: era caratterizzato dalla capacità di conservare qualcosa della natura di chi vi si rifletteva, e persino quella di svelare la «vera» essenza della persona riflessa. Aveva, inoltre, la capacità di catturare la figura di colui che vi si guardava, tanto che poteva essere portata in giro e ammirata da altri. Bettini si chiede infatti se anche a Sosia non fosse venuto in mente di parlare dello specchio proprio perché si tratta un oggetto capace non solo di riflettere e garantire la figura, ma anche di rubarla. Si osservi questo scambio di battute:

ME. Tu me uiuus hodie numquam facies quin sim Sosia.

SO. Certe edepol tu me alienabis numquam quin noster siem;

Nec nobis praeter me<d> alius quisquam est seruus Sosia.¹¹¹

Qui «alienare», spiega Bettini, ha il significato tecnico di «trasferire la proprietà a qualcun altro». Sosia percepisce che l'altro intende spossessarlo, alienarlo da se stesso. Per descrivere tale distacco, Sosia dice: «non mi impedirai in alcun modo di essere nostro».¹¹²

Se chi parla non può dire «ego», riferendosi a se stesso, ma solo al suo interlocutore, come ci si può sentire o riconoscere? Nel finale della scena, Sosia non difende più la propria identità, ma cerca di capire come abbia potuto perderla, descrive come tutto ciò sia potuto accadere.

costui possiede tutto il mio aspetto, quello che prima era mio. Mi accade da vivo quello che nessuno mi farà mai da morto!». Cfr. Plauto, *Amphitruo*, cit., p. 107.

¹¹⁰ Nell'antica Roma, quando moriva un cittadino importante, i parenti creavano una maschera di cera perfettamente identica al volto del defunto. Durante i funerali, un attore indossava questa maschera e sfilava per la città fingendo di essere il morto, per celebrare la sua memoria e mostrare che l'antenato era ancora presente.

¹¹¹ «ME. Tu oggi da vivo non riuscirai mai a fare in modo che io non sia Sosia. SO. E tu, certo, per Polluce, non riuscirai mai a farmi cambiare proprietà, così che io non appartenga più a questa casa! Da noi non c'è nessun altro schiavo Sosia oltre a me». Cfr. Plauto, *Amphitruo*, cit., p. 101.

¹¹² Cfr: *ivi*, p. 19.

Otto Rank, celebre psicoanalista austriaco, collega il doppio all'emergere delle più profonde angosce di distruzione dell'Io, mettendolo quindi in connessione con la morte; nell'improvviso emergere di fronte a noi di un sosia (il nostro «doppio»), il rimosso riemerge con violenza, superando gli sbarramenti della censura, e l'Io viene sopraffatto dall'angoscia. Lo studioso formulò e sviluppò questa teoria all'interno del saggio *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* (Il doppio. Uno studio psicoanalitico, 1925).¹¹³

La prima domanda che Sosia rivolge a se stesso è, non per pura coincidenza, «Vbi ego perii?», ossia: «Dove sono morto?». Il verbo *perire* ricopre solitamente situazioni psicologiche negative, ed è utilizzato nelle commedie plautine innumerevoli volte, ma quell'«vbi» suggerisce che Sosia sente la perdita di se stesso e della sua identità come un essere morto da qualche parte. In effetti, chi è stato sostituito da un altro se stesso è come se fosse morto: c'è stato un momento, un luogo, in cui Sosia «è morto» e non se n'è accorto. Per capire il nesso complesso e sottile tra il doppio e la morte basti pensare all'esistenza di «psychai», «images», «simulacra», verbo e sostantivi che riproducono fedelmente le fattezze del defunto in forma di ombra o vana parvenza. Vi è poi la domanda: «Ubi inmutatus sum?», ossia: «Dove sono stato trasformato?». La traduzione rende generico un verbo molto specifico e molto plautino: l'*immutari*, cioè l'essere trasformato, la perdita di possesso. Il senso basico in Plauto è ovviamente mutare, cambiare; ma, nel caso di Sosia, la *immutatio* non riguarda un vestito, bensì la propria apparenza esteriore e la propria natura. L'essere *immutatus* ha causato la perdita della sua forma, che è causata proprio perché l'altro ha in sé *omnem imaginem meam*.

Interessante è anche il dialogo, confronto e poi scontro tra Sosia e Anfitrione. Infatti, Sosia si avvia ad andare a raccontare al padrone quanto successo; ma, quando si incontrano, dopo la notte dell'inganno, i due personaggi si trovano in stati mentali opposti: Sosia è traumatizzato e alienato, ha incontrato un altro «se stesso» più forte di lui, che lo ha preso a pugni e che lo ha costretto a rinunciare al proprio

¹¹³ Rank scrisse il saggio quasi per caso: era rimasto folgorato dalla visione del film muto *Der Student von Prag* (Lo studente di Praga, 1913), il quale rappresenta uno studente povero che vende il proprio riflesso nello specchio a uno stregone in cambio di ricchezza; il riflesso però prende vita e inizia a perseguitarlo, distruggendogli la vita e l'amore. Impazzito dal terrore, lo studente spara al suo Sosia: il doppio scompare, ma Balduin scopre di aver sparato a se stesso.

nome; per lo schiavo, le leggi della fisica e dell'identità si sono spezzate. Anfitrione è invece il tipico *vir* romano: è il generale pragmatico, razionale, autoritario. È pieno di sé per la vittoria militare e non ha spazio, nella sua mente, per il sovrannaturale o l'assurdo. Si osservi, intanto, che l'atto II comincia *in medias res* e il pubblico, *ancora una volta*, non assiste al momento più importante di un'opera di questo tipo, al momento in cui Sosia racconta al padrone quello che ha visto: il linguaggio, infatti, ne spezzerebbe la densità; per questo l'inizio della conversazione viene taciuto. Anfitrione sa già ciò che avremmo tanto voluto ascoltare da Sosia:

AM. Quia id quod neque est neque fuit neque futurum est

Mihi praedicas.

SO. Eccere, iam tuatim

Facis, ut tuis nulla apud te fides sit.

AM. Quid est? Quomodo? Iam quidem hercle ego tibi istam

Scelestam, scelus, linguam abscidam.

SO. Tuus sum: Proinde ut commodumst et lubet, quidque facias.

Tamen quin loquar haec uti facta sunt hic,

Numquam ullo modo me potes detertere.

AM. Scelestissime, audes mihi praedicare id,

Domi te esse nunc, qui hic ades?

SO. Vera dico.¹¹⁴

Quindi, ancora una volta, il «non detto» si rivela essenziale per introdurre l'evento principale di tutta l'opera. Inoltre, anche quando Sosia cerca di spiegargli cosa è successo, il linguaggio fallisce: il confronto si trasforma subito in un continuo scambio di battute, in cui Anfitrione interpreta le parole di Sosia come insolenza, ubriachezza o pazzia. Bettini, nel suo approccio antropologico, fa notare un dettaglio fondamentale: Anfitrione ragiona per logica aristotelica (A non può essere contemporaneamente B), mentre Sosia sta riportando un'esperienza empirica (ho

¹¹⁴ «AN. Perché mi vieni a raccontare una storia che non può succedere, né ieri, né oggi, né domani! SO. Ecco, fai come al solito: non credi mai ai tuoi. AN. Cosa? Come? Adesso io, per Ercole, ti strappo, sciagurato, quella lingua sciagurata! SO. Sono tuo: fammi pure qualunque cosa, come ti pare e piace. Ma non potrai mai impedirmi in nessun modo di dire cosa è successo qui! AN. Razza di canaglia, hai il coraggio di andar dicendo a me che in questo momento tu sei a casa, tu che sei qui? SO. Dico il vero». Cfr. Plauto, *Amphitruo*, cit., p. 117.

visto B ed era me).¹¹⁵ Per il padrone, il servo sta solo inventando una scusa bizzarra per non aver eseguito gli ordini o per prenderlo in giro. Sosia sa che non può convincere il padrone della verità, quindi si fa da parte e lo lascia andare incontro al suo stesso destino di sdoppiamento (l'incontro con Giove).

Tuttavia, prima di Giove, Anfitrione incontra Alcmena, che ha invece appena salutato il dio travestito e con il quale ha trascorso la notte d'amore:

AM. Amphitruo uxorem salutat laetus speratam suam,
Quam omnium Thebis uir unam esse optimam diiudicat,
Quamque adeo ciues Thebani uero rumiferant probam.
Valuistin usque? Expectatum aduenio?
AL. Obsecro ecastor, quid tu me deridiculi gratia
Sic salutas atque appellas, quasi dudum non uideris,
Quasi qui nunc primum recipias te domum huc ex hostibus?
[Atque me nunc proinde appellas, quasi multo post uideris?]
AM. Immo equidem te nisi nunc hodie nusquam uidi gentium.
AL. Cur negas?
AM. Quia uera didici dicere.¹¹⁶

Questo incontro rappresenta un vero e proprio climax drammatico. Fino a un attimo prima, infatti, il generale tebano si sentiva forte della sua logica specchiata e geometrica, arrivando a deridere ferocemente Sosia per la storia assurda del suo «doppio», incontrato davanti a casa. Ma, quando Anfitrione si avvicina alla soglia domestica, quella stessa razionalità gli si rivolta contro: egli entra in scena fiero e trionfante, reduce dalla vittoria contro i Teleboi, e si aspetta l'accoglienza calorosa, trepidante e devota di una sposa romana che non lo vede da mesi. Alcmena, al contrario, lo accoglie con freddezza e profondo sconcerto: per lei quella distanza

¹¹⁵ M. Bettini, *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino, Quattroventi, 1991.

¹¹⁶ «AN. Anfitrione saluta felice la moglie tanto desiderata, lei che il marito giudica la migliore di tutte le donne di Tebe, e che anche i cittadini tebani decantano come modello di onestà. Sei stata sempre bene? Giungo desiderato? AL. Ti prego, per Castore, perché mi saluti e mi parli così prendendomi in giro, come se non mi avessi appena vista, come se adesso per la prima volta tornassi a casa dalla guerra? [E mi parli ira come se mi rivedessi dopo tanto tempo?] AN. Ma io davvero non ti ho mai vista, se non oggi, in questo momento! AL. Perché lo neghi? AN. Perché ho imparato a dire la verità». Cfr, Plauto, *Amphitruo*, cit., p. 129.

non è mai esistita, dato che ha appena salutato, solo poche ore prima, quello che credeva essere suo marito e che era in realtà Giove, dopo aver consumato con lui una notte d'amore eccezionalmente lunga. Quando il generale la saluta affettuosamente, Alcmena ribatte stupita. In un primo momento, Anfitrione crede che la moglie sia «impazzita», ed esclama: «Haec quidem deliramenta loquitur», «Num tibi aut stultitia accessit aut superat superbia?», «Delirat uxor», «Vbi primum tibi sensisti, mulier, impliciscier?». ¹¹⁷ Da queste battute nasce un serrato dialogo tra «sordi», in cui entrambi i personaggi elencano i rispettivi «fatti oggettivi»: Anfitrione giura di essere appena sbarcato al porto e di aver passato la notte sulla nave, mentre Alcmena descrive nei minimi dettagli la cena trascorsa insieme, i racconti della battaglia e la notte passata nello stesso letto. Dal momento che nessuno dei due mette in discussione la propria visione, credenza e realtà, ¹¹⁸ per riaffermare l'ordine logico delle cose e fare rinsavire Alcmena, il generale decide di ricorrere a una prova materiale incontestabile: chiede a Sosia di mostrare la coppa d'oro del re nemico Pterelao, il trofeo di guerra custodito all'interno di una cassetta di sicurezza, che il servo ha portato direttamente dal porto. Anfitrione sa che i sigilli della cassetta sono intatti, e che quindi la coppa è fisicamente chiusa lì dentro; se Alcmena sostiene di averla già ricevuta, sta mentendo. È a questo punto che Plauto mette in scena il colpo di genio teatrale che scardina la realtà: Alcmena, con totale naturalezza e dignità, tira fuori la vera coppa d'oro da sotto la sua veste e la mostra al marito, avendola ricevuta direttamente dalle mani di Giove, che l'aveva sottratta divinamente dalla cassetta senza romperne i sigilli.

Davanti alla prova tangibile della coppa e al racconto di Alcmena sulla notte trascorsa con Giove, la mente di Anfitrione vacilla e crolla. In quell'esatto momento, il trionfatore sperimenta la medesima alienazione e perdita di sé che aveva precedentemente negato a Sosia. Sopraffatto dalla vertigine del dubbio, il generale si gira verso il servo e pronuncia la celebre ammissione di smarrimento: «Delenitus sum profecto ita, ut me qui sim nesciam». ¹¹⁹ Anfitrione si ritrova privato

¹¹⁷ «Questa donna sta delirando!», «Sei diventata stupida o sei sopraffatta dall'orgoglio?», «Mia moglie delira», «Donna, quando hai cominciato a sentirti male?». Cfr: *ivi*, pp. 131-133.

¹¹⁸ AM. «Neque tu illi neque mihi uiro ipsi credis?». AL. «Eo fit, quia mihi Plurimum credo». Trad: AN. «Non credi né a lui né a me, che sono tuo marito?». AL. «No, perché credo soprattutto a me stessa». Cfr. *ivi*, p. 137.

¹¹⁹ «Sono a tal punto fuori di senno, che non so più chi sono». Cfr. *ivi*, p. 147.

della sua realtà oggettiva: se crede ai propri occhi, alla coppa e alle parole pronunciate da sua moglie, deve accettare il miracolo assurdo; se crede alla moglie, deve accettare di aver vissuto una vita parallela di cui non ha memoria, precipitando nel baratro dell'amnesia o della follia.

Il «non detto» in questa scena opera in modo devastante su due binari paralleli. Da un lato, c'è il silenzio complice ed egoista degli dei: Giove ha agito nell'ombra, ha consumato il suo piacere e si è dileguato, lasciando che i mortali si distruggessero psicologicamente tra loro senza una spiegazione. Dall'altro, c'è il silenzio sdegnato e ferito di Alcmena. Quando Anfitrione, incapace di reggere il paradosso logico e accecato dal terrore di essere impazzito, preferisce aggrapparsi all'accusa di infedeltà pur di salvare la propria sanità mentale, la donna si chiude in un fiero rifiuto di giustificarsi e si sente quasi «annullata» nel momento in cui il marito le chiede: «Quid ais? Responde mihi: Quid si adduco tuum cognatum huc ab nauī Naucratem, Qui mecum una uectus una nauī, atque is si denegat Facta quae tu facta dicis, quid tibi aequum est fieri? Numquid causam dicis, quin te hoc multem matrimonio?». ¹²⁰

La comunicazione tra i due si rompe definitivamente sotto il peso di accuse infamanti e di una verità indecifrabile. Plauto compie così il suo capolavoro drammaturgico: trasforma una classica struttura da farsa degli equivoci in una trappola mentale claustrofobica, dove l'uomo che si credeva padrone della logica scopre la fragilità delle proprie certezze e si ritrova interamente svuotato della propria identità.

Si noti come, tra l'Atto IV e l'Atto V, ci sia una grandissima «lacuna» del testo; in questo caso si tratta di un vuoto di trasmissione nei manoscritti medievali, vuoto nel quale si collocava il momento di massimo climax comico e drammatico: l'incontro di Anfitrione con il suo «doppio».

¹²⁰ «Cosa ne dici, rispondimi: se porto qui dalla nave il tuo parente Naucratis, che ha fatto il viaggio con me sulla nave, e lui smentisce la tua versione dei fatti, cosa pensi di meritarti? Forse tirerai fuori qualche obiezione, perché non ti debba punire con il divorzio?». Cfr. *ivi*, p. 147.

La commedia, quindi, si interrompe bruscamente all'Atto IV: Anfitrione è fuori dalla porta di casa sua, furioso perché Mercurio lo sta insultando dal tetto:

Perii miser. Quid ego quem aduocati iam atque amici deserunt? Numquam edepol me insultus istic ludificabit quisquis est. [Nam] Iam ad regem recta me ducam resque ut facta est eloquar. Ego pol illum ulciscar hodie Thessalum ueneficum, Qui peruorse perturbauit familiae mentem meae. Sed ubi illest? Intro edepol abiit, credo, ad uxorem meam. Qui me Thebis alter uiuit miserior? Quid nunc agam? Quem omnes mortales ignorant et ludificant ut lubet. Certumst, intro rumpam in aedis: ubi quemque hominem aspexero, Si [ue] ancillam, seu seruom, siue uxorem, siue adulterum, Seu patrem, siue auum uidebo, obtruncabo in aedibus. Neque me Iuppiter neque di omnes id prohibebunt, si uolent, Quin sic faciam ut<i> constitui; pergam in aedis nunciam.¹²¹

Alcuni studiosi hanno provato a ricostruire il testo perduto: grazie ai frammenti rimasti, alle citazioni di grammatici antichi e alle successive riscritture, hanno provato a colmare il «vuoto» lasciato nella commedia, ispirandosi anche alla trama greca solita, che ha influenzato il testo plautino. Tali inserti spesso vengono inseriti, in corsivo, tra i due atti.¹²²

All'inizio dell'Atto V, ci troviamo direttamente nel mezzo di una tempesta divina, con il risveglio di Anfitrione svenuto a terra e l'ancella Bromia, che esce di casa intenta ad annunciare che Alcmene ha partorito i due gemelli.

Si legga prima un dialogo tra Bromia e Anfitrione, nel quale emerge il tentativo disperato, da parte di quest'ultimo, di essere riconosciuto:

¹²¹ «Sono spacciato, povero me! Che fare? Ormai anche i difensori e gli amici mi abbandonano! Ma, per Polluce, quello là, chiunque sia, non riuscirà a prendersi gioco di me impunemente! Andrò dritto dal re e gli racconterò la mia vendetta su quello stregone tessalo che ha malamente stravolto il cervello della gente di casa mia. Ma dov'è? Per Polluce, è andato dentro: da mia moglie, senz'altro! Chi è più disgraziato di me, fra quanti vivono a Tebe? Che fare ora? Nessuno mi riconosce più, e tutti mi sbeffeggiano a piacere. Ho deciso: farò irruzione in casa, e chiunque troverò, o schiavo o schiava, o moglie o amante, o padre o nonno, appena lo vedo, lo ammazzo sul posto. Né Giove né tutti gli dèi potranno impedirmi, se lo vorranno, di fare come ho deciso. E ora, avanti, in casa! (*mentre si slancia, un fulmine lo colpisce*)». Cfr. *ivi*, p. 167.

¹²² Cfr: Molière, *Amphitryon*, in *Œuvres complètes*, II, a cura di G. Couton, Paris, Gallimard, 1971.

AM. Agedum expedi: Scin me tuum esse erum Amphitruonem?

BR. Scio.

AM. Vide etiam nunc.

BR. Scio.

AM. Haec sola sanam mentem gestat meorum familiarum.¹²³

L'ancella segue a raccontare il parto, senza dolore, della moglie, e il rapporto consumato con lei da Giove, che, insieme a quello avuto con Anfitrione prima di partire, ha dato vita a due gemelli. Anfitrione si dimostra felice di aver diviso «la metà del suo bene con Giove».¹²⁴

La penultima scena vede come protagonista il sommo dio, che svela l'inganno:

<IV.> Bono animo es; adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis.

Nihil est quod timeas; hariolos, haruspices

Mitte omnis: quae futura et quae facta eloquar,

Multo adeo melius quam illi, quom sum Iuppiter.

Primum omnium Alcumenae usuram corporis

Cepi et concubitu grauidam feci filio.

Tu grauidam item fecisti, cum in exercitum

Profectu's; uno partu duos peperit simul.

Eorum alter, nostro qui est susceptus semine,

Suis factis te immortalis adficiet gloria.

Tu cum Alcumena uxore antiquam in gratiam

Redi. Haud promeruit qua mob rem uitio uorteres:

Mea ui subactast facere. Ego in caelum migro.¹²⁵

¹²³ «AN. Andiamo, racconta: tu sai che io sono Anfitrione, il tuo padrone? BR. Lo so. AN. Guardami ancora. BR. Lo so. AN. Questa qui è la sola che ha il cervello a posto, fra la gente di casa mia!». Cfr. Plauto, *Amphitruo*, cit., p. 171.

¹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 175.

¹²⁵ «GI. (*cala dall'alto grazie a una macchina teatrale*) Fatti coraggio, Anfitrione: vengo in aiuto a te e ai tuoi. Non hai nulla da temere; gli indovini, gli aruspici, lasciali andare tutti: il passato e il futuro te li dirò io, e molto meglio di loro, perché sono Giove. Prima di tutto, ho posseduto il corpo di Alcmena, e con il mio amplesso l'ho messa incinta di un figlio. Anche tu l'avevi lasciata incinta, quando sei partito per la guerra: lei con un solo parto ha dato alla luce tutti e due i figli. Di questi, uno, quello che è nato dal mio seme, con le sue gesta ti darà gloria immortale. Tu torna a voler bene ad Alcmena, come una volta. Non ha meritato che le venisse attribuita una colpa: è stata la mia violenza che l'ha costretta a farlo. Io torno in cielo. (*viene sollevato dalla macchina e scompare*)». Cfr. *ivi*, pp. 175-177.

Svelato l'inganno, nella terza e ultima scena Anfitrione afferma che seguirà i suoi ordini e invita gli spettatori ad applaudire.

In tutto il susseguirsi dell'opera, si è visto come il «non detto» sia emerso in più dimensioni: nella coscienza del pubblico, consapevole della trama, nell'inganno delle divinità verso i personaggi, nell'impossibilità di spiegare le proprie visioni e anche i propri moti d'animo, e nell'apertura *in medias res* del momento che doveva essere il più drammatico dell'opera. Anche per questo motivo, il genere adottato si trova a metà tra commedia e tragedia: si tratta, appunto, di una tragi-commedia.

La stessa opera è stata riscritta sottraendo ancora più elementi alla dimensione verbale e tacendo tentativi di spiegazioni emotive, trasformandola in una vera e propria «tragedia del linguaggio».

L'*Amphitryon* di Kleist

Il titolo originale dell'opera, pubblicata nel 1807, è *Amphitryon, ein Lustspiel nach Molière*. Il sottotitolo «ein Lustspiel nach Molière» avverte già gli spettatori e i lettori che la riscrittura si basa sull'opera di Molière, che a sua volta si basava sul testo plautino. Dall'opera del commediografo francese, Kleist riprende il primo e ultimo atto, aventi come protagonisti Sosia-Anfitrione e i loro doppi Mercurio-Giove. Nel susseguirsi delle vicende, tuttavia, l'opera viene completamente rielaborata e ristrutturata: se in Molière Alcmena svanisce alla fine dell'atto II,¹²⁶ in Kleist diviene l'indiscussa protagonista. Questa scelta è determinata dall'esigenza, da parte dell'autore, di rappresentare il dramma di un'anima che si dissolve, che non sa più riconoscere una realtà obiettiva. Non solo: in tutta l'opera, vi è un continuo «spezzarsi» del linguaggio. Si noti, innanzitutto, il modo in cui avviene l'incontro tra Sosia e Mercurio, da lui travestito:

ME. Halt dort! Wer geht dort?

SO. Ich.

¹²⁶ Cfr. Molière, *Anfitrione*, Milano, Feltrinelli, 1981.

ME. Was für ein Ich?

SO. Meins mit Verlaub. Und meines, denk' ich, geht

Hier unverzollt gleich Andern. Muth Sosias!¹²⁷

Sosia, alla domanda: «Was für ein Ich?» («Quale io?»), risponde: «Meins» («Il mio»), mettendo già in confusione il pronome personale: ci saremmo aspettati, infatti, una risposta più simile a: «Io, chi?»; il domandare invece «quale», tra i vari «io», presuppone che ce ne possano essere diversi in un unico soggetto.

Inoltre, durante tutto il dialogo tra i due, spesso si chiede di ripetere ciò che si ha già detto, quasi per convincersi, di fronte allo stupore, di aver sentito male e di non ritrovarsi *davvero* di fronte a sé stessi. Si osservi il seguente scambio:

SO. Ich muß, jedoch, Geschäfts halb', mich empfehlen.

ME. Wohin?

SO. Was geht's dich an, zum Teufel?

ME. Ich will wissen, Sag' ich dir, wo du hingehst?

SO. Jene Pforte Will ich mir öffnen lassen. Laß mich gehn.

ME. Wenn du die Unverschämtheit hast, dich jener Schloßpforte dort zu nähern, sieh, so rasselt Ein Ungewitter auf dich ein von Schlägen.

SO. Was? soll ich nicht nach Hause gehen dürfen?

ME. Nach Hause? sag' das noch einmal.

SO. Nun ja. Nach Haus.

ME. Du sagst von diesem Hause dich?

SO. Warum nicht? Ist es nicht Amphytrions Haus?

ME. Ob dies Amphytrions Haus ist? Allerdings, Halunk, ist dies das Haus Amphytrions, Das Schloß des ersten Feldherrn der Thebaner. Doch welcher ein Schluß erfolgt? —

SO. Was für ein Schluß? Daß ich hinein gehn werd'. Ich bin sein Diener.

ME. Sein Die —?

SO. Sein Diener.

ME. Du?

¹²⁷ «ME. Alto là! Chi va là? SO. Io. ME. Quale io? SO. Il mio, se permettete. E il mio, mi pare qui passa senza dazio, come gli altri. Coraggio Sosia!» Cfr. H. V. Kleist. *Anfitrione*, Torino, Gruppo della Rocca, 1985/1986, p. 35.

SO. Ich, ja.

ME. Amphitryons Diener?

SO. Amphitryons Diener, des Thebanerfeldherrn.

ME. — Dein Name ist?

SO. Sosias.

ME. So —?

SO. Sosias.

ME. Hör', dir zerschlag' ich alle Knochen.

SO. Bist du Bei Sinnen?

ME. Wer giebt das Recht dir, Unverschämter, Den Namen des Sosias anzunehmen?

SO. Gegeben wird er mir, ich nehm' ihn nicht. Mag es mein Vater dir verantworten.

ME. Hat man von solcher Frechheit je gehört? Du wagst mir schamlos ins Gesicht zu sagen, Daß du Sosias bist?¹²⁸

Sosia cerca di entrare nella casa del suo padrone, ma Mercurio lo incalza con domande riguardo alla sua identità e, per mostrare enorme stupore o sconcerto, ripone una stessa domanda o si ferma. Sosia, d'altra parte, per non perdere la sua identità, sembra quasi che se la «stringa» con forza, che se la «tiri via» dalla bocca dell'uomo di fronte a sé: per questo, talvolta, non lo fa finire di parlare e le parole vengono *spezzate* con un trattino. Mercurio, dopo il dialogo riportato, segue a picchiarlo con un bastone, dicendogli che lo «trasformerà», che per il dolore ammetterà la verità. Gli domanda infatti: «Bist du Sosias noch?»,¹²⁹ ma quest'ultimo risponde: «Ach laß mich gehn. Dein Stock kann machen, daß ich nicht

¹²⁸ «SO. Peccato che ho un impegno, e devo andare. ME. Dove? SO. Al diavolo! Che te ne importa? ME. Ti dico che voglio saper dove. SO. A farmi aprire quella porta. Lasciami passare. ME. Se hai l'impudenza di avvicinarti alla porta di quel palazzo, bada, ti si scatena addosso un diluvio di botte. SO. Come sarebbe? Non posso andare a casa? ME. A casa? Dillo ancora una volta! SO. Ma sì, a casa. ME. Tu dici che sei qui di casa? SO. E perché no? Non è di Anfitrione? ME. Se è casa di Anfitrione? Ma certo, che è casa di Anfitrione, canaglia! È il palazzo del capo supremo dei Tebani. E questo che cosa vuol dire? SO. Che ci entrerò. Sono il suo servitore. ME. Il suo se- SO. Il suo servitore. ME. Tu? SO. Io, sì. ME. Servo di Anfitrione? SO. Servo di Anfitrione, sì, capo dei Tebani. ME. E ti chiami? SO. Sosia. ME. So- SO. *Sosia*. ME. Senti, io ti spacco le ossa. SO. Ma sei matto? ME. Chi è che ti dà il diritto, svergognato, di prenderti il nome di Sosia? SO. Io non mi prendo niente, me l'han dato. Fattelo garantire da mio padre. ME. Si è mai vista una tale sfacciataggine? Tu osi dirmi in faccia senza vergognarti che tu saresti Sosia?». Cfr. *ivi*, pp. 36-37.

¹²⁹ «Sei ancora Sosia?» Cfr. *ivi*, p. 38.

mehr bin. Doch nicht, daß ich nicht Ich bin, weil ich bin».¹³⁰ Mercurio minaccia di «farlo fuori», perciò Sosia cede e lo supplica di posare il bastone. Fra sé, dice però: «Ihr ew'gen Götter dort! So muß ich auf Mich selbst Verzicht jetzt leisten, mir von einem Betrüger meinen Namen stehlen lassen?»¹³¹. L'unione del verbo tedesco «leisten» (fare, prestare) e del sostantivo «Verzicht» (rinuncia) è reso molto bene da Roberta Paola De Monticelli, che infatti traduce: «dare le dimissioni da me stesso», sottolineando l'intento drammatico, auto riflessivo e psicologico di Kleist.

Poche righe più avanti si legge infatti la «crisi interiore» attraversata da Sosia:

Fahr' in die Höll'! Ich kann mich nicht vernichten,
Verwandeln nicht, aus meiner Haut nicht fahren,
Und meine Haut dir um die Schultern hängen.
Ward, seit die Welt steht, so etwas erlebt?
Träum' ich etwa? Hab ich zur Morgenstärkung
Heut mehr, als ich gewöhnlich pfleg', genossen?
Bin ich mich meiner völlig nicht bewußt?
Hat nicht Amphytryon mich hergeschickt,
Der Fürstin seine Rückkehr anzumelden?
Soll ich ihr nicht den Sieg, den er erfochten,
Und wie Pharisäa übergang, beschreiben?
Bin ich so eben nicht hier angelangt?
Halt' ich nicht die Laterne? Fand ich dich
Vor dieses Hauses Thür herum nicht lungern,
Und als ich mich der Pforte nähern wollte,
Nahmst du den Stock zur Hand nicht, und zerbläutest
Auf das unmenschlichste den Rücken mir,
Mir ins Gesicht behauptend, daß nicht ich,
Wohl aber du Amphytryons Diener seist.
Das Alles, fühl ich, leider, ist zu wahr nur;
Gefiel's den Göttern doch, daß ich besessen wäre.¹³²

¹³⁰ «Ah lasciami stare. Il tuo bastone può fare che io non sia più, ma non che io non sia Io, dato che esisto». Cfr. *ibidem*.

¹³¹ «Ehi lassù dei eterni! Ma dico, adesso devo dar le dimissioni da me stesso, farmi rubare il nome da questo imbroglione fottuto?». Cfr. *ivi*, p. 39.

¹³² «E vè all'inferno! Mica posso annientarmi io, non posso uscir fuori di me, dalla mia pelle, cavarmela di dosso e appendertela al collo. Ma si è mai sentita da che mondo è mondo una disgrazia

Il turbine di pensieri vissuto dal Sosia di Kleist è molto più profondo di quello di Plauto: egli è carico di angoscia, quasi di «disperazione», di sconforto e sgomento. Il confronto segue e, dopo la riflessione di Sosia sull'«identico» aspetto esteriore, più breve di quella del Sosia di Plauto, Mercurio viene inondato di domande di cui solo «il vero Sosia» può conoscere le risposte, poiché relative a esperienze vissute e provate e ad avvenimenti accaduti in momenti recenti. Mercurio risponde a tutto; Sosia si arrende. Gli dice che si ritira, senza tuttavia non porgli un'ultima domanda, che riassume tutta l'opera di Kleist e la volontà più intima dell'autore: «Nur habe die Gefälligkeit für mich, und sage mir, Da ich Sosias nicht bin, wer ich bin? Denn etwas, giebst du zu, muß ich doch sein».¹³³

Questa, che in Plauto era una battuta comica, in Kleist diviene una lacerazione della coscienza. Vi è, infatti, in tutta l'opera, il cosiddetto «crollo della certezza»; Ferruccio Masini ricorda che Kleist visse la *Kantkrise* (crisi kantiana) nel marzo del 1801.¹³⁴ Il 22 marzo dello stesso anno, infatti, scrisse alla fidanzata Wilhelmine von Zenge che «noi non possiamo decidere se ciò che chiamiamo verità sia veramente verità o soltanto ciò che ci appare. In questo secondo caso la verità che qui raccogliamo non c'è più dopo la morte – e ogni sforzo per acquistare una proprietà che ci segue anche nella tomba, è vano».¹³⁵

Questo lo testimonia anche il momento in cui Sosia, non essendo riuscito a entrare in casa e a comunicare con Alcmena, si reca da Anfitrione tentando di

simile? Sogno, forse? Che oggi a colazione abbia bevuto troppo? Dico, ma ho piena coscienza di me? Non mi ha spedito Anfitrione, qui, ad annunciare il suo arrivo alla padrona? Non devo raccontarle la battaglia che ha vinto, e come è caduta Farissa? Non sono appena arrivato qui, adesso? Non sto ancora reggendo la lanterna? Non ti ho trovato qui a ronzare intorno a questa casa, davanti all'ingresso, e quando ho fatto per avvicinarmi, non mi hai sconcertato – in modo disumano – la schiena, dico a colpi di bastone dichiarandomi in faccia che non io, ma tu sei il servo di Anfitrione! E tutto questo è vero, lo sento, fin troppo; o dei, magari fosse un'allucinazione!». Cfr. *ivi*, p. 40.

¹³³ «Però abbi soltanto questa compiacenza: dimmi, se io non sono Sosia, io chi sono? Perché qualcosa, ammetti, devo pur essere». Cfr. *ivi*, p. 42.

¹³⁴ Prima di leggere Kant, Kleist credeva nell'Illuminismo: l'uomo, camminando sulla via della ragione, avrebbe potuto raggiungere la verità assoluta. Quando si scontrò con la lettura della *Critica della ragion pura*, comprese come non fosse possibile conoscere le cose come sono in sé stesse (conoscere il noumeno), ma solo come ci appaiono (il fenomeno). Cfr. *ivi*, p. 18.

¹³⁵ Cfr. *Id.*, *Lettere alla fidanzata*, a cura di E. Pocar, Milano, SE, 2010.

dirglielo: «Ich schwör's euch zu, Daß ich, der einfach aus dem Lager ging, Ein Doppelter in Theben eingetroffen».¹³⁶

Pensando si tratti di follia o ubriachezza, Anfitrione gli domanda ciò che gli interessa di più:

AM. Zum Schlusse. Hast du meine Frau gesprochen?

SO. Nein.

AM. Nicht! Warum nicht?

SO. Ei! Aus guten Gründen.

AM. Und wer hat dich, Verräther, deine Pflicht Verfehlen lassen?

Hund, Nichtswürdiger!

SO. Muß ich es zehn und zehnmal wiederholen?

Ich, hab' ich euch gesagt, dies Teufels ich,

Das sich der Thüre dort bemächtigt hatte;

Das Ich, das das allein'ge Ich will sein;

Das Ich vom Hause dort, das Ich vom Stocke,

Das Ich, das mich halb todt geprügelt hat.¹³⁷

Di questo dialogo notevole è la scelta di scrivere l'«Ich» («Io») maiuscolo, proprio per rimarcare la fisicità, e la confessione, da parte di Sosia, di un Io che vuole essere «integro» ma che non ci riesce, che per essere tale deve, inevitabilmente, sopprimere il suo doppio o «cacciarlo» dalla sua visuale, come ha fatto.

Kleist introduce un'interessante variazione rispetto all'originale che presenta il tema della colpa e del peccato causati dal desiderio. Desiderio, tuttavia, «inespresso». Vi è infatti un momento in cui Alcmena, di fronte alla negazione, da parte di Anfitrione, di aver trascorso la notte insieme, «crede» e «si convince» di aver tradito il marito. Dopo vari scambi di battute, in cui emerge la disperazione e la colpa che Alcmena si attribuisce, Giove cede a svelarle la verità: «Den Eid, kraft

¹³⁶ «Vi giuro che io, che sono uscito semplice dal campo, a Tebe mi son ritrovato doppio». Cfr. *ivi*, p. 55.

¹³⁷ «AN. Al dunque! Hai parlato con mia moglie? SO. No. AN. No? Perché no? SO. Eh! Per ragioni solide. AN. E chi ti ha fatto mancare al tuo dovere, traditore? Cane che non sei altro, idiota! SO. Ma quante volte devo ripeterlo, mille? Io, ve l'ho detto, questo diavolo d'Io, che la faceva da padrone, sulla porta, l'Io che vuol essere l'Io completo e unico; l'Io della casa, là, l'Io del bastone, l'Io che m'ha mezzo ammazzato a legnate». Cfr. *ivi*, p. 59.

angebohrner Macht, zerbrech' ich Und seine Stücken werf' ich in die Lüfte. Es war kein Sterblicher, der dir erschienen, Zevs selbst, der Donnergott, hat dich besucht».¹³⁸ Alcmena si trova allora nel mezzo di un «naufragio nichilista»: ha trascorso una notte d'amore con un uomo che credeva fosse suo marito, e che in realtà era il sommo dio. Quando le viene mostrato il diadema con la lettera «J» (*Juppiter*, Giove), invece della «A» di Anfitrione, vive la massima lacerazione.

Secondo Simone Germini, Kleist aggiunge due ideazioni che contribuiscono a rendere la sua opera maggiormente originale: l'impellente ed estremo bisogno d'amore da parte di un dio, paradossalmente, unico e onnipotente, e l'inserzione di un «inno», da lui condotto, in cui canta ed esalta la sua creatura ideale.¹³⁹ Infatti, Giove è attratto da Alcmena proprio perché quest'ultima è umana, e dunque terrena e mortale:

Du wolltest ihm, mein frommes Kind,
 Sein ungeheures Dasein nicht versüßen?
 Ihm deine Brust verweigern, wenn sein Haupt,
 Das weltenordnende, sie sucht,
 Auf seinen Flaumen auszuruhen? Ach Alkmene!
 Auch der Olymp ist öde ohne Liebe.
 Was giebt der Erdenvölker Anbetung
 Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden?
 Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm.
 In ew'ge Schleier eingehüllt,
 Möcht' er sich selbst in einer Seele spiegeln,
 Sich aus der Thräne des Entzückens wieder-
 strahlen.
 Geliebte, sieh! So viele Freude schüttet
 Er zwischen Erd' und Himmel endlos aus;
 Wär'st du vom Schicksal nun bestimmt
 So vieler Millionen Wesen Dank,
 Ihm seine ganze Forderung an die Schöpfung

¹³⁸ «Il giuramento, come è in mio potere, lo spezzo, e lo dissolvo in aria. Non è un mortale quello che ti è apparso: È Giove. È lui che è venuto da te il Tonante». Cfr. *ivi*, p. 81.

¹³⁹ S. Germini, *Figlie della crisi. I personaggi femminili di Heinrich von Kleist*, in «Le rotte - Il porto di Toledo», Napoli, Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2015.

In einem einz'gen Lächeln auszuzahlen,
Würd'st du dich ihm wohl — ach! ich kann's
nicht denken
Laß mich's nicht denken — laß —¹⁴⁰

In Plauto, l'inganno del dio ha un intento ironico, derisorio, quasi «crudele»; in Kleist, invece, non si tratta nemmeno di un intento, bensì di un bisogno, quello primordiale, che accomuna tutti gli esseri umani e divini: l'amare e l'essere amati. Giove sembra quasi che lo gridi: «Auch der Olymp ist öde ohne Liebe. Was giebt der Erdenvölker Anbetung Gestürzt in Staub, der Brust, der lechzenden? Er will geliebt sein, nicht ihr Wahn von ihm».¹⁴¹ Questa affermazione svela una verità importante e conferisce una sfumatura totalmente melodrammatica all'opera.

Guido De Monticelli riflette su quale sia il tormento che invade il dio, si domanda «di quale incompiutezza soffra, che lo spinga a trovare compenso e unità in una donna mortale, se è il primo degli dei, se è tutto».¹⁴² Probabilmente, si risponde, l'atto che compie Giove nel ridursi uomo, nel farsi Anfitrione, produce in lui dolore e voluttà: la sua voluttà consiste nel capire l'umano sorriso di Alcmena; il suo dolore nel perderlo l'istante stesso in cui l'ha conquistato.

Si noti anche come, se Alcmena è il «centro immobile del dramma», Anfitrione sia il «moto perpetuo e periferico». Monticelli spiega che egli non può avvicinarsi alla casa di Tebe, e quindi al cuore di sua moglie, ma può solo girarvi attorno con angoscia, e invita a riflettere su un ulteriore significato del dramma di Kleist: «il tentativo arduo e sempre differito di Anfitrione di tornare a casa. E la strada del ritorno passa dal più crudele annientamento di sé».¹⁴³ Infatti, il generale

¹⁴⁰ «E non vorresti... bambina mia, addolcire la sua esistenza enorme? Non rifiutargli, quando la sua testa ordinatrice di mondi lo cerca, il guanciale di piume del tuo petto per riposarvi... Alcmena! Anche l'Olimpo è vuoto senza amore. Cosa può offrire alla sua grande sete l'adorazione di folle servili? Vuole *egli* stesso essere amato, non che lo sia lo spettro del loro delirio. Celato in veli eterni potesse riflettersi allo specchio di un'anima, rinfrangersi in una lacrima di rapimento. Guarda, amica mia, quanta gioia diffonde fra terra e cielo, interminabile... Se proprio tu fossi predestinata a ripagargli miriadi di vite, l'intero debito della creazione in un solo sorriso - tu vorresti davvero - ah! Io non posso pensare, fa che non pensi, non...». Cfr: H. V. Kleist. *Anfitrione*, cit., pp. 89-90.

¹⁴¹ «Anche l'Olimpo è vuoto senza amore. Cosa può offrire alla sua grande sete l'adorazione di folle servili? Vuole *egli* stesso essere amato, non che lo sia lo spettro del loro delirio». Cfr. *ibidem*.

¹⁴² Cfr. *ivi*, p.13.

¹⁴³ Cfr. *ivi*, p.14

tebano ha costruito il suo regno, il suo potere, la sua dignità, elementi con cui ha creduto di aver costruito se stesso: ma ha perso la grazia. Monticelli paragona brillantemente la sua condizione a quella del ballerino, di cui parla Kleist nel saggio *Über das Marionettentheater* (Sul teatro delle marionette, 1810), che fa Paride fra le dee e porge il pomo a Venere, e, nel descriverlo, dice che «l'anima gli sta (è un orrore vederlo) nel gomito. Simili errori [...] sono inevitabili, dal giorno che abbiamo gustato dall'albero della conoscenza. Il paradiso è serrato e il cherubino ci sta alle spalle».¹⁴⁴

La protagonista del dramma, invece, cerca di «dare voce» al suo sentimento, che si rivela «spezzato»: «Nein, nein, das glaube nicht, Amphitryon. Und könnt' ich einen Tag zurücke leben, Und mich vor allen Göttern und Heroen In meine Klause riegelfest verschließen, So willigt' ich —».¹⁴⁵

Il sentimento di Alcmena è anch'esso «taciuto», poiché quando è condiviso verbalmente con Anfitrione, è sempre concretizzato in sillabe che alludono, che si riferiscono a qualcosa di non esplicitato: il suo sentimento, il pubblico e i lettori, non lo comprendono fino in fondo, così come non comprendono la velocità di come esso sia scaturito. Kleist, scrivendo in questo modo, fa intendere che non siamo noi a sapere, ma è soprattutto un certo «stato» di noi che «sa».

Si noti la quantità di interruzioni presenti nel dialogo successivo:

AL. Doch —

GI. Nun? —

AL. Läßt man die Wahl mir —

GI. Läßt man dir —?

AL. Die Wahl, so bliebe meine Ehrfurcht ihm,

Und meine Liebe dir, Amphitryon.

¹⁴⁴ Nel saggio, Kleist sviluppa una profonda riflessione filosofica sulla crisi dell'uomo moderno, attraverso un dialogo, apparentemente leggero, tra il narratore e un ballerino d'opera. Quest'ultimo sostiene un paradosso provocatorio: le marionette possiedono una grazia e una naturalezza superiori a quelle dei ballerini in carne e ossa, proprio perché queste sono prive di coscienza; di conseguenza, i loro arti si muovono come pendoli puri attorno a un baricentro governato dal burattinaio, e non conoscono la vanità o l'affettazione che rendono «goffo» l'essere umano. Per l'autore, infatti, l'autoconsapevolezza e l'intelletto distruggono la spontaneità dell'azione. Cfr. *Id, Sul teatro di marionette*, Milano, La vita felice, 1996.

¹⁴⁵ «No, no, credimi Anfitrione, questo no. Se potessi rivivere il giorno che è passato e rinserrarmi in una stanza, a chiave, al riparo da tutti gli dei e gli eroi, io lo farei —». Cfr. *Id, Anfitrione*, cit., p. 90.

GI. Wenn ich nun dieser Gott dir wär' —?
 AL. Wenn du — Wie ist mir denn? Wenn du mir dieser Gott wärst —
 Ich weiß nicht, soll ich vor dir niederfallen,
 Soll ich es nicht? Bist du's mir? Bist du's mir?
 GI. Entscheide du. Amphitryon bin ich.
 AL. Amphitryon —
 GI. Amphitryon, dir ja.
 Doch wenn ich, frag' ich, dieser Gott dir wäre,
 Dir liebend vom Olymp herabgestiegen,
 Wie würdest du dich dann zu fassen wissen?
 AL. Wenn du mir, Liebster, dieser Gott wärst — ja,
 So wüßt' ich nicht, wo mir Amphitryon wäre,
 So würd' ich folgen dir, wohin du gehst,
 Und wär's auch, wie Euridike, zum Orkus.¹⁴⁶

Nel momento in cui Alcmena chiede a Giove se quest'ultimo sia o non sia Anfitrione, utilizza il congiuntivo: «Se tu lo fossi... ma tu lo sei? Lo sei?» e lui risponde solo: «Decidi tu». L'identità così si frantuma completamente e si esaurisce in una scelta linguistica, in una decisione casuale. Nonostante un suo primo sconvolgimento e alcune varie esitazioni, il sommo dio le chiede chi preferisca tra i due, tra un umano e un dio, come sia stata la notte d'amore con lui trascorsa, e la persuade a non nascondere i propri sentimenti, a non «tacerli». Alcmena afferma che preferirebbe che il marito fosse il dio, pur di accettare che quel dio non sia suo marito. Kleist, ribadisce Masini, rappresenta il cuore come un «ago magnetico»: la ragione sbaglia, la mente viene ingannata dalle apparenze, ma il sentimento profondo e l'amore pure hanno la loro «infallibilità». Si potrebbe trattare anche di una fusione mistica: l'amore di Alcmena è così assoluto che costringe Giove stesso a scendere dal suo Olimpo per mendicare un sentimento umano, così il divino si rivela solo attraverso l'interiorità dell'uomo.

¹⁴⁶ «AL. E tuttavia – GI. Sì? AL. Se potessi scegliere – GI. Se potessi – AL. Scegliere, allora il mio timore reverenziale andrebbe a lui, e a te l'amore, Anfitrione. GI. E se io per te fossi quel dio? AL. Se tu – come...? – Se tu per me fossi quel dio – io non lo so – dovrei caderti ai piedi o no? – Ma tu lo sei per me? Lo sei? GI. Decidi tu. Io sono Anfitrione. AL. – Anfitrione – GI. Anfitrione, certo, per te. Ma dimmi, se io fossi il dio che è sceso dall'Olimpo per amore di te, allora – che cosa faresti? AL. Se tu fossi per me quel dio – oh allora Anfitrione non saprei dov'è e seguirei soltanto te, dovunque, anche all'inferno, sì, come Euridice». Cfr. *ivi*, p. 90-91.

Alcmena è di fronte a una scelta «insostenibile». Nell'ultima scena, infatti, ella deve scegliere quale, tra i due Anfitrione (quello vero e Giove) sia suo marito. Sceglie Giove: quando lo scopre, le manca il respiro. Giove annuncia che le nascerà un figlio di nome Ercole e che nessuno sarà famoso quanto lui; Anfitrione ringrazia il sommo dio e gli domanda se Alcmena non se la porti via con sé, ma Giove gli risponde che resterà sua e che però ella avrà bisogno, almeno all'inizio, di un po' di pace. Anfitrione la chiama; Alcmena risponde con un: «Ach!» (Ah!).¹⁴⁷

L'«Ach!» non è una parola strutturata, non ha una sintassi, non spiega nulla. È un'interiezione, un puro suono. Rappresenta il punto esatto in cui il linguaggio umano «si spezza» e fallisce di fronte al trauma. Alcmena non ha più parole per definire ciò che le è successo; quando viene chiamata dal marito, riesce solo a pronunciare un suono: suono che significa «tantissime cose» e insieme «nessuna».

Secondo l'opinione di Paul de Man, quel sospiro (o grido) non è un'estasi mistica e nemmeno una semplice tristezza: è l'effetto di una violenza testuale e cognitiva.¹⁴⁸ La mente di Alcmena è stata letteralmente «violentata» dall'impossibilità di distinguere il vero dal falso. L'«Ach!» è il suono del collasso di ogni logica.

Kleist ha voluto riscrivere il mito soffermandosi sulla dimensione interiore e individuale, e facendone quindi un «dramma dell'io», evidenziando la confusione di Alcmena e rendendola protagonista; si potrebbe anche riflettere se l'esclamazione finale sia o non sia la conseguenza dello stupro divino e dell'annichilimento della donna, dal momento che tale azione è ricorrente nella mitologia classica.¹⁴⁹ Di fronte a un patriarcato umano e divino che ride, si

¹⁴⁷ Cfr. *ivi*, pp. 119-128.

¹⁴⁸ Si confronti l'VIII capitolo, dal titolo *Aesthetic Formalization: Kleist's Über das Marionettentheater*, contenuto nell'opera P. d. Man, *The Rhetoric of Romanticism*, Columbia, Columbia University, 1986.

¹⁴⁹ Si pensi al mito di Medusa: in origine era una fanciulla mortale di straordinaria bellezza, celebre per la splendida chioma e consacrata come sacerdotessa nel tempio di Minerva. La sua grazia «attirò», se questo verbo dobbiamo utilizzare, il dio del mare Poseidone, che la violentò brutalmente proprio all'interno del luogo sacro. Invece di punire il dio predatore, Minerva punì la vittima: per vendicarsi della profanazione del tempio, trasformò i meravigliosi capelli di Medusa in serpenti velenosi e condannò il suo sguardo a pietrificare all'istante chiunque l'avesse incrociato. Esiliata e ridotta a un mostro isolato dal mondo, la sua tragedia si compie definitivamente quando l'eroe Perseo, guidato dagli dei e protetto da uno scudo specchiante per evitare il suo potere mortale, la decapitò nel sonno. Dal sangue del suo collo reciso nacquero Pegaso e Crisaore, mentre la sua testa, che conservò il potere di pietrificare, venne consegnata a Minerva, la quale la fissò per sempre sul proprio scudo come trofeo, sigillando così l'annichilimento e il silenzio eterno della vittima. Hélène

congratula e pianifica la nascita del futuro eroe-semidio Ercole, l'universo femminile, incarnato in Alcmena, potrebbe rispondere con un sussulto di puro e profondo dolore, oltre che di dissociazione.

Tacere a se stessi: il non riconoscimento

Quello che Sosia e Anfitrione vivono dentro di loro, nell'epoca contemporanea e in termini scientifici, viene chiamata «crisi dissociativa». Infatti, i personaggi sperimentano una confusione legata all'autenticità del reale (derealizzazione) e all'autenticità della propria persona (depersonalizzazione). Se osserviamo Sosia, capiamo che egli rimane lucido e logico, ma vive una drammatica scissione del «sense of ownership», ovvero di quel sentimento di appartenenza intima ed emotiva verso la propria persona.¹⁵⁰ L'«Altro», ossia Mercurio, funge da «specchio» per Sosia, e quest'ultimo, pur riconoscendosi visivamente, non sente di «appartenergli»: in un primo momento, lo vuole annientare, poi vuole annientare se stesso. Questa condizione è sperimentata dai soggetti affetti da disturbo dissociativo dell'identità: guardandosi allo specchio, spesso si riconoscono, ma non sentono di appartenersi; si guardano da lontano, dall'esterno del proprio corpo. Si potrebbe quasi dire che non si riescano a percepire, a «toccare». Di fronte a uno sdoppiamento che annulla i confini del Sé, il tentativo disperato di Sosia di riappropriarsi della propria identità si esprime attraverso la ricerca di un ancoraggio somatico e testimoniale: l'ispezione delle proprie cicatrici di guerra. Le tensioni fisiche, infatti, così come i sintomi psicosomatici e le cicatrici reali o metaforiche, rimangono l'ancora più profonda e

Cixous analizzò il mito in un brillante saggio, spiegando che il riso di Medusa non era altro che il riflesso di una costruzione patriarcale, di una proiezione della paura maschile nei confronti del corpo e della parola delle donne. L'intento era spiegare che la Gorgone non era affatto mortifera, ma al contrario «è bella, e ride». Questo riso è un atto di sovversione, perché destabilizza i codici tradizionali del discorso, liberando una parola indisciplinata, esuberante, eccedente; nonché capace di dire anche l'«indicibile». Cfr. H. Cixous, *Il riso della Medusa. Manifesto femminista*, Milano, Feltrinelli, 2025.

¹⁵⁰ G. Caputo, *Strange Face in the Mirror Illusions: Specific Effects on Derealization, depersonalization, and dissociative identity*, in «Journal of Trauma & Dissociation», 24, 2023, pp.575-608.

intima dell'esistenza. Van Der Kolk spiega che il «trauma»¹⁵¹ diventa il nucleo più intimo perché è l'unica cosa che resiste alla cancellazione mentale: la mente può dimenticare o dissociarsi, ma il corpo continua a «esprimere», a «comunicare» e a «ricordare» l'evento, poiché viene «scritto» nelle strutture sottocorticali del cervello e nel corpo sotto forma di reazioni fisiche. Diventa l'esperienza più intima perché ridefinisce l'intera percezione somatica del soggetto.

In Kleist, il «non riconoscimento» diviene drammatico: se in Plauto l'intento è quello di divertire, nell'autore tedesco subentra l'angoscia. Sosia si «perde» molto prima e supplica chi ha di fronte di dirgli chi sia.

E ancora: se nel dramma di Kleist la perdita d'identità e la scissione dell'Io si consumano sotto i colpi di un inganno divino, la letteratura del Novecento ha trasposto questo medesimo meccanismo di difesa psicologica sul piano della realtà storica e del trauma reale. Il legame più profondo e tragico con la reazione dissociativa dei personaggi di Plauto e Kleist si ritrova in una delle opere centrali del secondo Novecento, la cui protagonista «vive» e «sente» ciò che si è letto finora in Sosia, Anfitrione e soprattutto Alcmena. Anche e non solo per questo, si tratta di un'opera profondamente «completa» nella sua dimensione storica, emotiva e politica.

Ne *La Storia* di Elsa Morante (1974), infatti, la dissociazione è sperimentata da Ida Ramundo fin dalle prime pagine, e la causa è un nome, *ancora una volta*, taciuto: il primo capitolo è preceduto da un'informazione, che funge da «avvertenza»:

Un giorno di gennaio dell'anno
1941
un soldato tedesco camminava
nel quartiere di San Lorenzo a Roma.
Sapeva 4 parole in tutto d'italiano

¹⁵¹ Il termine «trauma», spiega l'autore del saggio, non è da intendersi solo come un evento terribile avvenuto nel passato: è anche e soprattutto l'impronta lasciata da quell'esperienza nel corpo, nella mente e nel cervello. Tale impronta ha continue conseguenze sul modo in cui l'organismo gestisce la sopravvivenza nel presente, questo perché l'evento influisce sul modo in cui la mente e il cervello organizzano le percezioni. Cambia, per questo, non solo ciò che si pensa e il modo in cui lo si pensa, ma anche la propria effettiva capacità di pensare. Cfr: V. D. Kolk, *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Milano, Cortina, 2015.

e del mondo sapeva poco o niente.

Di nome si chiamava Gunther.

Il cognome rimane sconosciuto.¹⁵²

Così come Giove entra nella camera da letto di Alcmena, prendendo le sembianze del marito, il soldato tedesco Gunther entra nella casa di Ida a San Lorenzo. In entrambi i casi, l'ambiente sicuro viene violato da una forza estranea e totalizzante: la divinità da un lato, la guerra dall'altro.

Appena lo vide, Ida «lo fissò con occhio assolutamente disumano, come davanti all'apparizione propria e riconoscibile dell'orrore»¹⁵³ e nel momento in cui avviene l'abuso sessuale, Morante scrive che Ida «prese a gridare: No! No! No!»;¹⁵⁴ al soldato non importava della sua *parola*, perciò continuò a violentarla. La scrittrice spiega che in quel momento «essa era in realtà uscita di coscienza, in una assenza temporanea da lui stesso e dalle circostanze, ma lui non se ne avvide».¹⁵⁵ Quello che alla protagonista succede non è esprimibile e verbalmente possibile in nessun modo, dunque viene taciuto non solo agli altri, ma anche «a se stessa». Si legge che dopo quel momento «non si sentiva la stessa Ida di prima; ma un'avventuriera dalla doppia vita»¹⁵⁶ e che con il suo corpo, con il quale «non aveva mai avuto confidenza, al punto che non lo guardava nemmeno quando si lavava, era cresciuto con lei come un estraneo»,¹⁵⁷ si sentiva sempre più sola: «mentre si rivestiva nelle albe ancora buie, al dover fare certi gesti intimi, quali allacciarsi il busto, o agganciarsi le calze, irresistibilmente si metteva a piangere».¹⁵⁸ Così, l'unico modo per sopravvivere al ricordo divenne rimuoverlo.¹⁵⁹ Ida, infatti, non denuncia, non parla, nasconde la gravidanza e vive lo stupro come un segreto innominabile, quasi dimenticandolo.

¹⁵² E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 2014, p. 13.

¹⁵³ Cfr. *ivi*, p. 20.

¹⁵⁴ Cfr. *ivi*, p. 68.

¹⁵⁵ Cfr. *ivi*, p. 69.

¹⁵⁶ Cfr. *ivi*, p. 82.

¹⁵⁷ Cfr. *ivi*, p. 83.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

¹⁵⁹ «Di quel loro rapporto fugace, nessuno ne aveva notizia, fuori di lei stessa; e neanche Nino ne aveva sospettato niente. Per cui non le restava ormai che rimuoverlo anche dalla propria memoria». Cfr. *ivi*, p. 84.

È lo stesso meccanismo che porta Alcmena a non avere parole di fronte al collasso della realtà, se non quel famoso e disperato «Ach!».

Nel caso di Alcmena non si parla propriamente di «brutale violenza sessuale», come in Ida, ma più di «violazione della coscienza» o di «violenza ontologica», che colpisce l'essenza stessa dell'essere; in ogni caso, si tratta ugualmente di un abuso, non essendo la protagonista consapevole dell'identità dell'essere che ha di fronte.

Tale usurpazione del corpo, dell'identità e, di conseguenza, del linguaggio, svela il motivo primario dell'azione: il Potere. Si è scelto, come paragone, un'opera di ventidue secoli più tardi proprio per evidenziare come il potere sia sempre stato, nella *Storia*, motivo di mistificazione, ingiustizia e sofferenza. Si rifletta sul discorso che la Morante conduce, per voce di Davide, su tale dinamica:

La natura è di tutti i viventi, era nata libera, aperta, e LORO l'hanno compressa e anchilosata per farsela entrare nelle loro tasche. Hanno trasformato il lavoro degli altri in titoli di borsa, e i campi della terra in rendite, e tutti i valori reali della vita umana, l'arte, l'amore, l'amicizia, in merci da comprare e intascare. I loro Stati sono delle banche di strozzinaggio, che investono il prezzo del lavoro e della coscienza altrui nei loro sporchi affari: fabbriche d'armi e di immondezza, intralazzi rapine guerre omicide! Le loro fabbriche di beni sono del lager maledetti di schiavi, a servizio dei loro profitti... Tutti i loro valori sono falsi, essi campano di surrogati... E gli Altri... Ma si può ancora credere in *altri* da contrapporre a LORO? Forse le LORO falsificazioni resteranno l'unico materiale della Storia futura.¹⁶⁰

Si noti che il termine «abuso» derivi dal verbo latino *abutor*, che ha tra i vari significati quello di «approfittare di», «fare cattivo uso», «consumare completamente»,¹⁶¹ e il potere è la primissima forma di abuso che sia esistita.

È il potere che costringe la letteratura, l'arte, il teatro e qualsiasi forma di espressione estetica a ricorrere spesso al «tacere». È il potere che obbliga Mandel'stam a poter solo alludere a ciò nelle sue poesie. È il potere che alimenta il silenzio nelle opere di Kafka, il quale, pur non subendo una dittatura esplicita,

¹⁶⁰ Cfr. *ivi*, p. 576.

¹⁶¹ Cfr. G. Campanini-G. Carboni, *Vocabolario della lingua latina*, cit., s.v. *abuti*.

descrive l'oppressione di un potere burocratico invisibile e totalizzante, che svuota l'uomo di ogni capacità di replica. È il potere che rende impossibile la testimonianza nei libri di Primo Levi. È il potere che, nel Decadentismo, trasforma il silenzio nello strumento espressivo più alto. È il potere che fa sentire la Woolf oppressa da una forza invisibile, forza che impone alle donne un silenzio forzato, privandole degli strumenti materiali per esprimersi e portandole così al soffocamento interiore e alla follia o al suicidio. L'unica forma di resistenza, o meglio «di ritirata estrema» concessa alla psiche, diventa lo sdoppiamento dissociativo: quando l'Io non può combattere il potere che lo sovrasta, si divide e si nasconde nel silenzio.

La letteratura è infatti una doppia esistenza: chi scrive si riconnette, più intimamente e profondamente, con la propria essenza. Nel saggio *Pro o contro la bomba atomica* (1965), Morante scrive infatti:

L'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua funzione, è appunto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirle di continuo, nella confusione irrealistica, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la realtà.¹⁶²

¹⁶² Ead., *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, Milano, Adelphi, 1987.

Capitolo IV

Leerstellen e teoria della ricezione

Umberto Eco e l'«opera aperta»

In *Opera aperta* (1962), Umberto Eco invita a esaminare tre diverse opere musicali: il *Klavierstück XI*, di Karlheinz Stockhausen (1957), la *Sequenza per flauto solo*, di Luciano Berio (1958) e *Scambi*, di Henri Pousseur (1958), e afferma che queste non sono concluse in un messaggio unico e definito, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete.¹⁶³ Dunque, le stesse non chiedono di essere rivissute secondo l'anima dell'autore e comprese in una data direzione strutturale; sono, infatti, «aperte». L'autore del saggio afferma che con l'espressione «opera aperta» dobbiamo intendere una situazione che tutti viviamo e che definiamo: «un'opera d'arte, cioè, è un oggetto prodotto da un autore che organizza una trama di effetti comunicativi in modo che ogni possibile fruitore possa ricomprendere l'opera stessa, la forma originaria immaginata dall'autore».¹⁶⁴ Naturalmente, specifica che, nell'atto della creazione, ogni fruitore riporta una sensibilità particolarmente condizionata, una propria cultura, così come alcuni

¹⁶³ «1) Nel *Klavierstück XI* di Karlheinz Stockhausen l'autore propone all'esecutore, su un grande, unico foglio, una serie di gruppi tra i quali l'esecutore sceglierà, prima, quello da cui cominciare, quindi, volta per volta, quello da saldare al gruppo precedente; in questa esecuzione la libertà dell'interprete si basa sulla struttura «combinatoria» del pezzo, «montando» autonomamente la successione delle frasi musicali. 2) Nella *Sequenza per flauto solo* di Luciano Berio, l'interprete ha di fronte una parte che gli propone un tessuto musicale dove la successione dei suoni e l'intensità sono date, mentre la durata di ciascuna nota dipende dal valore che l'esecutore vorrà conferirle nel contesto delle costanti quantità di spazio, corrispondenti a costanti pulsazioni di metronomo. 3) A proposito della sua composizione *Scambi*, Henri Pousseur così si esprime: «*Scambi* non costituiscono tanto un pezzo quanto un *campo di possibilità*, un invito a scegliere. Sono costituiti da sedici sezioni. Ognuna di queste può essere concatenata ad altre *due*, senza che la continuità logica del divenire sonoro sia compromessa: due sezioni, in effetti, sono introdotte da caratteri simili (a partire dai quali si evolvono successivamente in maniera divergente), altre due sezioni possono invece condurre al medesimo punto. Poiché si può cominciare e finire con qualsiasi sezione, è reso possibile un gran numero di esiti cronologici. Infine le due sezioni che cominciano ad uno stesso punto possono essere sincronizzate dando così luogo ad una polifonia strutturale più complessa...». Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1997, pp. 31-32.

¹⁶⁴ Cfr. *ivi*, p. 34.

involontari pregiudizi personali, in modo che «la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale».¹⁶⁵ Ciò nonostante, «interpretare» non significa alterarne la singolarità: in questo senso, come sosteneva anche Barthes, ogni fruizione è l'insieme di un'interpretazione e della sua esecuzione.¹⁶⁶

Lo stesso Pousseur spiega come la poetica dell'opera aperta tenda a promuovere nell'interprete «atti di libertà cosciente»;¹⁶⁷ gli antichi lo sapevano bene: Platone, nel Sofista, spiega Eco, osservava come i pittori dipingessero le proporzioni «non secondo una convenienza oggettiva, ma in rapporto all'angolo in cui le figure erano viste dall'osservatore».¹⁶⁸

Si osservino, seppur di molti secoli successivi, le parole di Verlaine:

De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pèse et qui pose

.

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance, seule fiancée
la rêve au rêve et la flûte au cor!
De la musique ecore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux et d'autres amours.

¹⁶⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁶ «Questa disponibilità non è una virtù minore; essa è al contrario l'essere stesso della letteratura, portato al suo parossismo. Scrivere vuol dire far vacillare il senso del mondo, disporvi una interrogazione indiretta alla quale lo scrittore, per un'ultima indeterminazione, si astiene dal rispondere. La risposta è data da ciascuno di noi, che vi apporta la sua storia, il suo linguaggio, la sua libertà; ma poiché storia, linguaggio e libertà cambiano all'infinito, la risposta del mondo allo scrittore è infinita: non si cessa mai di rispondere a ciò che è stato scritto al di là di ogni risposta: affermati, poi messi in contraddizione, quindi rimpiazzati, i sensi passano, la domanda rimane... Ma affinché il gioco si compia (...) occorre rispettare certe regole: occorre da un lato che l'opera sia veramente una forma, che essa designi un senso incerto, non un senso chiuso...». Cfr. R. Barthes, in «Avant-propos», *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

¹⁶⁷ H. Pousseur, *La nuova sensibilità musicale*, in «Incontri Musicali», n.2, 1958, p. 25.

¹⁶⁸ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 36.

Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent aisé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.¹⁶⁹

Verlaine rifiuta la simmetria rigida della poesia classica francese: preferisce versi di sette, nove o undici sillabe, proprio perché sono «asimmetrici», creano quasi un'esitazione, un ritmo fluttuante e, appunto, «aperto». La sfumatura è infatti il contrario del colore netto; il colore «definisce», chiede al lettore di vedere esattamente quello, ed è proprio dell'opera «chiusa»; la sfumatura, invece, «suggerisce», senza svelare del tutto, lasciando a chi legge il compito di immaginare e completare il quadro. Il finale è un inno alla leggerezza e al movimento: il verso è «la chose envolée» («la cosa che vola via»). Se la poesia fugge verso «altri cieli, altri amori», significa che non rimane bloccata sulla pagina, non è un monumento di pietra; così Verlaine «accende» il profumo di menta e di timo, «conduce» il suono del flauto, ma il viaggio lo fa il lettore. La poesia stimola i sensi e spinge a viaggiare nei propri «altri cieli». «Et tout le reste est littérature» («E tutto il resto è letteratura»): con questi versi finali, Verlaine definisce «letteratura», in senso dispregiativo, tutto ciò che è fissità, logica accademica, spiegazione dettagliata, rima perfetta ma vuota. La vera poesia, per lui, è pura musica. E la musica, non avendo parole precise, ha bisogno del *silenzio* e dell'anima di chi ascolta per poter esistere davvero. Il poeta francese sposta il baricentro dell'opera d'arte: il segreto della poesia non è più custodito nella penna dello scrittore, ma nella mente e nel cuore del lettore.

¹⁶⁹ Si confronti la poesia completa: «Musica prima d'ogni altra cosa, e perciò preferisci il verso Dispari più vago e più solubile nell'aria senza nulla che pesi o posi. Bisogna pure che le parole tu le scelga non senza qualche equivoco: nulla è meglio del canto ambiguo, dove l'Indeciso al Preciso si sposa. Sono i begli occhi da dietro un velo, la gran luce che trema a mezzogiorno, è, per un tiepido cielo d'autunno, la farragine azzurra delle stelle! La Sfumatura è ciò che ci vuole, non il Colore, soltanto l'alone! Oh, fidanzi la sfumatura sola il sogno al sogno, il flauto al corno! Fuggi l'Arguzia che assassina, lo Spirito tagliente e il Riso impuro per cui piangono gli occhi dell'Azzurro, tutto aglio di bassa cucina! Strangola l'eloquenza, e sull'aire di questa energia, fa attenzione che la Rima abbia un po' di discrezione, altrimenti, dove andrà a finire? O chi dirà i torti della Rima! Quale fanciullo sordo o negro folle ci forgiò questo gioiello da un soldo vacuo e falso sotto la lima? Musica e sempre musica ancora! Sia il tuo verso la cosa che diletta e senti che con anima irrequieta fugge verso altri cieli, altri amori. Sia il tuo verso la buona avventura sparsa al vento frizzante del mattino che porta odori di menta e di timo... E tutto il resto è letteratura». Cfr. P. Verlaine, *Poesie*, trad. di C. Ortesta, Parma, Guanda, 1986.

Moltissima letteratura contemporanea è fondata sull'uso del simbolo come comunicazione dell'indefinito; Eco invita a soffermarsi sull'«opera» (intesa come complesso di tutti gli scritti dell'autore) di Kafka:

Possiamo facilmente pensare all'opera di Kafka come ad un'opera «aperta» per eccellenza: processo, castello, attesa, condanna, malattia, metamorfosi, tortura non sono situazioni da intendersi nel loro significato letterale immediato. Ma a differenza delle costruzioni allegoriche medievali, qui i sovrasensi non sono dati in modo univoco, non sono garantiti da alcuna enciclopedia, non riposano su nessun ordine del mondo. Le varie interpretazioni, esistenzialistiche, teologiche, cliniche, psicoanalitiche dei simboli kafkiani esauriscono appena in parte le possibilità dell'opera: in effetti l'opera rimane inesauribile ed aperta in quanto «ambigua», poiché ad un mondo ordinato secondo leggi universalmente riconosciute si è sostituito un mondo fondato sulla ambiguità, sia nel senso negativo di una mancanza di centri di orientamento, sia nel senso positivo di una continua rivedibilità dei valori e delle certezze.¹⁷⁰

Addirittura, William York Tindall afferma che l'opera d'arte è un apparato che chiunque, compreso il suo autore, può «usare» come meglio crede.¹⁷¹ Questo tipo di critica considera quindi l'opera letteraria come un'infinita possibilità di aperture e un infinito insieme di significati; vi sono proprio per questo moltissimi studi americani che riflettono sull'uso e sulla struttura della metafora e su tutti i tipi di «ambiguità» che offre il discorso poetico.¹⁷²

Eco, nella sua analisi, non tratta solo la letteratura; ritiene infatti che l'arte rifletta sempre la visione del mondo della propria epoca. Riprende, ad esempio, la fenomenologia di Sartre, il quale nel complesso delle sue opere e specialmente ne *L'essere e il nulla* (*L'Être et le Néant*, 1943), medita sulla molteplice essenza nascosta dietro l'apparenza, secondo cui un oggetto è la somma infinita dei suoi profili: dal momento che i punti di vista su ogni profilo sono infiniti, vi sono

¹⁷⁰ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 41-42.

¹⁷¹ Cfr. W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York, Columbia University, 1955.

¹⁷² Cfr. G. Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966. Per un'analisi di tipo estetico della nozione di ambiguità, si confrontino le osservazioni e i riferimenti bibliografici in: G. Dorfles, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 51-57.

un'infinità di interpretazioni possibili.¹⁷³ Inoltre, anche Albert Einstein ha rivoluzionato la fisica classica, nella cui visione lo spazio e il tempo erano considerati assoluti; con il concetto di relatività, invece, lo spazio-tempo diventa un continuum quadridimensionale, in cui la «linea d'universo» di una particella rappresenta la sua storia, perciò c'è più un centro unico dell'universo. Se, dunque, anche la scienza afferma come il mondo non sia un blocco rigido con un unico centro, anche l'opera d'arte moderna va considerata, nonostante la sua indiscussa consanguineità creativa con l'autore, un mondo che il lettore può «finire» o «proseguire».

Per spiegare cosa significhi e in che modo un'opera debba essere considerata «aperta», Eco espone magistralmente tre livelli di intensità calante: le opere «aperte», in quanto «in movimento»; le opere «fisicamente compiute», ma aperte a una «germinazione di relazioni»; e l'apertura di «ogni» opera d'arte. Con le prime, si fa riferimento al livello più esplicito e d'avanguardia: l'opera non è fisicamente finita, e invita il fruitore a intervenire direttamente sulla struttura materiale. Le seconde sono opere che l'autore ha terminato e sigillato, ma che ha costruito come un labirinto di stimoli: il fruitore deve scoprire e scegliere attivamente i collegamenti interni nell'atto stesso in cui le percepisce. L'ultimo livello è quello universale: Eco afferra che, in ogni caso, qualsiasi opera d'arte di ogni epoca è strutturalmente aperta, perché soggetta a un'infinità di letture possibili. Cita poi, per solidità teorica del suo discorso, una lunga riflessione da parte del filosofo Luigi Pareyson:

L'opera d'arte... è una forma, e cioè un movimento concluso, che è come dire un infinito raccolto in una definitezza; la sua totalità risulta da una conclusione, e quindi esige di essere considerata non come la chiusura di una realtà statica e immobile, ma come l'apertura di un infinito che s'è fatto intero raccogliendosi in una forma. L'opera perciò ha infiniti aspetti, che non ne sono soltanto «parti» o frammenti, perché ciascuno di essi contiene l'opera tutta intera, e la rivela in una determinata prospettiva. La varietà delle esecuzioni ha dunque il suo fondamento nella complessa natura tanto della persona

¹⁷³ J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, a cura di F. Fergnani, Milano, Il Saggiatore, 2023.

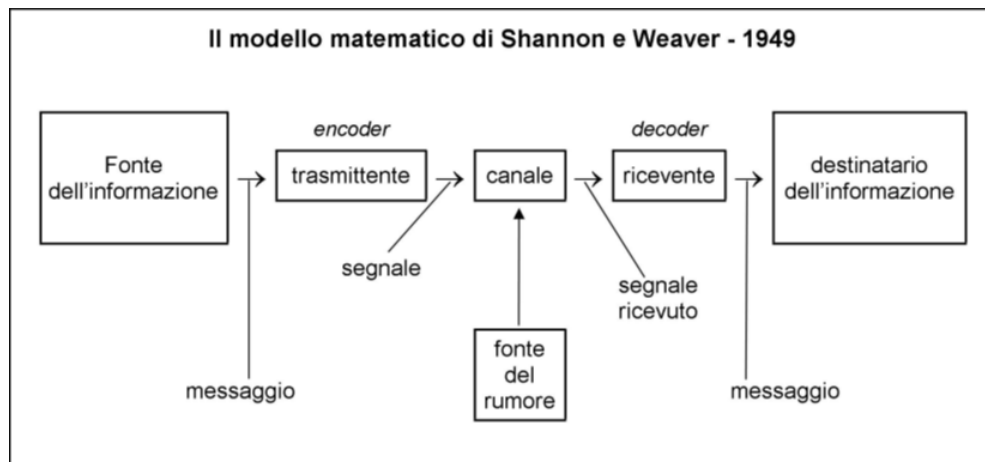
dell'interprete quanto dell'opera da eseguire... Gli infiniti punti di vista degli interpreti e gli infiniti aspetti dell'opera si rispondono e si incontrano e si chiariscono a vicenda, sì che un determinato punto di vista riesce a rivelare l'opera intera solo se la coglie in quel suo determinatissimo aspetto, e un aspetto particolare dell'opera, che la sveli intera sotto una nuova luce, deve attendere il punto di vista capace di captarlo e prospettarlo.¹⁷⁴

Il modello matematico della comunicazione, formulato nel 1949 dallo scienziato Claude Shannon e dall'ingegnere Warren Weaver, nasce con un obiettivo puramente ingegneristico: trovare il modo più efficiente e lineare per trasmettere un messaggio da una sorgente a un destinatario attraverso un canale fisico, riducendo al minimo la perdita di dati causata dalle interferenze ambientali, definite come «rumore». Lo schema si struttura su una sequenza rigida e unidirezionale di sei elementi fisici: la «fonte d'informazione», che seleziona il messaggio desiderato; il «trasmittente», che traduce il messaggio in segnali fisici; il «canale», ovvero il mezzo fisico su cui viaggia il segnale; la «fonte del rumore» che rappresenta l'interferenza che deforma il segnale; il «ricevente», che riconverte il segnale alterato in un messaggio; e infine il «destinatario», che riceve l'informazione. All'interno di questa struttura matematica, Shannon introduce tre concetti cardine. Il primo è «l'informazione», intesa non come significato o contenuto del messaggio, ma come pura misura statistica della libertà di scelta della sorgente: più un messaggio è inaspettato e imprevedibile, maggiore è il suo tasso di informazione. Il secondo è «l'entropia», un concetto mutuato dalla fisica che quantifica il grado di disordine, incertezza e imprevedibilità del canale. Il terzo è la «ridondanza», ovvero la ripetizione programmata di elementi prevedibili all'interno del codice per bilanciare il rumore e proteggere il messaggio, abbassando però drasticamente il livello di novità dell'informazione.¹⁷⁵ Per gli ingegneri del 1949, il successo della comunicazione coincide con l'univocità assoluta: l'ambiguità è considerata un guasto del sistema, un errore da eliminare per garantire che il messaggio arrivi integro e identico a se stesso.

¹⁷⁴ L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Torino, 1960, cit., p. 194 e in genere tutto il capitolo VIII.

¹⁷⁵ R. Shannon, W. Weaver, *The Mathematical Theory of Communication*, Illinois, Illinois University, 1949.

Si osservi il seguente schema:



Eco, per spiegare cosa contribuisce a rendere l'opera letteraria tale (ma si intende anche qualsiasi forma di creazione artistica), invita ad applicare questo schema matematico alla lingua della poesia e dell'arte contemporanea, operando un radicale «ribaltamento estetico». Così, dimostra che, mentre la comunicazione quotidiana e l'ingegneria lottano per azzerare l'entropia e massimizzare la ridondanza, l'artista moderno agisce in maniera opposta: il poeta, il musicista d'avanguardia, l'artista violano deliberatamente le regole sintattiche e strutturali del canale comune, distruggono la ridondanza e immettono nel messaggio un tasso altissimo di «entropia e disordine». In questo modo, l'ambiguità cessa di essere un difetto di trasmissione e diventa il valore estetico supremo dell'opera. Davanti a un messaggio così strutturalmente destrutturato, polivalente e imprevedibile, il destinatario non può restare un ricevitore passivo: i codici automatici saltano e il lettore è costretto a diventare un interprete attivo. L'opera si definisce «aperta» proprio perché, attraverso questa ricchezza informativa generata dal disordine controllato dell'autore, richiede al fruitore di intervenire, fare delle scelte personali e riorganizzare l'entropia originaria per co-creare e completare il significato del testo.

Peter Brooks e il «testo del mutismo»

Un genere letterario che certamente invita ad essere «completato» o «continuato» da un pubblico è il melodramma. Questo genere non comunica, infatti, con la nostra razionalità, ma con il nostro sistema nervoso; il pubblico si orienta subito perché tutto è polarizzato: il bene è purissimo e il male è nerissimo, perciò chiunque, prescindendo dalla propria storia e cultura, comprende chi soffre, chi tradisce, chi è vittima e chi carnefice. È un genere, naturalmente, che suscita in chi lo guarda un effetto «catartico», poiché emozioni accomunanti la vita di tutti vengono amplificate al massimo; di conseguenza, si attraversa il proprio sentire osservando quello altrui.

Peter Brooks, in *The Melodramatic Imagination* (L'immaginazione melodrammatica, 1976) afferma come il melodramma sia anche considerato «il testo del mutismo», dal momento che, spesso, ricorre a mezzi non verbali per trasmettere i suoi contenuti e i suoi significati.¹⁷⁶ «Il testo del mutismo» comprende quindi il gesto, il *tableau* silenzioso e il ruolo «muto». Quest'ultimo ricorre quasi sempre, e risponde al bisogno di rappresentare condizioni fisiche estreme come correlativo di emozioni e problemi morali ugualmente estremi; per questo, spesso vi sono personaggi sordi, ciechi o invalidi di vario tipo. Tra le varie mutilazioni e privazioni, occupano un posto preponderante i muti.

Brooks esamina come esempio uno dei melodrammi più popolari, che riempì il Théâtre de la Gaîte nel 1814 e che poi arrivò a centinaia di repliche in provincia: *Le chien de Montargis* (Il cane di Montargis).¹⁷⁷ Si ricorre spesso al *tableau* silenzioso quando emergono i momenti culminanti o di crisi, quando ogni discorso

¹⁷⁶ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Milano, Il saggiatore, 2023, pp. 95-125.

¹⁷⁷ Protagonista è, come suggerisce il titolo, un cane, che è stato l'unico testimone di un delitto e avverte perciò l'albergatrice di questo; nel terzo atto, cerca di spiegare che la giustizia ha condannato un innocente, leccando la mano di Eloi, il giovane falsamente accusato, e inseguendo con rabbia e ferocia il vero assassino, Macaire. Il giovane falsamente accusato è muto, perciò tenta invano di difendersi e rivendicarsi; ma tutte le prove sono contro di lui. Per evitare che l'animale li incastri definitivamente, il complice Landry ferisce a tradimento il cane per metterlo a tacere. Nonostante le ferite, nell'atto finale il cane riesce a trascinarsi stremato sul palcoscenico durante un'adunata: si avventa con furia contro l'assassino e gli strappa dalle vesti una borsa rubata al padrone. Davanti a questa implacabile accusa muta, sottolineata dalla musica orchestrale, il colpevole crolla psicologicamente e confessa tutto davanti ai giudici. Ottenuta giustizia, le forze abbandonano il fedele animale, che muore tragicamente sul palco tra le lacrime dei personaggi buoni, regalando al pubblico lo straziante finale tipico del genere.

si riduce al «silenzio» e la narrazione stessa si arresta, offrendo al pubblico la possibilità di contemplare le singole reazioni alle peripezie drammatiche.

Brooks spiega ancora che il gesto silenzioso «non è dunque molto diverso dalla metafora»: il gesto muto è un mezzo espressionistico, è il tentativo di pervenire a un tenore sublime e ineffabile.¹⁷⁸ Per ribadire l'importanza della gestualità non verbale, passando dal melodramma verso e proprio a un esempio di *drame romantique*, si esaminerà un'opera in cui la metaforicità del gesto è portatrice di significati fondamentali.

Del *Chatterton* di Alfred de Vigny, presentato dalla Comédie Française nel 1835, si tratta, infatti, di un vero e proprio «dramma nel dramma».¹⁷⁹ Infatti, al di là del genere, vi è un dramma principale che non osa esprimersi: l'amore del poeta per Kitty Bell. I due non si parlano mai, fino alla penultima scena, nella quale Chatterton confessa il suo amore solo perché ha la consapevolezza di stare per morire: sa parlare solo nella consapevolezza che in seguito «tacerà». Il *climax* del dramma è una scena muta: quando Kitty scopre il cadavere del poeta nella sua stanza, al piano superiore, ella sviene in cima alle scale e scivola giù fino all'ultimo gradino. *Chatterton* è considerato il dramma dell'ineffabile per eccellenza, perché la dimensione del «non detto» emerge su molteplici piani e in molteplici dimensioni: non soltanto la paralisi di Kitty di fronte al giovane, non soltanto l'impossibilità, da parte di quest'ultimo, di comunicarle il suo amore; ma anche il conflitto «inspiegabile» che egli prova dentro se stesso, che simboleggia la «crisi» dell'artista. Brooks spiega infatti che, alla fine del soliloquio nel quale si è avvelenato con l'oppio, si legge che «alza gli occhi al cielo e lentamente lacera le

¹⁷⁸ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 114.

¹⁷⁹ Il dramma è anche considerato uno dei simboli del Romanticismo, poiché incentrato sul conflitto tra l'artista e la cinica società borghese. La storia si svolge a Londra, dove il giovane e geniale poeta Chatterton vive in estrema miseria nascondendosi nell'asettica casa di John John, un avido industriale. In questo ambiente soffocante, l'unica ancora di salvezza per il poeta è Kitty Bell, la dolce moglie del padrone di casa, con la quale instaura un legame profondo fatto di sguardi e tormentati silenzi d'amore. La tragedia precipita quando Chatterton, ormai senza un soldo, spera nell'aiuto di un potente Lord che, invece di finanziare la sua arte, lo umilia offrendogli un lavoro degradante come cameriere. Sentendosi rifiutato e calpestato dal materialismo del mondo, il poeta si barricata nella sua stanza, brucia i suoi manoscritti e ingerisce del veleno. Kitty Bell accorre troppo tardi: i due riescono appena a confessarsi il loro amore disperato prima che il giovane spiri, dopodiché la donna, stroncata dal dolore, muore di dolore ai piedi del suo letto.

sue poesie, nell'atteggiamento solenne ed esaltato dell'uomo che compie un doloroso sacrificio» (III, vii).¹⁸⁰

Nei testi di «riforma teatrale»¹⁸¹ Diderot accusava lo stile recitativo dei membri della Comédie Française, di essere «artificiale», perché il teatro classico è essenzialmente verbale e affida il significato quasi esclusivamente alla parola, all'intonazione e alla dizione. Differentemente, Diderot sostiene che i gesti e le azioni devono avere la stessa considerazione di cui gode la parola e che addirittura ci sono scene che dovrebbero essere recitate interamente in silenzio. Ma cos'è che commuove il pubblico, si chiede, quanto osserva un essere umano sconvolto dalla passione? Lo scrittore francese riflette sulla probabilità che non siano solo le frasi pronunciate, quanto le grida, le espressioni spezzate, le parole inarticolate, i monosillabi, il mormorio indefinibile nella gola a suscitare moti emotivi intensi.¹⁸²

Brooks riflette sul significato delle parole di Diderot e afferma che la sua risposta, per quanto implicita, è chiarissima, e che i gesti e le grida «significano» perché sono il linguaggio della natura, il linguaggio a cui tutte le creature istintivamente ricorrono per esprimere reazioni ed emozioni primordiali.¹⁸³ È proprio in questo «grido inarticolato», in questo richiamo viscerale e primitivo, che risiede la forma più pura di attrazione per il pubblico. Ma cosa succede quando questo stesso grido atavico, invece di esplodere sulla scena attraverso i gesti e la voce, viene rimosso, soffocato, e costretto a risuonare nell'assoluto silenzio per un'intera esistenza?

«L'inventore del non detto», colui che è stato capace di trasformare l'ambiguità in una forma d'arte raffinatissima è Henry James. Nonostante sia conosciuto per la sua opera più famosa, *The Turn of the Screw* (Il giro di vite, 1898), ve ne è un'altra che esprime la propensione a spingersi col pensiero e con l'immaginazione verso i segreti più oscuri, complessi o inquietanti della realtà,

¹⁸⁰ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 117.

¹⁸¹ Si tratta degli *Entretiens sur «Le fils naturel»* e *De la poésie dramatique*, pubblicati rispettivamente nel 1757 e nel 1758. Queste due opere teoriche sono fondamentali per la storia del teatro: è proprio qui che Diderot teorizza la nascita del «dramma borghese», un genere teatrale nuovo che si colloca tra la tragedia e la commedia classica.

¹⁸² D. Diderot, *Entretiens sur «Le fils naturel»*, in éd. par P. Vernière, Garnier, Paris, 1959, pp. 101-102.

¹⁸³ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., p. 109.

cercando di comprenderli anche se non si possono toccare con mano: *The Beast in the Jungle* (La bestia nella giungla, 1903).¹⁸⁴

All'inizio del racconto, Marcher incontra May dopo molti anni; lei gli ricorda il segreto che le aveva confessato da ragazzo, ma che lui ha dimenticato di averle detto: il loro legame e la storia nasce proprio dal «non dire» questo segreto a nessun altro. I dialoghi e i passaggi chiave evidenziano come il «non detto» si manifesti attraverso l'omissione e il silenzio complice tra i due protagonisti.

Si osservi l'ultimo momento, quello in cui May è debolissima e vicina alla morte e rivela a lui che la «Bestia» è già arrivata ed è già passata:

«You take your 'feelings' for granted. You were to suffer your fate. That was not necessarily to know it».

«How in the world—when what is such knowledge but suffering?».

She looked up at him a while in silence. «No—you don't understand».

«I suffer» said John Marcher.

«Don't, don't!».

«How can I help at least *that*?»

«*Don't!*» May Bartram repeated.

She spoke it in a tone so special, in spite of her weakness, that he stared an instant — stared as if some light, hitherto hidden, had shimmered across his vision. Darkness again closed over it, but the gleam had already become for him an idea. «Because I haven't the right — ?».

«Don't know — when you need n't», she mercifully urged. «You need n't — for we should n't».

«Should n't?». If he could but know what she meant!

«No — it's too much».

«Too much?» he still asked but with a mystification that was the next moment of a sudden to give way. Her words, if they meant something, affected him in this light — the light also of her wasted face — as meaning *all*, and the sense

¹⁸⁴ La trama stessa è fondata sul vuoto: John Marcher è un uomo ossessionato dalla certezza che nel suo futuro si nasconda un evento raro, immane e terribile (la «Bestia»), pronto a ghermirlo. Passa l'intera vita ad aspettare questo evento insieme a May Bartram, l'unica donna a cui ha confidato il segreto. Alla fine, scoprirà che la «Bestia» era il vuoto: nella sua vita non sarebbe successo nulla, poiché l'ossessione per il futuro gli ha impedito di vivere e di amare May, che nel frattempo è morta.

of what knowledge had been for herself came over him with a rush which broke through into a question. «Is it of that then you're dying?».

She but watched him, gravely at first, as to see, with this, where he was, and she might have seen something or feared something that moved her sympathy.

«I would live for you still — if I could». Her eyes closed for a little, as if, withdrawn into herself, she were for a last time trying.

«But I can't!» she said as she raised them again to take leave of him.

She could n't indeed, as but too promptly and sharply appeared, and he had no vision of her after this that was anything but darkness and doom. They had parted for ever in that strange talk; access to her chamber of pain, rigidly guarded, was almost wholly forbidden him; he was feeling now moreover, in the face of doctors, nurses, the two or three relatives attracted doubtless by the presumption of what she had to «leave», how few were the rights, as they were called in such cases, that he had to put forward, and how odd it might even seem that their intimacy should n't have given him more of them.¹⁸⁵

¹⁸⁵ «Mi pare che diate troppo per scontate le vostre «sensazioni». È vero che dovevate patire il vostro destino. Ma ciò non implicava necessariamente conoscerlo». «Ma com'è possibile... cos'è allora questa consapevolezza se non sofferenza?». May alzò appena gli occhi su di lui, in silenzio. «No... non volete capire». «Ma io sto soffrendo» disse John Marcher. «No, no, vi prego!». «Come posso evitare almeno questo?». «No!» ripeté May Bartram. Parlò con tono talmente deciso, malgrado la sua debolezza, che Marcher stette a fissarla per un istante... a fissarla come se una luce, sino ad allora nascosta, gli si fosse messa a brillare davanti agli occhi. L'oscurità vi si richiuse sopra, ma intanto il lampo s'era già trasformato per lui in una idea. «Perché non ho il diritto...». «Non sapere... quando non ce n'è bisogno» esortò lei compassionevolmente. «Non ce n'è bisogno... perché non dovremmo.» «Non dovremmo?» Se soltanto avesse potuto afferrare cosa lei voleva dire! «No... è troppo». «Tropo?» insisté a chiedere lui, ma con la disillusione di chi vede ormai prossimo il momento della rinuncia. Le parole di May, se veramente volevano dire qualcosa, lo colpirono in questa luce - la stessa luce del suo viso consunto - come cariche di tutti i significati, e il senso di ciò che la consapevolezza aveva rappresentato per lei lo assalì con un impeto che scoppiò in una domanda. «È di questo allora che state morendo?». May non poté che scrutarlo, dapprima seriamente, come per cogliere a che punto esattamente lui si trovasse, e dovette cogliere di fatto, o forse soltanto temere, qualcosa che sollecitò la sua compassione. «Vorrei vivere per voi ancora... se potessi.» Gli occhi le si chiusero per un istante, come se, raccolta in se stessa, si stesse sforzando per un'ultima volta. «Ma non posso!» disse risollevandoli per prendere commiato da lui. E realmente non poteva, come risultò persino troppo presto e troppo bruscamente, e Marcher dopo quell'occasione non ebbe più alcuna visione di lei che non fosse buio e desolazione. S'erano separati per sempre con quella misteriosa conversazione; l'accesso alla sua camera di dolore, rigorosamente sorvegliata, gli fu quasi del tutto proibito; d'altronde, ora - di fronte a dottori, infermiere, ai due o tre parenti certamente attratti dalla supposizione di ciò che lei aveva da «lasciare» -, Marcher dovette realizzare quanti pochi diritti, come venivano chiamati in casi del genere, avesse da vantare, e quanto strano poteva sembrare il fatto che la loro intimità non gliene avesse concessi di più. Cfr. H. James, *La bestia nella giungla e altri racconti*, trad. di G. La Pira, Garzanti, Milano, 1984, pp. 54-56.

In queste pagine emerge tutta la tragica cecità del protagonista, convinto che ciò che lo avrebbe minacciato sarebbe stata una forza esterna e non invece il «vuoto», la perdita di tempo che ha caratterizzato la sua vita, l'impossibilità di amare e di vivere. Perfino i flussi interiori e i dialoghi appaiono come costellati da sospensioni, taciuti a chi li legge.

Un processo ideativo interessante è quello di Marguerite Duras, la quale ha condotto una brillante trasposizione della novella di James in forma teatrale. La sua operazione consiste in un riadattamento significativo: l'obiettivo era indagare sul vuoto, sull'attesa e sull'assoluta incapacità di amare. Per rappresentare tale indagine, Duras «spoglia», ancora di più, la lingua di James, rendendo visibile «l'invisibile» e cercando di rappresentare sul palco «il silenzio». Il vero dramma umano, così, non si consuma nelle grandi azioni o nei discorsi solenni, ma in ciò che le persone «non si dicono».¹⁸⁶ Le parole pronunciate, infatti, sono solo «la punta dell'iceberg»; il vero dramma si consuma nei secondi di silenzio che separano una battuta dall'altra, dove lo spettatore percepisce il peso degli anni che passano e le occasioni che svaniscono.

¹⁸⁶ La trama ricalca fedelmente quella originale di Henry James: in entrambi i testi assistiamo all'incontro tra John Marcher e Catherine Bertram (il nome della donna viene cambiato probabilmente per evidenziare la diversità di sfumatura del suo ruolo), alla condivisione del segreto di lui, a un'intera vita passata insieme nell'attesa di questo evento, e alla tragica rivelazione finale davanti alla tomba di lei, quando John capisce che la bestia era il vuoto di un'esistenza spesa senza saper amare. Le differenze sostanziali non risiedono quindi nei fatti storici della narrazione, ma nel modo in cui la trama viene depurata e significata. Laddove il racconto di James inserisce i protagonisti nel flusso concreto del tempo, descrivendo i loro spostamenti, le case, i viaggi in Italia, i passaggi di proprietà e il contesto sociale della Londra edoardiana, la trama di Duras compie una violenta contrazione teatrale. Duras cancella infatti ogni coordinata realistica ed esteriore, riducendo la trama a sei quadri statici e spogli, sei stazioni di un calvario laico in cui l'unica cosa che si muove è il tempo biologico che invecchia i corpi degli attori. Questa radicalizzazione modifica la natura stessa dei personaggi e il peso del loro legame: in James, John Marcher è un uomo vittima di una cecità psicologica ed egoistica dettata da un'illusione intellettuale; nella trama di Duras, egli diventa una figura quasi mitologica, l'incarnazione metafisica di un'assoluta incapacità emotiva, un uomo affetto da un vuoto esistenziale incurabile. Di riflesso, il ruolo di Catherine si ribalta. Se in James la donna accompagna John nel corso degli anni sperando fino all'ultimo che lui si accorga del suo amore prima che sia troppo tardi, in Duras Catherine acquista una lucidità tragica e quasi feroce fin dalle prime battute: lei sa già perfettamente che la bestia è il nulla e che l'amore di John non si sveglierà mai. Di conseguenza, la sua scelta di restare non è dettata da una passiva speranza, ma dal deliberato e cosciente sacrificio di sé, accettando di immolarsi e consumarsi accanto a lui per essere l'unica testimone e custode del vuoto dell'uomo. Cfr. M. Duras, *La bête dans la jungle. Adaptation théâtrale de la nouvelle d'Henry James* (1962), Rigny, Chemin de fer, 2026.

Wolfgang Iser e l'atto della lettura

Spesso accade di non riuscire a spiegare ciò che si prova durante la lettura di una poesia, di un romanzo, di un'opera teatrale; si comprende solo di provare un piacere particolare, caratteristico del momento che si condivide con il libro, ma non si sa che cosa «succeda» nella propria mente e, talvolta, nel proprio corpo.

Che cosa accade nella mente del lettore è argomento di analisi e studio di Wolfgang Iser, nel cui saggio *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung* (L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica, 1976) tratta la ricezione e comprensione delle opere letterarie in termini storici e considera la fenomenologia della lettura, rilevando, in particolare, in che modo la disposizione del lettore nell'interazione con il testo produca una serie di letture possibili.¹⁸⁷

Non occorre ribadire come ogni interpretazione sia solo una tra le tante possibili e dipenda dalle inclinazioni, facoltà e vissuti del lettore; in questo senso, l'esperienza della lettura è anche una «riorganizzazione dei sistemi referenziali». Tuttavia, va osservato che ogni testo offre precise istruzioni per la sua comprensione. Iser spiega che il testo presenta solo le istruzioni che guidano l'immaginazione del lettore a costruire il significato, e questo non può essere assolutizzato, ma è necessariamente il risultato dell'interazione tra le strutture preformulate nel testo e gli atti di comprensione nel lettore. Così, lo scrittore tedesco invita a una riflessione interessante: dopo la lettura, il significato del testo non è più spiegabile, ma solo percepibile come effetto. Inoltre, presenta il lettore come un «viaggiatore», proprio perché collocato all'intersezione di due movimenti: con l'atto di «ritensione», infatti, egli fa risuonare il testo per la fruizione e il godimento estetico; con quello di «protensione», effettua delle anticipazioni su ciò che legge, destinate ad essere continuamente riempite e svuotate.

Marcel Proust affermava che «in realtà, ogni lettore, quando legge, è il lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che forse, senza il libro, non avrebbe visto in

¹⁸⁷ W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimora, J. Hopkins University, 1980.

se stesso».¹⁸⁸ Ciò non significa sminuire l'ingegno e il bisogno di comunicare (comunicarsi), dell'autore: ogni opera letteraria ha infatti due poli, ossia il polo artistico, che è il testo dell'autore, e il polo estetico, che è la realizzazione compiuta dal lettore. Le condizioni elementari affinché si realizzi l'interazione tra i due poli si basano su strutture che hanno natura doppia: una verbale e una affettiva. L'aspetto verbale guida la ricezione e ne impedisce l'arbitrarietà; differentemente, l'aspetto affettivo realizza il potenziale prestrutturato dal linguaggio del testo.

Iser introduce anche il concetto di «lettore implicito», che non corrisponde ad una persona fisica, bensì ad una «struttura testuale» incorporata nel libro stesso, che coincide con l'insieme di istruzioni che l'autore fornisce.¹⁸⁹ Ciò che permette l'esistenza di questo meccanismo sono i «vuoti» o le cosiddette *Leerstellen*¹⁹⁰ («Spazi di indeterminazione»), poiché nessun testo può descrivere la realtà in maniera totalizzante; in questo senso, il lettore implicito rappresenta il ruolo, il modello di comportamento e l'invito formale che il testo rivolge al lettore reale, affinché riempi quei vuoti con la propria immaginazione ed esperienza.

Per illustrare il modo in cui l'opera comunica con il mondo esterno, Iser introduce due concetti fondamentali: quello di «repertorio» e quello di «insieme di strategie». Il repertorio è l'insieme di elementi sociali, storici, culturali e letterari che il testo preleva dalla realtà e inserisce dentro di sé. Ogni testo attinge al proprio repertorio per rendersi comprensibile al pubblico; è possibile, tuttavia, anche attingere a un repertorio passato, e ciò permette all'autore di manipolare l'orizzonte d'attesa del lettore contemporaneo.

Intorno alla metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento (1857-1858 ca.), in Francia, vengono pubblicati due libri con la stessa trama: *Madame Bovary* di Gustave Flaubert e *Fanny* di Ernest Feydeau. Quest'ultimo ebbe notevolmente successo, diversamente dal romanzo di Flaubert. Il motivo è ovviamente culturale, sociale e formale.¹⁹¹ Verso la fine degli anni Settanta dell'Ottocento, la situazione

¹⁸⁸ Cfr. M. Proust, *À la recherche du temps perdu*, VII, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, 1927.

¹⁸⁹ Cfr. W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, cit., pp. 20-27.

¹⁹⁰ Cfr. *ivi*, pp. 182-195.

¹⁹¹ Feydeau dà al pubblico quello che si aspettava, attraverso due strategie: ogni azione della protagonista era accompagnata da giudizi espliciti e moralisti, misogini e maschilisti del narratore. Inoltre, lo stile era basato sul «patetico» (esclamazioni, puntini sospensivi che lasciavano intendere il tormento, sospiri continui); uno stile che nel tempo si è evoluto profondamente, quasi

cambia in maniera decisiva; nel 1880 esce infatti il manifesto teorico di Zola, *Le Roman expérimental* (Il romanzo sperimentale); da questo momento in poi, i nuovi scrittori dell'epoca incoronano ufficialmente Flaubert come il padre spirituale della modernità letteraria.

Quello che a metà dell'Ottocento si può considerare «lo stare molto lontano dall'orizzonte d'attesa» è la stessa ragione per cui, cambiando l'orizzonte l'attesa, oggi quel libro è considerato uno dei capolavori della letteratura francese.

Se poi, invece, l'autore decontestualizza il passato, come ha fatto Duras con la struttura jamesiana, l'orizzonte d'attesa viene intenzionalmente spezzato: il lettore è privato dei suoi punti di riferimento abituali e, secondo la prospettiva di Iser, è costretto a colmare attivamente i vuoti di senso, generati da questo anacronismo, con la propria angoscia, sensibilità e interpretazione.

L'altro elemento essenziale di cui l'opera usufruisce per comunicare con il mondo esterno è costituito da «un insieme di strategie». Si tratta delle strutture che organizzano il repertorio (ad esempio «il punto di vista», «l'ironia», «l'intreccio») e che hanno lo scopo di guidare il lettore su come decodificare quel mondo inventato.¹⁹² Si pensi a quei testi in cui si invita il lettore a «immedesimarsi» in un personaggio tramite la visione unica dell'io narrante: può, talvolta, essere sconcertante, ma anche suscitare una riflessione.¹⁹³

Inoltre, bisogna ricordare anche che, quando si legge, si modifica continuamente la propria memoria rispetto alla consapevolezza di ciò che si ha già letto, quindi spesso si dubita, spesso si pone in discussione e spesso ci si crea aspettative su ciò che accadrà. Per definire questa «fase», Iser utilizza l'espressione *Wandernde Blickpunkt*¹⁹⁴ («Punto di vista vagante»). In tutte le opere in cui si è

contrapponendosi. Madame Bovary è invece impersonale, infatti l'autore non fornisce mai giudizi espliciti e i comportamenti e le intenzioni dei personaggi emergono senza che lui li debba spiegare tramite un telling. Lo stile evita qualunque caduta nel patetismo: è uno stile sobrio. Questo lo fece sembrare scandaloso, perché sembrava che lui accondiscendesse ai comportamenti di Emma.

¹⁹² Cfr. *ivi*, pp. 53-99.

¹⁹³ Si consideri ancora Henry James e il romanzo *What Maisie Knew* (Quel che sapeva Maisie, 1897). La trama è concentrata in una bambina contesa tra due genitori divorziati ed egoisti, che presto la abbandonano emotivamente. I rispettivi nuovi coniugi (il patrigno e la matrigna) iniziano una relazione clandestina tra loro, usando la bambina come copertura. Tutta la storia è narrata dal punto di vista di Maisie, che osserva il mondo avido, crudele e ipocrita adulto senza riuscire a capirlo. È interessante l'utilizzo che ella fa dell'ironia e il modo in cui si esprime: incredibilmente curioso e innocente. Alla fine, rifiuterà i genitori e si riapproprierà di se stessa.

¹⁹⁴ Cfr. *ivi*, pp. 107-129.

analizzato come il «non detto» abbia un ruolo cruciale e come, spesso, sia centrale nella storia, nonché l'argomento stesso, il lettore subirà un'oscillazione del suo punto di vista, proprio a causa del «silenzio», dell'«omissione» che incontrerà, tentando di colmare quel «vuoto» che l'autore gli ha affidato.

Per spiegare come spesso il «non detto» sia un'esigenza, ci tengo ad aggiungere una riflessione su un momento significativo del canto XXXIII dell'*Inferno* di Dante, nel quale quest'ultimo trova un uomo consumato dal dolore e dal rancore, al punto da mordere eternamente il cranio di colui che considera responsabile della sua rovina: l'arcivescovo Ruggieri.¹⁹⁵ Ciò che rende memorabile questo episodio non è la vendetta, bensì il ricordo che quest'uomo, il conte Ugolino, porta con sé, un ricordo così terribile da sembrare più doloroso della pena infernale stessa. Il conte racconta di essere stato rinchiuso in una torre insieme ai suoi figli. All'inizio ha speranza, si illude che qualcuno arriverà ad aprire quella porta; ma, poi, lentamente, mese dopo mese, arriva alla consapevolezza: nessuno porterà loro del cibo e nessuno li salverà. La loro condanna non sarà una morte improvvisa, ma un'attesa lenta e inesorabile. Il punto più doloroso del racconto, però, non è la fame: è l'amore. Dante ascolta l'impotenza di chi ama e di chi non può fare nulla per salvare i propri figli; e così, uno dopo l'altro, i bambini muoiono. Ugolino rimane solo, in silenzio, per anni. È celebre il verso: «Poscia, più che 'l dolor, potè 'l digiuno».¹⁹⁶ Verrebbe da domandarsi se il conte sia morto di fame, oppure, spinto oltre il limite, si sia nutrito del corpo dei suoi figli. Ma Dante non lo dice, come a dimostrare che esistono vissuti così profondi da sfuggire alle parole: il poeta lascia che sia il silenzio a comunicare.

Riguardo il dolore, questo è quello che scrive, in una pagina di diario risalente al 17 giugno 1938, Cesare Pavese:

L'effetto del dolore (disgrazie, sofferenze, quando siano mentali) è di creare un filo spinato nella mente e costringere i pensieri a evitare certe aree, per sfuggire alle angosce che vi regnano. In questo senso, soffrire limita l'efficienza spirituale. Che, finito il dolore, la propria potenza si trovi

¹⁹⁵ Cfr. D. Alighieri, *Divina Commedia. Inferno*, a cura di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2021, pp. 981-1003.

¹⁹⁶ Cfr. Id., *ivi*, p. 992.

accresciuta non è poi così tanto gloriosamente vero, anzitutto perché un certo indolenzimento nell'area resta sempre, e una tendenza a evitare il malo passo, e poi perché, se durante la pena non si è acquistato nulla, non si vede come si possa acquistare dopo, nella normalità. Il fatto è questo, che si è acquistata *esperien | za*: la cosa cioè più astratta e vana. Quanto alla tempra, la si è solo indebolita. Nessun carattere ha dopo il dolore la tempra che aveva prima. Come nessun corpo dopo una ferita ha la salute di prima, se non un indurimento esacerbato: il famoso stato corneo. Tutti questi grandi spiritualisti parlano in fondo di risultati materiale: nozioni su se stesso, sulla vita, massime che ci si dà, ecc. L'efficienza, la tempra, la «portata del ponte», ognuno vede chiaramente che col dolore subisce soltanto una limitazione d'attività, e quando ritorna ad avere campo libero non ha nemmeno il vantaggio di essersi rinvigorita con un riposo – dato che soffrire travaglia e lima anche se non lascia libero gioco.¹⁹⁷

Non solo il Dolore, ma anche l'Amore, la Paura, la Rabbia, la Vergogna e molteplici stati emotivi invitano la mente di chi scrive a fermarsi, a lasciare in sospeso, a tacere, ad alludere, quando ciò di cui si parla richiede un particolare tipo di rispetto. Il lettore sa che, se il proprio vissuto venisse scritto e spiegato, verrebbe disonorato. Per questo, dopo la lettura di un romanzo o di una poesia, spesso, si tace, ringraziando l'autore e il suo «non detto».

¹⁹⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950*, cit., p. 108.

Bibliografia

Abrams, Meyer Howard. 1953. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford University. Trad. it. *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione della critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.

Ad Herennium. 1954. Caplan, H. (ed.), Cambridge-London, Harvard University.

Alighieri, Dante. 1991. *Commedia*, 3 voll., Chiavacci Leonardi, Anna Maria (a cura di), Milano, Mondadori, 1991-1997.

American Psychiatric Association. 2013. *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 5th ed. (DSM-5), Washington DC, American Psychiatric Publishing. Trad. it. *DSM-5. Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2014.

Aristofane. 1924. *Le Nuvole*, in Romagnoli, Ettore (a cura di), *Commedie*, vol. II, Bologna, Zanichelli.

Aristotele. 1984. *Poetica*, Cambiano, Giovanni (a cura di), Milano, Bompiani.

Artaud, Antonin. 1938. *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968.

Artaud, Antonin. 1946. *Lettres de Rodez*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lettere da Rodez*, Milano, Adelphi, 1989.

Barthes, Roland. 1953. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil. Trad. it. *Il grado zero della scrittura*, Milano, Lerici, 1960.

Barthes, Roland. 1963. *Sur Racine*, Paris, Seuil. Trad. it. *Idées su Racine*, Milano, Rizzoli, 1968.

Barthes, Roland. 1968. *La mort de l'auteur*, in «Mantéia», 5, 5, pp. 12-17.

Beckett, Samuel. 1953. *L'Innommable*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. *L'innominabile*, Torino, Einaudi, 1962.

Bettini, Maurizio. 1991. *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino, QuattroVenti.

Blanchot, Maurice. 1955. *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.

Booth, Wayne Clayson. 1961. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago. Trad. it. *La retorica della narrativa*, Torino, Einaudi, 1996.

Breton, André. 1924. *Manifeste du surréalisme*, Paris, Éditions du Sagittaire. Trad. it. *Manifesto del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1966.

Breton, André. 1952. *Entretiens (1913-1952)*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Interviste (1913-1952)*, Milano, Guanda, 1989.

Brooks, Peter. 1976. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University. Trad. it. *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

Campanini, Giuseppe - Carboni, Giovanni. 1980. *Vocabolario della lingua latina*, Torino, Loescher.

Caputo, Giovanni. 2023. *Strange face in the mirror illusions: specific effects on derealization, depersonalization, and dissociative identity*, in «Journal of Trauma & Dissociation», 24, 4, pp. 432-445.

Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University.

Cavanagh, Clare. 1995. *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Princeton, Princeton University.

Cicerone, Marco Tullio. 1998. *De inventione*, Greco, Maria (a cura di), Galatina, Congedo.

Cioran, Émile. 1952. *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Sillogismi dell'amarezza*, Milano, Adelphi, 1993.

Cixous, Hélène. 1975. *Le Rire de la Méduse*, in «L'Arc», 61, pp. 39-54.

De Man, Paul. 1984. *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University.

De Vigny, Alfred. 1835. *Chatterton*, Paris, Souverain. Trad. it. *Chatterton. Dramma in tre atti*, Napoli, Stabilimento Tipografico di G. Nobili, 1847.

Demetrio. 2002. *Sullo stile*, Ascani, Giovanni (a cura di), Milano, Rizzoli.

DeSalvo, Louise A. 1989. *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*, Boston, Beacon Press.

Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*, Paris, Les Éditions de Minuit. Trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2005.

Diderot, Denis. 1757. *Entretiens sur «Le Fils naturel»*, Amsterdam, s.e. Trad. it. *Colloqui sul «Figlio naturale»*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

Diderot, Denis. 1758. *De la poésie dramatique*, Amsterdam, s.e. Trad. it. *Trattato della poesia drammatica*, Bari, Edizioni di Pagina, 2012.

Diogene Laerzio. 2005. *Vite dei filosofi*, Reale, Giovanni (a cura di), Roma-Bari, Laterza.

- Dorfles, Gillo. 1959. *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi.
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. 1846. *Двойник [Il Sosia]*, in «Otečestvennye Zapiski», 2, pp. 200-240.
- Dostoevskij, Fëdor Michajlovič. 1928. *Письма [Lettere]*, Moskva-Leningrad, Gosizdat. Trad. it. *Lettere*, Firenze, Sansoni, 1950.
- Duras, Marguerite. 2026. *La bête dans la jungle. Adaptation théâtrale de la nouvelle d'Henry James (1962)*, Rigny, Les éditions du Chemin de fer.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory: An Introduction*, Oxford, Basil Blackwell. Trad. it. *Teoria della letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1998.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Erodoto. 2001. *Storie*, Izzo D'Accinni, Augusta - Fausti, Domenico (a cura di), Milano, Fabbri.
- Euripide. 1972. *Medea*, Ciani, Maria Grazia (a cura di), Venezia, Marsilio.
- Euripide. 1997. *Elena*, Fusillo, Massimo (a cura di), Milano, Rizzoli.
- Feydeau, Ernest. 1858. *Fanny*, Paris, Amyot. Trad. it. *Fanny*, Milano, Borroni e Scotti, 1861.
- Flaubert, Gustave. 1857. *Madame Bovary. Mœurs de province*, Paris, Michel Lévy frères. Trad. it. *Madame Bovary. Peccati di provincia*, Milano, Tipografia Editrice Lombarda, 1881.
- Flaubert, Gustave. 1973. *Correspondance*, 5 voll., Bruneau, Jean (éd.), Paris, Gallimard. Trad. it. *Lettere a Louise Colet*, Milano, Garzanti, 1980.
- Freud, Sigmund - Breuer, Josef. 1895. *Studien über Hysterie*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke. Trad. it. *Studi sull'isteria*, Torino, Boringhieri, 1967.
- Freud, Sigmund. 1905. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Leipzig-Wien, Franz Deuticke. Trad. it. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Torino, Boringhieri, 1960.
- Freud, Sigmund. 1907. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*, Wien, Heller. Trad. it. *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, Pistoia, Casa Editrice Rinascimento, 1913.
- Freud, Sigmund. 1914. *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in «Internationale Zeitschrift für Ärztliche Psychoanalyse», 2, 6, pp. 485-491.
- Freud, Sigmund. 1916. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig-Wien, Heller. Trad. it. *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1976.
- Freud, Sigmund. 1919. *Das Unheimliche*, in «Imago», 5, 5-6, pp. 297-324.

- Freud, Sigmund. 1923. *Das Ich und das Es*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag. Trad. it. *L'Io e l'Es*, Torino, Boringhieri, 1977.
- Fusini, Nadia. 2021. *Possiedo la mia anima*, Milano, Feltrinelli.
- Gardini, Nicola. 2021. *Lacuna*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gérard. 1966. *Figures*, Paris, Seuil. Trad. it. *Figure. Retorica e critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1969.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*, Paris, Seuil. Trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- Germi, Simone. 2015. *Figlie della crisi. I personaggi femminili di Heinrich von Kleist*, in «Le rotte - Il porto di Toledo», 2, pp. 45-68.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1774. *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand. Trad. it. *I dolori del giovane Werther*, Poschiavo, Baron de Bassus, 1781.
- Guilbert de Pixérécourt, René-Charles. 1814. *Le Chien de Montargis, ou la Forêt de Bondy. Mélodrame historique en trois actes*, Paris, Barba. Trad. it. *Il cane di Montargis, ossia la foresta di Bondy*, Venezia, Stamperia Zerletti, 1815.
- Heim, Christine - Binder, Elisabeth. 2019. *Psychobiology of Attachment and Trauma*, in «Frontiers in Psychology», 10, art. 1296, pp. 1-15.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. 1817. *Der Sandmann*, in *Nachtstücke*, Berlin, Realschulbuchhandlung. Trad. it. *L'uomo della sabbia*, Milano, Sonzogno, 1883.
- Hofmannsthal, Hugo von. 1907. *Der Dichter und die Zeit*, in «Die Neue Rundschau», 18, 1, pp. 1-23.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München, Fink. Trad. it. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- James, Henry. 1897. *What Maisie Knew*, London, Heinemann. Trad. it. *Quel che sapeva Maisie*, Milano, Mondadori, 1934.
- James, Henry. 1903. *The Beast in the Jungle*, in *The Better Sort*, New York, Charles Scribner's Sons. Trad. it. *La bestia nella giungla*, Bari, Cooperativa Tipografica, 1974.
- Jauss, Hans Robert. 1967. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Konstanz, Druckerei und Verlagsanstalt. Trad. it. *Storia della letteratura come provocazione*, Torino, Boringhieri, 1969.
- Jauss, Hans Robert. 1977. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München, Verlag. Trad. it. *Interrogazione del mito e affermazione dell'identità*, in «Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria», Bologna, il Mulino, 1988.

Kafka, Franz. 1948. *Tagebücher 1910-1923*, Brod, Max (hrsg. von), New York, Schocken Books. Trad. it. *Diari 1910-1923*, Milano, Mondadori, 1953.

Kafka, Franz. 1952. *Brief an den Vater*, in Brod, Max (hrsg. von), *Die vergetene Wahrheit*, New York, Schocken Books. Trad. it. *Lettera al padre*, Milano, Il Saggiatore, 1959.

Kafka, Franz. 1958. *Briefe 1902-1924*, Brod, Max (hrsg. von), Frankfurt am Main, S. Fischer. Trad. it. *Lettere 1902-1924*, Milano, Mondadori, 1964.

Kaimio, Maarit et al. 1990. *Comic Violence in Aristophanes*, in «Arctos. Acta Philologica Fennica», 24, pp. 47-72.

Kleist, Heinrich von. 1807. *Amphitryon. Ein Lustspiel nach Molière*, Dresden, Arnold. Trad. it. *Anfitrione*, Torino, Einaudi, 1950.

Kleist, Heinrich von. 1808. *Die Marquise von O...*, in «Phöbus», 1, 2, pp. 15-42.

Kleist, Heinrich von. 1810. *Über das Marionettentheater*, in «Berliner Abendblätter», 12-15 dicembre, pp. 1-4.

Kleist, Heinrich von. 1900. *Briefe an seine Verlobte*, Federn, Karl (hrsg. von), Berlin, Cassirer. Trad. it. *Lettere alla fidanzata*, Milano, SE, 2010.

Kristeva, Julia. 1987. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Sole nero. Depressione e melanconia*, Milano, Feltrinelli, 1988.

Labate, Mario. 1993. *I generi letterari a Roma: tra poetica, grammatica e retorica*, in Conte, Gian Biagio (a cura di), *Generi letterari e tradizione culturale*, Roma, Carocci, pp. 15-44.

Lausberg, Heinrich. 1960. *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung della Literaturwissenschaft*, München, Max Hueber. Trad. it. *Le figure retoriche. Manuale di retorica letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1969.

Leising, Gary. 2019. *Mary Ventura and the Rebirth Kingdom*, in «Plath Profiles: An Interdisciplinary Journal for Sylvia Plath Studies», 11, pp. 112-125.

Mandel'stam, Osip Ėmil'evič. 1933. *Мы живем, под собою не чуя страны...* [*Epigramma a Stalin*]. Trad. it. *Epigramma a Stalin*, in *Ottanta poesie*, Torino, Einaudi, 2009.

Manzoni, Alessandro. 1827. *I promessi sposi*, Milano, Vincenzo Ferrario.

Manzoni, Alessandro. 1971. *Fermo e Lucia*, Torino, Einaudi.

Marcolongo, Andrea. 2019. *Alla fonte delle parole. 99 etimologie che ci parlano di noi*, Milano, Mondadori.

Molière. 1668. *Amphitryon. Comédie*, Paris, Jean Ribou. Trad. it. *Anfitrione*, Torino, Einaudi, 1972.

- Morante, Elsa. 1974. *La Storia*, Torino, Einaudi.
- Morante, Elsa. 1987. *Pro o contro la bomba atomica e altri saggi*, Milano, Adelphi.
- Moravia, Alberto. 1929. *Gli indifferenti*, Milano, Alpes.
- Moravia, Alberto. 1960. *La noia*, Milano, Bompiani.
- Moravia, Alberto. 1965. *L'attenzione*, Milano, Bompiani.
- Omero. 2014. *Odissea*, Villa, Emilio (a cura di), Milano, Feltrinelli.
- Orlando, Francesco. 1973. *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Ovidio Nasone, Publio. 1994. *Metamorphoses*, Bernardini Marzolla, Piero (a cura di), Milano, Rizzoli.
- Pareyson, Luigi. 1954. *Estetica. Teoria della formatività*, Torino, Edizioni di «Filosofia».
- Pavese, Cesare. 1952. *Il mestiere di vivere (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi.
- Pirandello, Luigi. 1908. *L'umorismo*, Lanciano, Carabba.
- Plath, Sylvia. 1963. *The Bell Jar*, London, Heinemann. Trad. it. *La campana di vetro*, Milano, Mondadori, 1966.
- Plath, Sylvia. 2019. *Mary Ventura and the Ninth Kingdom*, London, Faber & Faber. Trad. it. *Mary Ventura e il nono regno*, Milano, Mondadori, 2022.
- Plauto, Tito Maccio. 2017. *Menaechmi - Rudens*, Milano, Mondadori.
- Plauto, Tito Maccio. 2022. *Amphitruo*, Oniga, Renato (a cura di), Venezia, Marsilio.
- Poe, Edgar Allan. 1840. *Tales of the Grotesque and Arabesque*, Philadelphia, Lea & Blanchard. Trad. it. *I racconti*, Torino, Einaudi, 1983.
- Pousseur, Henri. 1958. *La nuova sensibilità musicale*, in «Incontri Musicali», 2, pp. 25-37.
- Quintiliano, Marco Fabio. 2001. *Institutio oratoria [The Orator's Education]*, Russell, Donald A. (ed.), Cambridge-London, Harvard University.
- Rank, Otto. 1914. *Der Doppelgänger*, in «Imago», 3, pp. 97-164. Trad. it. *Il doppio. Uno studio psicoanalitico*, Milano, SugarCo, 1979.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*, Paris, Seuil. Trad. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.
- Rocci, Lorenzo. 1939. *Vocabolario della lingua greca*, Roma, Società Anonima Editrice Dante Alighieri.
- Sartre, Jean-Paul. 1943. *L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard. Trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano, Mondadori, 1958.

Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, Oxford, Oxford University. Trad. it. *Il corpo nel dolore. La fabbricazione e la distruzione del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1990.

Seneca, Lucio Anneo. 1979. *Epistulae morales ad Lucilium*, Monti, Giuseppe (a cura di), Milano, Rizzoli.

Shannon, Claude Elwood - Weaver, Warren. 1949. *The Mathematical Theory of Communication*, Urbana, University of Illinois. Trad. it. *La teoria matematica della comunicazione*, Milano, Etas Kompass, 1971.

Shapiro, Francine. 1989. *Eye Movement Desensitization: A New Treatment for Post-Traumatic Stress Disorder*, in «Journal of Traumatic Stress», 2, 2, pp. 199-223.

Shelley, Mary. 1818. *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, London, Lackington. Trad. it. *Frankenstein, ossia il Prometeo moderno*, Milano, Tipografia Editrice di Leone Buzzoni, 1944.

Tindall, William York. 1955. *The Literary Symbol*, New York, Columbia University.

Tolstoj, Lev Nikolaevič. 1878. *Анна Каренина* [*Anna Karenina*], Moskva, T. Ris. Trad. it. *Anna Karenina*, Milano, Treves, 1887.

Tolstoj, Lev Nikolaevič. 1884. *Исповедь* [*Confessione*], Genève, Elpidine. Trad. it. *La mia confessione*, Milano, Sonzogno, 1890.

Tolstoj, Lev Nikolaevič. 1928. *Дневники* [*Diari*], Moskva, Gosizdat. Trad. it. *Diari*, Milano, Longanesi, 1962.

Van der Kolk, Bessel D. 2014. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York, Viking. Trad. it. *Il corpo accusa il colpo. Mente, corpo e cervello nell'elaborazione delle memorie traumatiche*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2015.

Verlaine, Paul. 1986. *Poésies*, Ortesta, Cesare (traduzione di), Parma, Guanda.

Virgilio Marone, Publio. 2025. *Aeneis* [*Eneide*], Fo, Alessandro (a cura di), Torino, Einaudi.

Vocabolario della lingua italiana. 1986. *Vocabolario della lingua italiana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986-1997.

Woolf, Virginia. 1915. *The Voyage Out*, London, Duckworth & Co. Trad. it. *La crociera*, Milano, Einaudi, 1963.

Woolf, Virginia. 1927. *To the Lighthouse*, London, Hogarth. Trad. it. *Gita al faro*, Milano, Treves, 1934.

Woolf, Virginia. 1953. *A Writer's Diary*, Woolf, Leonard (ed.), London, Hogarth. Trad. it. *Diario di una scrittrice*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1959.

Woolf, Virginia. 1975. *The Letters of Virginia Woolf*, 6 voll., Nicolson, Nigel - Trautmann, Joanne (ed.), London, Hogarth, 1975-1980.

Woolf, Virginia. 1976. *Moments of Being*, Schulkind, Jeanne (ed.), Sussex, University of Sussex. Trad. it. *Momenti di essere*, Milano, La Tartaruga, 1977.

Woolf, Virginia. 1980. *The Diary of Virginia Woolf*, vol. III: 1925-1930, Bell, Anne Olivier (ed.), London, Hogarth. Trad. it. *Diari. 1925-1930*, Milano, Bompiani, 1980.

Zola, Émile. 1880. *Le Roman expérimental*, Paris, Charpentier. Trad. it. *Il romanzo sperimentale*, Milano, Sonzogno, 1892.