

ANNALI DI CA' FOSCARI
RIVISTA DELLA FACOLTÀ
DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE
DELL'UNIVERSITÀ CA' FOSCARI
DI VENEZIA

XLVII, 2

2008



Studio Editoriale Gordini

L'OPERA INCOMPIUTA

a cura di

LUCIA OMACINI

INDICE

- LUCIA OMACINI
7 *Introduzione*

Forme dell'incompiuto

- JEAN-PAUL SERMAIN
19 La poétique de l'inachèvement mise en œuvre
par le roman au XVII^e et XVIII^e siècles
- LORETTA INNOCENTI
39 «*Desunt nonnulla*». La tragedia incompiuta in
Hero and Leander di Christopher Marlowe
- GIAN GIUSEPPE FILIPPI
63 L'incompiuto di Māmallapuram

L'estetica del frammento

- BETTINA FABER
85 «*Und vieles wie auf den Schultern eine Last von Scheitern
ist zu behalten*». Moderner Fragmentarismus und
Hölderlins anderes Bewusstsein von der Bedeutung
des Unvollendeten
- ELOISA PAGANELLI
131 Frammentazione scenica e discorsiva nel teatro
di John Webster: una modalità dell'incompiuto
nell'ambito della crisi giacomiana

- PAOLA MARTINUZZI
155 Dal *divertissement forain* all'*ambigu-comique*:
l'arte di frantumare e di combinare
- 167 NICOLETTA PESARO
Su Manshu: la modernità incompiuta
o l'incompiutezza del moderno?

Il nulla e lo zero

- SILVIA BURINI
191 Il fecondissimo nulla: alcuni esempi di semiotica
dello zero nel concettualismo russo
- 225 ORNELLA CIVARDI
Quello che manca al Nulla. Forme dell'incompiuto
e tecniche di salvazione nella cultura giapponese
- 245 *List of contributors*

INTRODUZIONE

Perché tanto interesse per l'opera incompiuta? L'argomento è denso di risonanze critiche anche relativamente recenti.¹ Il titolo scelto richiama inoltre, sia pure indirettamente, un convegno internazionale tenutosi all'Università Ca' Foscari di Venezia nel 2002: *Théorie et pratique du fragment*.² Da molti anni lavoravo sul romanzo epistolare tra fine Settecento e inizio Ottocento,³ il che mi ha permesso di intravedere in quell'occasione un rapporto di filiazione possibile tra genere epistolare e scrittura frammentaria.⁴ Partendo da questa affinità, ho cominciato a riflettere sull'improbabile statuto di questa scrittura, decisamente refrattaria ad ogni tipo di sistematizzazione per il suo carattere paradossale. Quale prolungamento di una riflessione messa in moto da questo primo convegno, ho iniziato a interessarmi ad un'altra forma di discontinuità strettamente connessa alla frammentazione del discorso: quella relativa alle conclusioni dei romanzi o alla loro incompiutezza, le cui forme vanno dalla semplice interruzione della storia raccontata alla ripresa incessante della scrittura.

¹ Penso in particolare ai convegni internazionali tenutisi a Lione e a Paris III: ANNIE RIVARA, GUY LAVOREL (textes rass. par), *L'œuvre inachevée*. Actes du colloque international (11-12 décembre 1998), Lyon, C.E.D.I.C., 1999; DOMINIQUE BUDOR, DENIS FERRARIS (sous la dir. de), *Objets inachevés de l'écriture*. Actes du colloque de l'Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III (22-24 octobre 1998), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001; e in particolare ai seguenti testi: LOUIS HAY *et al.*, *Le manuscrit inachevé. Écriture, création, communication*, Paris, Editions CNRS, 1986; CLAUDE DUCHET, ISABELLE TOURNIER (éds.), *Genèse des fins: de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1996.

² LUCIA OMACINI, LAURA ESTE BELLINI (éds.), *Théorie et pratique du fragment*. Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (Venise 28-30 novembre 2002), Genève, Slatkine, 2004.

³ L. OMACINI, *Le roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003.

⁴ Cfr. «Introduction» a L. OMACINI, L. ESTE BELLINI (éds.) *Théorie et pratique du fragment*, cit., 7-14.

Ma verso che cosa tende un testo? Claude Duchet, richiamandosi agli studi ormai canonici di Philippe Hamon,⁵ enumera alcune formule di *clausola*: «fin, finition, finalité, infinitude».⁶ Esiste una *fine* in quanto sviluppo di un intrigo che può giungere ancor prima della parola *fine*, mentre la narrazione prosegue con un commento del racconto; una *fine* diversa dalla precedente è quella che determina la conclusione diegetica, una specie di seconda chiusura che definisce i limiti spazio-temporali della finzione. La *finition* assicura il *finito*, il completamento della testualizzazione, che fa del racconto un'opera letteraria. La *finalità*, mette in relazione l'origine del progetto e la fine del senso, quale presa di posizione, iscrizione di un sapere: morale, messaggio o anche denegazione di quello stesso sapere. Ed infine l'*infinitude* come vocazione del testo a non finire mai, sia a livello del senso – «*il n'y a pas de vrai sens d'un texte*»⁷ – sia a livello formale: «Le sentiment que j'ai devant tout ce qui est écrit, que c'est matière à tripoter – à corriger, et toujours un état entre autres – d'un certain groupe d'opérations possibles»⁸. L'opera mai «achevée mais abandonnée»⁹, è affidata all'editore per un concorso di circostanze o un semplice incidente di percorso «une sorte d'accident»¹⁰ e non per una precisa volontà dello scrittore. Lungi dal rappresentare l'ultimo atto che la conclude, essa s'identifica con le diverse fasi di rimaneggiamento che hanno concorso a trasformarla. Una concezione moderna che ne sancisce la natura problematica: l'illegittimità dell'origine e l'impossibilità di concludere quale condizione stessa della scrittura.

Ma quando un'opera può dirsi davvero finita? È proprio necessaria una conclusione perché un romanzo sia compiuto? Paradossalmente, una chiusura può prefigurare un incompiuto. Questa visione iconoclasta suppone, secondo Jean-Paul Sermain, che il romanzo possa ignorare la conclusione, che la storia non abbia bisogno di essere completata, che il suo significato non dipenda dallo sviluppo della *fabula* ma dalle sue stesse contraddizioni. Per questo motivo, ciò che attiene al personaggio non può essere confuso con il senso dell'opera perché esiste uno scarto reale tra la fine dell'intrigo e la conclusione del romanzo.

⁵ PHILIPPE HAMON, «Clausules», *Poétique*, n. 24, 1975.

⁶ Cfr. C. DUCHET, I. TOURNIER (éds.), *Genèse des fins*, cit., 10-15.

⁷ PAUL VALÉRY, «Au sujet du Cimetière marin», *Œuvres*, éd. JEAN HYTIER, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1957-1960, t. II, 1497.

⁸ P. VALÉRY, *Cahiers 1894-1914*, éds. NICOLE CELEYRETTE-PIETRI, JUDITH ROBINSON-VALÉRY, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1988, t. II, 1531.

⁹ P. VALÉRY, «Au sujet du Cimetière marin», cit., 1497.

¹⁰ *Ibidem*.

La transizione dalla frammentazione all'incompiuto è relativamente breve. Il passaggio dall'una all'altra mi è stata offerto da un altro convegno, svoltosi anche questo a Venezia, dal titolo «La partie et le tout. L'atelier du roman de l'âge baroque au tournant des Lumières»¹¹. Prendendo come punto di partenza la rottura epistemologica che si compie a cavallo dei due secoli, sotto la spinta degli eventi rivoluzionari, avevo notato come l'incompiutezza potesse essere ricondotta alla crisi di valori di quell'epoca storica. Abbandonati i principi di simmetria, di ordine e di finitezza formale dell'epoca classica, l'opera ferita o amputata del «tournant des Lumières» sprigiona una potenza emotiva insita nella sua stessa struttura frammentata. Essa porta dunque le tracce di un *vulnus* che si manifesta sotto forma di discontinuità, di perdita, di residuo, e soprattutto di assenza di qualcosa che il testo dovrebbe esigere per essere completo e rispondere all'attesa dei lettori. Un'assenza di chiusura che non può tuttavia essere interpretata come un semplice rifiuto della rifinitura estetica dell'opera secondo i canoni tradizionali (di equilibrio, di bellezza, di pienezza, ecc.) e ciò a più forte ragione in un'epoca che precede i grandi sovvertimenti rivoluzionari.

L'occasione di quest'ultimo recente convegno mi è dunque apparsa come una possibilità di allargare il campo delle mie ricerche offrendomi l'occasione di confrontare una pratica assai generalizzata a cavallo tra i due secoli, con quella altrettanto diffusa in tutto il Settecento ma altrimenti giustificata. Ora è indubbio che la crisi rivoluzionaria ha contribuito a trasformare sensibilmente le modalità della rappresentazione così come la nozione di persona. Tuttavia permangono alcuni interrogativi. Queste considerazioni riferite a un'epoca di sconvolgimento generale possono essere applicate anche alla narrativa classica o addirittura ad altri luoghi e tradizioni? È lecito parlare di lacerazione, di crisi d'identità, d'incompiutezza di fronte all'eterogeneità, alla versatilità, alle connessioni deboli o addirittura mancanti, ai legami aleatori del romanzo *ancien régime* o non è forse necessario ricorrere a criteri interpretativi diversi? Perché non supporre allora un interesse reale per il frammento, per la parte separata dal tutto, per la conclusione dilazionata o inutile o perfino assente, non più in quanto categoria malinconica come suggerisce la sua etimologia

¹¹ Si tratta del terzo convegno nato da un'iniziativa comune cui hanno partecipato le Università di Paris III-Sorbonne Nouvelle, KU-Lovanio e Ca' Foscari (Paris, *La partie et le tout. Les moments de la lecture romanesque, XVII^e-XVIII^e siècles*: 11-13 settembre 2008; Bruxelles: 10-11 ottobre 2008; Venezia: 27-28 novembre 2008, con un diverso sottotitolo: *L'atelier du roman de l'âge baroque au tournant des Lumières*).

(*frangere*),¹² ma in quanto espressione della libertà del narratore e condizione stessa della scrittura? Sulla base di queste considerazioni, è dunque ipotizzabile un *non-finito* che non risponda obbligatoriamente ad un'estetica dell'incompiuto, ma ad altri principi, ad altri progetti su cui si fonda la rappresentazione? Ed infine, può una parte separata e autonoma non essere sentita come un fallimento del discorso continuo, come un colpo irreparabile inferto all'unità dell'insieme?

Nel momento in cui si annunciano i primi segni di destrutturazione dei modelli classici, la ricerca della forma rimane comunque una delle preoccupazioni principali dell'atto creatore. Per Diderot è bello: «tout ce qui contient en soi de quoi réveiller en nous l'idée de rapport»¹³ ossia tutto ciò che può essere messo in relazione malgrado l'apparente incongruità o l'effettiva separazione delle parti. Allo stesso modo, i suoi *Salons* alludono ad una idea di bello irregolare fatto di contrasti e di effetti discordanti e tuttavia armoniosi,¹⁴ frutto del genio creativo e proprio per questo difficilmente percettibile attraverso le sole facoltà razionali.¹⁵ Esiste dunque, nel secolo dei Lumi, una poetica del disordine che sottende un'idea d'ordine sia pure diverso. Infatti ogni opera, per quanto concepita in modo frammentario, giustifica l'attesa di un ordine. L'etimologia del termine (*opus*) rinvia a un'idea di totalità – ciò che è compiuto da una volontà – e dunque ad un atto creatore unico. Quindi nella misura in cui l'opera è il frutto di una intenzionalità, essa determina nel lettore una attesa di compiutezza. Esito spesso disatteso – soprattutto quando il romanzo infrange come in questo periodo la progressione teleologica – ma riconducibile all'acquisizione di una diversa visione del fatto let-

¹² «L'étymologie du mot persiste à dénoncer la coupure, la séparation, pour ne pas dire la blessure ou l'opération qui fait d'un fragment ce qu'il est: un être échappé de tout ce qui n'est pas, ou n'est plus, distrait du néant» (ANDRÉ GUYAUX, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1985, 7-8.)

¹³ *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences et des arts* (1751-1780), *sub* voce *Beau*.

¹⁴ A proposito del pittore Vernet: «Il n'est pas permis à tout peintre d'opposer ainsi des phénomènes aussi discordants et être harmonieux» (DENIS DIDEROT, *Salon* 1765, cit., 367) e del pittore Casanove: «Grande variété d'incidents, beau et effrayant désordre avec harmonie» (D. DIDEROT, *Salon*, 1767, cit., 663).

¹⁵ «L'ordonnance, en poésie ainsi qu'en peinture, suppose un certain tempérament de jugement et de verve, de chaleur et de sagesse, d'ivresse et de sang-froid dont les exemples ne sont pas communs en nature» (D. DIDEROT, *Essai sur la peinture*, in *Œuvres*, ed. LAURENT VERSINI, Paris, Laffont, «Bouquins», t. IV, 502).

terario, di un senso nuovo da attribuire all'opera, di un'idea di unità da ricercare oltre la linearità del racconto e l'attesa soluzione finale, di un modello di coesistenza e d'interazione fra tendenze opposte la cui convergenza potrà realizzarsi grazie alla lettura.

Infatti, i romanzi composti di parti separate finiscono col produrre nuove abitudini di lettura: si leggono testi incompleti senza spazientirsi per una fine che tarda a venire o non viene affatto, si accolgono *suites* inattese, spesso di autori diversi e per lo più estranee al principio d'unità e di necessità funzionale. L'ermeneutica della recezione è dunque chiamata in causa.

Il ruolo determinante della lettura appare chiaramente nel caso di *Hero and Leander* di Marlowe, pur fuori dall'ambito settecentesco, in cui il problema della compiutezza o dell'incompiutezza del testo dipende dal valore che si vorrà attribuire alla storia: tragica o umoristico-ironica. Il registro umoristico ne fa un'opera conclusa mentre quello tragico un'opera aperta. Ma al di là delle diverse interpretazioni, tutte accettabili pur nella loro contraddittorietà, il problema che questo testo pone risiede principalmente nell'impedimento del suo sviluppo narrativo a causa delle opposte polarità che lo costituiscono. Si tratta di uno dei casi forse più interessanti nell'ambito della tipologia dell'incompiuto, destinato ad un brillante avvenire soprattutto in epoca moderna: ovvero l'impossibilità endogena dell'opera a darsi una conclusione. Ma può un poema non tendere alla sua fine? Lo abbiamo visto, il testo vi si può sottrarre, tuttavia la lettura compensa l'aporia mettendo in relazione gli opposti e le diverse parti, mediante l'unione formale del tragico e del comico. Si tratta pur sempre di una forma di conclusione, basata sulla coerenza tematica, stilistica e retorica del testo, una conclusione «*toujours recommencée*»,¹⁶ come avrebbe detto Valéry, ad ogni nuova esperienza di lettura. Infatti, la memoria del processo non appartiene né all'autore né all'esegeta.

La copresenza di polarità antagoniste può essere anche la conseguenza di una deriva estetica, in cui codici letterari diversi entrano in contatto ed interagiscono, favorendo effetti di disgregazione formale e di *non-finito*. Deriva che si manifesta soprattutto nelle epoche di transizione, di mutamento epistemico e di riordino concettuale e non solo in area europea. Il confronto tra culture, favorito da questo numero monografico, rivela anche in ambito cinese forme interessanti di ibridazione quale risultato dell'incrocio di tradizioni diverse, nella fattispecie, tra cultura cinese classica

¹⁶ P. VALÉRY, «Au sujet du Cimetière marin», cit., 1503-1507.

e cultura occidentale. Ne è testimone lo scrittore Su Manshu, rappresentante dell'universo letterario della Cina pre-moderna e delle trasformazioni strutturali in atto nella narrativa cinese. Trasformazioni che convivono con schemi narrativi più convenzionali dando vita a forme e stili eterogenei per molti versi originali e ad esiti suggestivi di incompiutezza.

Un altro incrocio non soltanto di tradizioni ma di arti diverse è rappresentato dal concettualismo russo che si caratterizza per un'ampia gamma di maniere stilistiche. Il *non-finito*, l'opera aperta qui confina con le categorie del nulla, dello zero, dell'indefinito, mentre le forme artistiche tendono verso l'annullamento del sembiante plastico. Un annullamento che è demistificazione dell'arte figurativa ufficiale, un'assenza della forma che si configura come un rifiuto delle intimidazioni ideologiche. Il nulla e lo zero si rivelano categorie proficue, come il rovescio di tutto ciò che normalmente viene rappresentato in arte.

Una diversa concezione del *non-finito* e ugualmente una diversa concezione del nulla sono presenti nella cultura giapponese. Non più categoria luttuosa, segno doloroso di una totalità perduta, il frammento non rimanda ad un tutto estraneo a sé e da cui deriva ma a una totalità che risiede nel suo interno: totalità indistinta dove tutti gli opposti si fondono, originaria condizione di possibilità e di trasformazione. Tutto e al tempo stesso Nulla. Dire di meno o non dire non sono da intendersi come aporie della rappresentazione, proprio in ragione dell'allusività del tratto incompiuto. Le strategie della frammentazione qui descritte sono diverse da quelle che saranno evocate da Paola Martinuzzi o Eloisa Paganelli, perché non prevedono l'accumulo o il ricorso ludico all'arte combinatoria ma piuttosto la sottrazione di materiali, la rarefazione della rappresentazione. Siamo lontani anni luce dal concetto classico di bellezza perfetta. I canoni del bello giapponese contemplan l'imperfezione (non il riccio di Schlegel)¹⁷ come qualità fondante. In letteratura, per esempio, il romanzo di Kawabata non prende forma quasi fosse minato da una segreta forza destrutturante. Qualche elemento simbolico, pochi dettagli e tutto intorno il vuoto, luogo di tutti i possibili. L'arte dell'incompiuto lungi dal disconoscere la totalità tende a conseguirla immettendosi in una deriva infinita, in cui domina il silenzio.

Certo il problema dell'opera incompiuta è di ben più ampie proporzioni rispetto all'iniziale progetto, nato in territorio fran-

¹⁷ Vedi, n. 23.

cese e limitatamente alla narrativa classica e del «*tournant des Lumières*» (1700-1830). Esso investe con modalità diverse e non meno originali altre culture e altre epoche. Ho voluto verificarne l'assunto. La mia è stata una sorta di scommessa, «un jeu de hasard», aperta a tutti i possibili visto che avevo deciso di lanciare la proposta alla cieca, senza limitazioni cronologiche, culturali e di genere e soprattutto senza prefigurare alcun effetto di ritorno. Il rischio di procedere anacronisticamente è reale perché la descrizione critica dei fenomeni del passato è condizionata dagli strumenti metodologici di cui ci serviamo nel presente. Rischio tanto più incombente per una nozione come quella di scrittura frammentaria, imperante nel clima filosofico post-strutturalista delle opere di decostruzione novecentesca. Lo studio di Jean-Paul Sermain mette in guardia proprio contro questo pericolo. Esempi di *work in progress* si ritrovano anche nelle opere del passato ma il significato di una composizione che si avvale di aggiunzioni successive è spesso molto diversa dal valore che il termine assume in epoca moderna. Basti pensare agli *Essais* di Montaigne, esempio di accumulazione aperta di testi che intervengono a completare una meditazione morale. Malgrado l'eterogeneità dei materiali e l'andamento rapsodico del discorso, l'unità dell'opera è comunque garantita dal punto di vista autoriale, mentre la riscrittura, per nulla assimilabile all'incompiuto romantico o contemporaneo, corrisponde ad un preciso progetto di conoscenza di sé che di fatto non ha fine. Per questa ragione, onde evitare inutili sincretismi, ogni fenomeno di frammentazione e di incompiutezza *ante e post litteram* – prima e dopo il *Tristram Shandy* di Sterne e il *Kater Murr* di Hoffmann, per intenderci – e nelle culture extra-europee non può essere analizzato se non alla luce dei diversi motivi che l'hanno determinato, dell'intenzione del suo autore e soprattutto del contesto politico culturale che l'ha visto fiorire.

La contestualizzazione appare d'obbligo nel caso del teatro di John Webster, esempio paradigmatico di quella «rottura del cerchio» evocata da M.H. Nicolson,¹⁸ quale modalità compositiva della crisi elisabettiana tra fine Cinquecento e inizio Seicento. La rottura del cerchio, nell'analisi di Eloisa Paganelli, è riscontrabile nella frantumazione scenica – interruzione, dilatazione, sospensione, azione inceppata, sezioni non concluse – così come a vari livelli del testo – dalle scelte linguistiche alla versificazione – e

¹⁸ MARJORIE HOPE NICOLSON, *The Breaking of the Circle*, New York, Columbia U.P., 1960.

sembra anticipare una vera e propria estetica delle rovine *ante litteram*: «'Tis all in peeces, all cohaerence gone;/All just supply, and all Relation». ¹⁹ Anche la conclusione subisce l'impatto di questa generale disgregazione: appare infatti dilazionata, eversiva e controcorrente contrariamente alla tradizione del teatro elisabettiano. Invece di chiudersi il dramma si apre su uno spazio vuoto, quello della nemesi mancata.

Senza voler in alcun modo passare sotto silenzio il contesto di produzione sempre importante, appare chiaramente che in un certo teatro – quello della Foire, nella prima metà del Settecento – l'arte del frantumare e del combinare si configura come una vera e propria instabilità costitutiva che non giunge mai a compimento. Come per l'ermeneutica della lettura del testo settecentesco, il ruolo del pubblico è in questo caso determinante perché consente di far assumere alla *pièce* sempre nuove forme. Il modello proposto è in sé desacralizzante, perché reagisce al canone classico e ai teatri istituzionali, mediante un'operazione di ricreazione infinita. Ma incompiutezza e riscrittura implicano, in questo caso, un'inversione di tendenza: modalità non più traumatiche come in Webster, bensì marche di produttività e di invenzione con anticipazioni novecentesche.

Diverse sono infatti le articolazioni dell'incompiuto nei secoli e nelle culture che sono emerse in questo lavoro miscelaneo. Allo stesso modo, diverse devono essere le declinazioni di un fenomeno che ci appare oggi dominante e fortemente connotato. In ambito occidentale si passa dal dialogismo settecentesco all'estetica delle rovine, dal sincretismo dei generi nel Romanticismo alla decostruzione del pensiero contemporaneo. In ambito giapponese domina una concezione opposta del *non-finito* che si richiama alla filosofia zen. La cultura occidentale ha distrutto i concetti classici di continuità, di legge universale, di rapporto causale, di prevedibilità dei fenomeni. L'opera aperta, l'arte informale sono di fatto la metafora epistemologica di questo sovvertimento di valori, il riflesso della frantumazione del senso: «Nous faisons le morceau. Nous ne savons plus composer». ²⁰ Di qui l'importanza dello spazio bianco. Claude Simon in una intervista rilasciata in occasione della pubblicazione del suo romanzo *La Route des Flandres* (1960) affermava: «Je ne comble pas les vides, ils demeurent comme autant de fragments» ²¹

¹⁹ JOHN DONNE, *The Anatomy of the World*, in GIORGIO MELCHIORI (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964, vv. 213-214.

²⁰ MICHAEL DORAN (éd.), *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, 128.

²¹ Intervista con Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960.

e dieci anni dopo, ritornando sullo stesso argomento, aggiungeva: «Les trous, il faut les laisser – car on les comblerait de façon artificielle par une espèce de ciment de remplissage sans intérêt». ²² In tempi post-moderni la categoria del frammentario si fa garante di un «pensiero debole» sottraendosi ad ogni pretesa di interezza o di totalità. Una figura non priva tuttavia di ambiguità. Risalendo infatti all'idealismo tedesco il frammento appare come l'emblema della finitezza dell'uomo ma ugualmente come l'espressione nostalgica della sua aspirazione di completezza, esso rappresenta il luogo della perdita e dell'unità riconquistata, designa l'opera incompiuta e l'opera totale, o per meglio dire, la tensione verso l'opera totale, destinata essa stessa all'incompiutezza in un movimento progressivo infinito. È una nozione paradossale quella che emerge dalla riflessione tedesca, un vero e proprio ossimoro in cui la totalità è pensata come frammentaria. Troviamo, tra i frammenti dell'*Athenaeum* questa definizione: «Simile ad una piccola opera d'arte, un frammento deve essere totalmente staccato dal mondo che lo circonda e chiuso su se stesso come un riccio»; ²³ l'opera frammentaria è definita come un microcosmo testuale, la cui essenza propria è tuttavia quella «di non poter che divenire eternamente, senza mai compiersi» ²⁴ e questo secondo le attese più ambiziose della poesia romantica.

Non molto diversamente, lo spazio bianco rappresenta per il concettualismo russo il rifiuto della parola ideologica e totalizzante, l'espressione di un'arte che converge verso il Nulla: assenza ed insieme infinita potenzialità creativa. Per l'estetica giapponese invece, il binomio Vuoto/Nulla è una totalità indistinta, luogo di fusione degli opposti e condizione stessa della creazione estetica. Dal punto di vista formale va sottolineato inoltre come le nozioni di frammento e d'incompiutezza nella filosofia zen non implicino l'accezione disforica che i due termini hanno assunto in Occidente. Come abbiamo potuto constatare, il percorso artistico funziona diversamente nelle due aree culturali: per sottrazione nel mondo orientale nipponico, per accumulo in quello occidentale, con opposti effetti di svuotamento o di saturazione.

Ho suddiviso i materiali che mi sono pervenuti secondo un

²² Intervista con Bettina L. Knapp, in *Kentucky Romance Quarterly*, n. 2, 1970, 183.

²³ PHILIPPE LACQUE-LABARTHE, JEAN-LUC NANCY (éds.), *Fragments de l'Athenaeum: L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, 1978, 126. Vedi n. 17.

²⁴ *Ibidem*, 112.

criterio formale, raggruppando in una prima rubrica, indipendentemente dall'epoca e dalla cultura e dal genere, un'ampia panoramica di opere non finite nella narrativa *ancien régime*, un caso di incompiutezza endogena nella tragedia di Marlowe, e l'esempio unico nel suo genere del bassorilievo di Māmallapuram che arricchisce la tipologia dell'incompiuto. Alle cause già note di *non-finito* quali la morte dell'autore, la volontà dell'artista, le difficoltà inerenti alla composizione, l'incidenza del contesto socio-politico si aggiunge qui l'interdizione divina ad opera di Indra, dio del fulmine. La seconda rubrica contiene alcuni esempi, diversi per valore, di frammentazione scenica e romanzesca, in Webster e nel teatro della *foire*, e nella narrativa cinese del primo Novecento, preceduti da uno studio sull'estetica del frammento in ambito tedesco; nella terza sono rappresentate alcune tecniche dell'incompiuto in letteratura e nelle arti visive con riferimento al Nulla nella cultura occidentale e orientale, entità definita «fecondissima» e «salvifica», in quanto totalità indistinta ed origine dell'infinita potenzialità creativa.

Forme dell'incompiuto

LA POÉTIQUE DE L'INACHÈVEMENT MISE EN ŒUVRE
PAR LE ROMAN AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

Prolongeant la réflexion engagée dans la rédaction de son ouvrage sur le roman épistolaire au XVIII^e siècle et à l'occasion du colloque et du livre consacrés à la *Théorie et pratique du fragment*,¹ Lucia Omacini nous invite à l'accompagner avec un nouvel angle d'attaque, celui de «l'œuvre inachevée». Elle articule l'ensemble de ces trois entreprises sur la rupture qui s'accomplit au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle, des lumières au romantisme: l'idéal d'unité, de complétude et d'équilibre entre en crise, et l'œuvre est conçue comme «le résultat d'un processus de révision infini». Dans le volume *Théorie et pratique du fragment*, Philippe Hamon, dressant un panorama du XIX^e siècle, met en doute la possibilité d'une poétique du fragment, mais recense aussi l'importance de ce thème dans les réflexions des écrivains et au sein même des œuvres, dans leur présentation, dans leur affichage (comme le remarque sur un corpus plus réduit Jean-Marie Roulin).² L'analyse de l'expression «opera incompiuta», menée par Lucia Omacini, en dégage deux acceptions: l'une purement déterminative implique l'absence ou le manque de quelque chose que le texte exige, appelle, suppose, pour être complet, un peu sur le mode de l'ellipse; l'autre acception est qualitative et renvoie au refus de se plier aux exigences de cohérence, de cohésion, de ce qu'on pourrait appeler la finition esthétique de l'œuvre selon des canons traditionnels (d'équilibre, de beauté, de plénitude etc.). Si les trous du texte menacent ces canons, ceux-ci sont parfois

¹ LUCIA OMACINI, *Le Roman épistolaire français au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003; LUCIA OMACINI, LAURA BELLINI (éds.), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine, 2004; introduction, *infra*.

² PHILIPPE HAMON, «D'une gêne théorique à l'égard du fragment. Du fragment en général et au XIX^e siècle en particulier», dans L. OMACINI, L. BELLINI, *Théorie et pratique du fragment*, cit., 73-90; JEAN-MARIE ROULIN, «Quand Calliope s'éclate. Éléments pour une poétique du fragmentaire au tournant des Lumières», *ibidem*, 91-108.

subvertis sans qu'on repère les fractures de la fragmentation ou les vides de l'inachèvement.

Certes l'Ancien Régime n'ignore pas ce que nous appelons le *work in progress*: par exemple avec le *Canzoniere* de Pétrarque ou les *Essais* de Montaigne voire *Les Caractères* de La Bruyère. Mais si la composition par ajouts successifs semble voisine de l'inachevé romantique et contemporain, les motifs et les significations d'un développement presque organique d'une édition à l'autre sont bien différents: d'une part, les exemples choisis appartiennent à deux genres qui appellent l'accumulation ouverte de textes venant compléter une méditation poétique ou morale, l'unité de l'œuvre étant dans le point de vue du sujet écrivain, poète ou moraliste; d'autre part, l'inachèvement ou si l'on veut la reprise incessante de l'écriture, n'obéit en rien à une esthétique de l'inachèvement mais à la spécificité d'un projet de connaissance de soi, et ne remet pas en cause les principes d'unité et de cohésion qui régissent la représentation poétique définie par contre comme «imitation» ou «mimesis». Il s'agit alors de créer des mondes autonomes qui satisfont le lecteur et le spectateur par leur caractère organisé, centralisé, et achevé (d'ailleurs chaque poème de Pétrarque, chaque «caractère» de La Bruyère est hautement élaboré et unifié); la description faite par Aristote de la tragédie sert de modèle ultime à ces exigences et elle s'impose comme une norme à l'horizon.

Rechercher des phénomènes d'inachèvement, d'incomplétude dans la production littéraire d'Ancien Régime impose un double défi. D'une part, on ne leur donnera un sens poétique qu'en le reconstituant à partir de sa mise en œuvre; la poétique qui surgit ainsi est immanente et dépend de la description critique, opérée à la lumière des évolutions ultérieures et des choix contemporains du «fragmentaire». D'autre part, il ne s'agit pas seulement de repérer des phénomènes de fragmentation avant la lettre mais, en se gardant de tout anachronisme, de reconstituer motifs, intentions, significations qui conduisent, par leur voie propre et avec des effets originaux, à créer des modes particuliers d'inachèvement. Le but de cet article n'est pas de restituer une archéologie de l'incomplétude mais de distinguer, à partir des questions posées aujourd'hui, une autre déclinaison de ce qui aujourd'hui est éclatant et sans doute dominant. Le privilège des œuvres anciennes est qu'on peut les lire à partir du devenir du texte littéraire.

Le domaine qui nous retient ici, celui des fictions des XVII^e et XVIII^e siècle, est assez mal intégré aux traditions poétiques

pour avoir pu traiter avec une certaine désinvolture l'impératif de «complétude» – dans son acception qualitative –, néanmoins elles portent nécessairement en elles un désir d'achèvement: on veut connaître la fin de l'histoire et ce qui arrive aux héros. Le roman du XIX^e siècle a porté à un rare degré de perfection le sens de l'intrigue, dans la double acception qu'on donne à cette expression: l'intrigue, ce que Aristote appelle «*muthos*» ou «fable» – terme repris dans le sillage des traductions françaises des «formalistes russes» –, est le support de l'intention de l'écrivain et ce qui nourrit la réflexion; l'intrigue, dans sa dynamique suspensive, ménage l'intérêt et l'attention constante du lecteur. Les romans qui ignorent ce double sens de l'intrigue choisissent la marginalité. D'une certaine façon l'esthétique du fragment romantique s'oppose à la pratique et au goût de tous les grands romanciers du XIX^e siècle et de leurs lecteurs, qui reste encore dominant au XX^e siècle mais à côté de contestations multiples.

Le roman des XVII^e et XVIII^e siècles est en deçà de cette contradiction: il ignore les formes achevées de complétude atteintes au XIX^e siècle, il ignore aussi l'esthétique adverse et paradoxale de l'inachèvement et du fragment. Il bénéficie ainsi d'un droit à l'indolence et s'abandonne au penchant d'une incomplétude dégagee de toute valeur programmatique ou idéologique. Elle ne peut, à l'époque, puisque toute intention déclarée, savante, orgueilleuse d'incomplétude est impensable, qu'être rétrospective: il apparaît finalement qu'un roman n'est pas fini. Cet état de fait paraîtra bizarre si l'on oublie la pratique rédactionnelle et éditoriale des romans étendus sur plusieurs volumes et sur plusieurs années. Cervantès avait donné l'exemple d'une façon originale. C'est en 1615, quand paraît la seconde partie de *Don Quichotte*, que les lecteurs découvrent que le roman n'était pas fini et qu'il est devenu une «première partie» avec un nouveau découpage (le roman initial comporte quatre «parties», abandonnées dans la plupart des éditions après 1615). Les lecteurs français peu attentifs du XVIII^e siècle (et Rousseau semble en faire partie), ignoraient d'ailleurs que le roman même de Cervantès n'était pas lui aussi fini, puisque, dans la traduction, deux suites successives sont intégrées aux éditions, sans mention du changement d'auteur et de la transformation importante ainsi produite.

La publication des romans en parties séparées par des intervalles de temps souvent longs donne aux lecteurs l'habitude de lire des œuvres incomplètes, sans trop d'impatience de leur fin, qui parfois ne vient jamais. Les lecteurs de l'*Histoire de Gil*

Blas de Santillane, pouvaient se croire comblés en 1715, mais Lesage les contredit en 1724, puis neuf ans plus tard en 1735. Les *Egarements du cœur et de l'esprit* sont eux laissés inachevés par Crébillon comme *La Vie de Marianne* et le *Paysan parvenu* par Marivaux. Le premier ouvrage périodique de Marivaux, *Le Spectateur français*, comporte aussi de nombreuses histoires qui, presque toutes, s'interrompent en plein milieu, et c'est également le cas de l'histoire emboîtée de *L'Indigent philosophe*. Les *Mémoires de Vordac* sont de deux auteurs successifs. Le long temps écoulé entre le début du *Cleveland* et sa fin, de 1731 à 1739, explique que soient esquissés dans une préface un plan et une annonce d'événements et de développements jamais suivis d'effets. Le narrateur des *Egarements du cœur et de l'esprit* promet lui aussi une seconde période de réforme dans la vie du héros: le lecteur n'en verra pas la couleur.

La livraison échelonnée en parties ou les suites inattendues et parfois d'auteurs nouveaux sont liées à des contenus romanesques eux-mêmes assez étrangers au principe de l'achèvement, de l'unité et de la nécessité fonctionnelle (qui dominant au XIX^e siècle, non sans marges). Les romans adoptent en effet des modes discursifs qui autorisent des compositions lâches et fuyantes. C'est le cas de la forme épistolaire. Montesquieu ajoute facilement des morceaux à ses *Lettres persanes*, comme Mme de Graffigny à ses *Lettres péruviennes* sans aucun effet sur l'ensemble parce que, dès le départ, le nombre, le contenu et l'enchaînement des lettres étaient largement aléatoires: intrigues secondaires, descriptions de l'actualité, phénomènes culturels prennent place en nombre croissant. Les romans mémoires admettent les confidences d'autres personnages qui ouvrent ainsi des tiroirs narratifs le plus souvent sans lien profond (comme l'avait fait déjà *Don Quichotte*);³ un roman aussi classique que *La Princesse de Clèves* s'est ainsi vu d'emblée reprocher l'introduction de quatre récits adventices. Le modèle du roman grec et sa reprise dans le roman baroque ou dans l'épopée en vers de l'Arioste (*Orlando Furioso*) incitent à multiplier les épisodes parallèles, à suspendre longtemps une intrigue, et à ouvrir soudainement de nouvelles pistes narratives. Cette organisation permet les greffes de tous ordres: l'œuvre n'a de composition que ce qui permet de s'en affranchir et d'autoriser les digressions. L'inachèvement matériel rétrospectif du roman (que ce soit dans l'absence de toute fin ou dans l'ajout de parties inat-

³ Voir FLORENCE MAGNOT-OGILVY, *La Parole de l'autre dans le roman-mémoires (1720-1770)*, Louvain, Paris, Dudley (MA), Peeters, 2004.

tendues) est donc d'autant plus facile que les romanciers donnent peu d'importance à la composition générale, ne font guère de la ligne directrice de la fable le support majeur de l'œuvre et de son sens, ou tout au moins le font à titre exceptionnel (dans le cas des romans les plus populaires aujourd'hui: *Manon Lescaut*, *La Princesse de Clèves*, *Les Liaisons dangereuses*), ou non. Cervantès laisse définitivement inachevée la *Galatea* qui négligeait l'intrigue principale au profit d'une constellation de narrations éplorées presque indépendantes.

L'inachèvement matériel, dans le sens déterminatif du terme, est ainsi rendu possible parce qu'il est secondaire et se confond avec une série de caractéristiques qui vont dans le même sens – d'un inachèvement au sens qualificatif – mais sans lien nécessaire ou direct avec lui (l'organisation épisodique, les formes d'accumulation, les intrigues multiples): la structure indécise et faiblement signifiante rend facile l'arrêt du roman au milieu du gué.

Pourtant au moins une des formes du roman aux XVII^e et XVIII^e siècles, celle du roman dit mémoires, qui se prête certes à tous les évitements possibles de l'unité et autorise les publications par partie propices à une suspension indéfinie et à des suites apocryphes, étrangères au projet de l'auteur premier, va donner à l'inachèvement un relief singulier et le doter d'un enjeu remarquable, produisant ainsi des échos féconds avec les écritures contemporaines. Le roman dit mémoires s'enracine dans l'histoire la plus ancienne du roman européen avec le roman picaresque, qui présente le texte autobiographique d'un héros aux multiples facettes. Le roman picaresque, suivant les aléas d'une existence désorientée et chaotique, a pour principe la rupture, le hasard, la diversité: il autorise donc les ajouts, les arrêts, les suites. Mais il oppose à cet éclatement l'unité d'un point de vue, d'un dessein, raconter sa vie, et d'une conscience, critique et malheureuse. À l'éclatement vécu, il oppose le moment et le lieu de l'écriture: quand le héros se recueille et se ramasse, faisant de ses amertumes et malheurs passés ce qui l'autorise à prendre ses distances et à juger les autres sinon à se comprendre soi.

Le genre inscrit le principe de l'achèvement, l'implique, le figure, et en même temps le rend problématique et quasi impossible. Dans ses errances, don Quichotte rencontre un groupe de forçats en route vers les galères royales, et, avant de mettre en œuvre leur délivrance, leur demande de se présenter.⁴ Chacun

⁴ MIGUEL DE CERVANTES, *Don Quijote de la Mancha* (Tercera parte, capítulo XXII, De la libertad que dio don Quihote a muchos desdichados que mal de

rapporte alors les méfaits qui l'ont condamné, d'abord dans une phrase déguisée et euphémistique, qui fonctionne comme une énigme qu'il faut alors expliquer. Le dernier forçat, introduit sous deux noms par le gardien, revendique son nom propre: «Ginés me llamo, y no Ginesillo, y Pasamonte es mi alcurnia, y no Parapilla», il annonce qu'il a lui-même écrit sa vie, avec succès. Don Quichotte demande comment s'appelle ce livre («La vida de Ginés de Pasamonte») et s'il est «terminé». Ginés répond: «Come puede estar acabado, si aún no está acabada mia vida»;⁵ mais, contre toute logique, il déclare ensuite qu'il va profiter des galères pour finir son livre (comme l'a fait Guzmán de Alfarache en prison). Cervantès étend l'objection implicite qu'il a prêtée à son chevalier à l'égard du projet d'écriture picaresque en faisant apparaître, dans la deuxième livraison du roman, Ginés devenu méconnaissable, voyageant sous le nom de «maître Pierre», organisant dans les villages des spectacles avec son singe qui feint de lui révéler les secrets des habitants, et un «retable» évoquant des événements célèbres. Le spectacle du combat contre les Maures amène le chevalier à la triste figure à intervenir brutalement et à détruire les marionnettes. L'épisode se conclut par la fuite de l'artiste: «madrugó antes que el sol, y cogiendo las reliquias de su retablo, y a su mono, su fue también a buscar sus aventuras». ⁶ C'est seulement au chapitre suivant que le narrateur révèle que ce maître Pierre est Ginés de Passamont, et il raconte tous les événements intermédiaires entre les deux épisodes, en particulier le vol du cheval qu'on avait reproché à Cervantès d'avoir oublié de rapporter: le deuxième volume corrige ainsi l'incomplétude du premier, avec une rare désinvolture. Ce deuxième moment vient éclairer le sens de la question posée par don Quichotte au forçat: la position de recul de l'autobiographe suppose un achèvement fallacieux. La vie de Ginés a pris un tournant inattendu, ce qu'il fait n'a plus aucun rapport avec son ancien statut. Sa nouvelle identité vient même entrer dans la méditation poétique sur le récit de vie: maître Pierre dit aux paysans des villages qu'il traverse leur vérité mais en l'insérant dans une mise en scène mystificatrice et séduisante, tout comme son «retable» transpose l'histoire de la reconquête espagnole contre les Maures. Ginés a découvert, après la tentation autobiographique, les fonctions de

su grado los llevaban donde no quisieran ir), éd. FRANCISCO RICO, Galaxia Gutenberg, 2005, 257-271.

⁵ *Ibidem*, 264 et 266.

⁶ *Ibidem*, 933.

l'art. L'autobiographie repose sur une double imposture: l'une arrêtant arbitrairement le sens de la vie (et donnant une fausse impression de complétude) et l'autre d'une sorte de transparence littéraire permettant au vrai de se dire sans médiation.

L'objection au genre picaresque est intégrée à l'histoire sous la forme d'une allégorie humoristique. Cervantès y répond sur un premier niveau en conduisant son personnage jusqu'à la mort et en le transformant de façon ultime en «Quijano el Bueno»; Cervantès y répond aussi par la signification qu'il donne à cette mort dans le roman – on le verra bientôt. Le roman mémoire français du XVIII^e siècle, lui, se nourrit de la contradiction mise à jour par Cervantès et la pense dans les termes mêmes de la question posée par Lucia Omacini: le récit de mémoires se fonde sur une complétude que ses propres conditions de rédaction menacent, infirment, désavouent. Le roman dit mémoires consiste dans le texte même que le personnage principal rédige au terme de ses aventures pour en faire le compte rendu, pour sa satisfaction personnelle ou pour se faire mieux connaître à un public restreint et choisi ou plus large. Les mémoires authentiques se présentaient comme des témoignages de ceux ayant participé à un événement historique ou rempli des charges publiques, ou de ceux mêlés à des affaires publiques et parfois compromis ou soupçonnés. Les mémoires dressent un bilan, donnent des informations inédites, parfois présentent un plaidoyer. Dans tous les cas, ils s'écrivent après les événements pour les comprendre et les éclairer.

Les auteurs qui se servent de cette pratique pour en faire des romans innovent en imaginant des acteurs étrangers aux affaires publiques et qui n'ont à raconter que des aventures personnelles, où l'amour occupe une place convenable aux exigences des amateurs de romans;⁷ mais, pour des raisons structurelles et thématiques, est conservé le principe d'un regard rétrospectif après la bataille. Le mémorialiste figure volontiers cette position dans la retraite: il est retiré du monde, sans ambitions, délivré des secousses de l'amour, il a découvert la méchanceté des grands, ou des femmes; il n'attend plus rien (même si évidemment il est parfois, dans une suite inattendue, arraché à la paix de sa retraite). Cette rupture et cette absence au monde et à la vie se manifestent également dans l'extrême discrétion des romans sur les conditions d'écriture, le lieu, le temps, la durée nécessaires à la rédaction: il

⁷ VOIR RENÉ DÉMORIS, *Le Roman à la première personne*, Genève, Droz, 2002 (1975¹).

n'est en général rien dit sur ce que vit le mémorialiste pendant qu'il écrit ses mémoires. Pour dire ce qu'il a été, il cesse d'être, ou n'est plus rien qu'un auteur abstrait et lointain.

Marivaux, avant de rédiger des romans mémoires ambitieux et de les laisser inachevés, utilise la forme du journal périodique pour proposer divers textes autobiographiques (sur les quatre modes discursifs du journal, de la lettre plaidoyer, du récit oral et des mémoires) et il leur donne une dimension expérimentale engageant une réflexion sur les apories de la littérature narrative à la première personne, et en particulier sur la contradiction entre le récit de vie et la situation de celui qui le rédige. Il laisse ceux qui parlent de leurs aventures invoquer leur propre sortie de la vie, leur choix misanthrope, leur refus des engagements, leur immobilité funèbre: c'est le cas des trois journalistes censés rédiger les trois textes périodiques (*Le Spectateur français*, *L'indigent philosophe*, *Le Cabinet du philosophe*), c'est le cas aussi des personnages qui interviennent dans les journaux pour se raconter. Laissons de côté les lettres et les plaidoyers (qui sont inspirés par une situation d'emprisonnement ou la crainte d'un désastre et d'un anéantissement imminent), pour les deux textes mémorialistes. Le premier est celui de la «dame âgée» qui occupe les feuilles 17, 18 et 19 du *Spectateur français* (mai, juin, juillet 1723). Il commence par la thématization d'une contradiction irrévocable entre la prétention à rendre compte de sa vie passée et le silence sur la vie réelle de l'auteure (et donc sur l'impossibilité de saisir la continuité et l'identité de celui qui traverse différents moments):

J'ai soixante et quatorze ans passés quand j'écris ceci: il y a donc bien longtemps que je vis. Bien longtemps? hélas! je me trompe, à proprement parler je vis seulement dans cet instant-ci qui passe; il en revient un autre qui n'est déjà plus, où j'ai vécu, il est vrai, mais où je ne suis plus, et c'est comme si je n'avais pas été. Ainsi ne pourrais-je pas dire que ma vie ne dure pas, qu'elle commence toujours? ainsi jeunes et vieux, nous serions tous du même âge. Un enfant naît en ce moment où j'écris, et dans mon sens, toute vieille que je suis, il est déjà aussi ancien que moi: voilà ce qui m'en semble, et sur ce pied-là qu'est-ce que la vie? un rêve perpétuel, à l'instant près dont on jouit, et qui devient rêve à son tour.⁸

La mémorialiste annonce qu'elle ne parlera pas d'elle-même et qu'elle ne pourra conserver, sur les événements passés, le point de vue juste, celui de la jouissance: ils sont désormais des tableaux morts. Marivaux donne ensuite une version inversée et plus gaie

⁸ PIERRE DE MARIVAUX, *Journaux et œuvres diverses*, éd. FRÉDÉRIC DELOFFRE et MICHEL GILOT, Paris, Garnier, 1988, 207-208.

de ce paradoxe avec les mémoires de l'inconnu (feuilles 21-25 du même journal). Celui-ci commence par dégager l'intérêt à tirer de «l'histoire de ma vie», qui tient à la position de «spectateur» gardée dans toutes ses aventures: il saura réduire les hommes à leur méchanceté. C'est donc un double exact du spectateur français, dégoûté de la vie et de l'amour. Mais Marivaux n'est pas sans malice. Son héros commence par rapporter les circonstances exceptionnelles qui en ont fait un *puer senex*, un jeune homme sage et renonçant par avance à l'ambition, échappant aux passions: une banqueroute oblige sa famille à se retirer à la campagne et en fait un «domestique», un «valet de campagne». Une scène d'émotion familiale laisse le père transmettre les plus austères leçons et le spectacle de la campagne comme le bonheur du laboureur font éprouver à l'inconnu l'horreur de la cour et des intrigues. Voilà sa vie finie avant de commencer. Mais la mort du père amène la sœur à faire l'expérience cruelle de la violence masculine et de l'égoïsme sexuel, et à conseiller à son frère de faire fortune. Une révolution se passe alors dans son esprit: «je fus à l'instant saisi de je ne sais quel esprit de défiance et de courage qui me rappela tout entier pour moi-même, et me rendit l'objet unique de toutes mes attentions».⁹ Il part à l'aventure et rapporte sa première nuit à l'auberge où il défie l'injuste puissant. Marivaux interrompt ici le compte rendu des mémoires alors même que le spectateur français dit posséder le texte complet, il interrompt par là-même son journal *Le Spectateur français*. Le récit de la dame âgée condamne à l'avance le regard rétrospectif pris sur sa vie; l'inconnu l'adopte avant même de vivre, mais l'abandonne aussitôt qu'il cède à l'appel de la vie, dont le texte de Marivaux ne peut donner une idée qu'à condition de laisser ouverte l'aventure sur l'inconnu, et donc en interrompant le récit mémorialiste, en le laissant inachevé.

Dans ses deux grands romans, *Le Paysan parvenu*, *La Vie de Marianne*, Marivaux amplifie le propos de ses premiers récits de vie. Les titres des mémoires indiquent l'identité finale de leur auteur, son point d'arrivée définitif, le lieu d'où il écrit. Le paysan est «parvenu» et il fait de la fidélité à son nom d'origine le principe moral de son récit; Marianne est une «comtesse» et écrit de sa retraite à la demande d'une amie. Cette signature vaut conclusion et programme narratif: le paysan va raconter comment il est devenu riche, la jeune inconnue Marianne une

⁹ *Ibidem*, 263.

comtesse. Le trajet est fixé d'avance et est censé donner son sens à ses différents moments, à la progression conduisant du dénuement à la réussite finale. Les préfaces des éditeurs de romans mémoires, sorte d'intermédiaires entre l'auteur et sa fiction, fonctionnent souvent de la même façon comme des programmes: celui des *Égarements du cœur et de l'esprit* fait de l'apprentissage du libertinage un moment sur la voie de son dépassement et même de son refus, celui de *Cleveland* intègre le destin du héros dans un vaste tableau historique. Ces titres, ces préfaces, ces commentaires inauguraux définissent la position du mémorialiste, le point de vue moral et social qu'il s'est façonné, et, dans ces quatre exemples fameux, on n'en saura pas plus sur sa situation présente ou guère plus.

Ou plus exactement, les trois romanciers ne laissent pas ce point de vue offusquer ni même orienter le compte rendu des aventures et ne tiennent guère compte du point d'arrivée à partir duquel les mémoires sont censées rédigées: il fait comme si le mémorialiste au fond n'y était toujours pas. Ainsi pour Meilcour, on ne sait pas comment il s'est transformé ni en quoi consistent ses nouvelles convictions (conversion à l'amour fidèle et sentimental? vie de famille? refus de toute passion? engagement social?); on ne sait pas non plus comment Marianne est devenue comtesse, si elle a retrouvé une identité perdue de grande dame ou si elle l'a obtenu par un mariage avantageux (ce qui impliquerait des conduites et donc des enjeux assez différents); rien ne nous dit non plus comment Jacob est parvenu ni comment il a concilié les voies de l'enrichissement avec son refus des compromis moraux. Ces mémorialistes racontent donc comme si la fin de leurs aventures, annoncée et même résumée, n'était pas déjà à l'œuvre, présente, comme si rien ne devait préparer la suite. Cleveland qui est censé avoir retrouvé la paix religieuse et se conformer désormais à l'orthodoxie la plus stricte, ne se soucie pas de juger ses positions d'athée vertueux parti sur le marché des philosophies et des religions, pas plus qu'il ne corrige son goût morbide pour la tristesse et la contemplation morose de ses malheurs: tout cela en contradiction avec son ultime sagesse. Gil Blas de son côté n'affiche aucune conviction morale et ne dit rien sur sa position de mémorialiste.

On peut certes distinguer l'inachèvement effectif (Marivaux), la conclusion oubliée (Prévost) et la conclusion insignifiante (Lesage). Chez Marivaux et Crébillon (mais cela vaut aussi pour une part pour le *Cleveland*), le texte se situe à partir d'un achèvement

des aventures, d'une complétude de l'itinéraire moral et social du héros, d'un point de vue définitif assimilable à celui d'outre-tombe (ce que Marivaux mettait plaisamment en scène dans les récits mémoriels des journaux), mais il s'écrit ensuite contre cet achèvement: soit que l'histoire même s'interrompe au milieu et ne nous raconte pas ce qui conduit à la fin, soit que l'histoire oublie cette fin et la contredise (*Cleveland*). L'achèvement ne figure donc que pour conférer à l'histoire les caractères de l'inachèvement (et sans doute est-ce là un principe poétique général), pour préserver ce que chaque moment comporte de confus et pour rendre problématique le lien entre les moments et donc l'assurance de l'identité de celui qui les vit. On peut alors interpréter ce jeu entre achèvement et inachèvement sur un autre plan et d'une autre manière. Quand Marivaux interrompt le récit de l'inconnu, de Marianne, de Jacob (comme il le fait pour l'Indigent philosophe et son ami le buveur), cela n'implique pas que le roman soit inachevé, puisque le récit du héros n'en est que la matière et que l'intention du livre et de l'auteur ne se confondent en rien avec le projet et la vie du personnage. Mais une telle interprétation (parfaitement légitime) confère à l'écrivain une ambition iconoclaste: elle suppose que le roman puisse ignorer l'achèvement poétique exigible au théâtre, que l'histoire n'a pas besoin d'être complète, unifiée, et que sa signification ne repose pas essentiellement sur le tracé de la fable, mais, en l'occurrence sur les contradictions de cette fable qui comprend l'écriture même de sa vie – on est ici aux antipodes du grand roman du XIX^e siècle.

L'inachèvement affiché, brutal, des romans de Marivaux et de Crébillon ne serait que la version extrême, provocante, d'un phénomène plus général et plus complexe d'écart, sinon de séparation, entre la fin de l'intrigue, l'ultime aventure du héros, ce qu'il est et ce qu'il fait en définitive, et l'achèvement ou la conclusion du roman: ce qui concerne le personnage (et qui pourrait être arrêté en plein vol) ne se confond pas avec le sens du roman, et peut même s'en affranchir. Le principe de composition, d'unité, de cohérence serait ainsi mis en question non par une fragmentation, une interruption, un brusque arrêt tronquant le récit (ce qu'a pratiqué Marivaux aussi), mais par la dévaluation de ce qui s'affiche comme conclusion (la fin du héros) et principe de composition: son itinéraire, sa ligne de vie, exclusivement mise au premier plan par le roman-mémoires. Le paradoxe tient donc à l'exhibition d'une unité et à la fonction qu'elle remplit, qui permet de l'écarter.

Deux exemples qui servent de repère à l'histoire du roman

nous orienteront pour appréhender ce phénomène. L'un au seuil de la période qui nous intéresse, et déjà souvent invoqué, *Don Quichotte*, l'autre en dehors et par contraste, *Madame Bovary*. Cervantès conduit son personnage jusqu'à son lit de mort: là il se repent de sa folie et songe à Dieu, il devient un exemple de «bonne mort»; traité de «Quijano el Bueno», il rejette l'ensemble de ses aventures marquées du sceau de la folie. La conclusion du héros vaut pour sa destinée à venir, dans le Ciel. Si le lecteur veut tirer une leçon de cette fin édifiante et heureuse, en faire la conclusion du roman, il doit lui aussi rejeter l'ensemble du récit de Cervantès. Tout ce qui précède ne mérite aucune attention. Balivernes que toutes ces histoires! Mais cela, le lecteur le savait dès le premier chapitre. La leçon de don Quichotte n'ajoute rien, n'apporte rien. Notons que la première partie (plus exactement le premier roman rétrogradé en première partie) avait déjà une conclusion voisine, la seconde la reprend: ce qui veut dire que, pour y arriver, elle a été inutile.

Fin pour le moins paradoxale et en contradiction avec l'ambition que fixe au roman le chanoine de Tolède (dans le roman même: la connaissance de l'homme et des mœurs, une qualité de rédaction); le texte de la seconde préface et une partie de la première défendent eux aussi la valeur du genre romanesque naissant. Tout invite donc à ne pas prendre la leçon de don Quichotte pour la conclusion du roman, à dissocier le destin du héros du propos du romancier et du sens du roman; cet écart s'appliquerait au propos parodique et critique présenté, en ouverture et fermeture, comme le but du livre: le romancier se sert d'un personnage singulier, fou, pour se moquer des livres de chevalerie, et cette moquerie l'aide à mener une autre entreprise, explorer l'Espagne contemporaine et construire un récit multiple et ouvert. La critique des romans joue donc un rôle d'auxiliaire malgré sa position de premier plan. Va dans le même sens la feinte biographie du héros qui a une tonalité comique et parodique: elle ménage au héros des expériences dont il ne veut rien retenir et dont le lecteur au contraire s'empare pour l'apprécier et l'aimer. Le héros, en voulant vivre en héros de roman – cible de la moquerie – connaît des aventures, fait des rencontres, se trouve mêlé à des destins et des discussions qui lui font connaître l'Espagne, les mœurs et les idées, mais il n'en prend pas la mesure, et à la fin il ne cherche pas ou ne veut pas en retenir quoi que ce soit. Ce qu'il est devenu durant ses errances ne l'intéresse pas sur son lit de mort, cela regarde désormais le lecteur.

On peut opposer à ce traitement désinvolte, paradoxal, de la fin du roman, celui de Flaubert dans *Madame Bovary*: il est caractéristique des pratiques des romanciers du XIX^e et d'une grande partie de ceux du XX^e. Le roman comporte deux fins successives, concernant Emma puis Charles. La mort d'Emma apparaît comme la conséquence de ses erreurs et des contradictions où elle s'est enfermée: elle a valeur de conclusion, résume tout ce qui lui est arrivé depuis son éducation manquée. C'est parce que le roman du XIX^e siècle et Flaubert font de leurs histoires l'expression des déterminismes auxquels sont soumis les individus, les groupes, les sociétés, les États: une femme de province à l'intelligence moyenne devait réagir ainsi à la série des situations qu'elle a connues. Sa mort est un terme logique, et résume son incapacité à vivre, l'impossible conciliation entre la condition de femme de médecin, son éducation et ses aspirations. Le roman comporte une seconde conclusion, sur un personnage essentiel mais vu, sauf au début et à la fin du roman, par les yeux d'Emma. Elle me paraît identique et inverse de celle de *Don Quichotte*. Charles découvre les lettres de sa femme et, rencontrant Rodolphe, le premier amant de sa femme, «il ajouta même un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit: – C'est la faute de la fatalité!». Le narrateur introduit par exception un jugement de valeur et oriente ainsi l'interprétation du roman. Selon les derniers mots, les *ultima verba* de Charles, l'histoire a été soumise à une loi supérieure. Charles se rapproche ainsi de don Quichotte qui réinterprète l'ensemble de ce qu'il a vécu dans le roman sur son lit de mort et le désavoue comme une folie. Charles est devenu à son tour l'équivalent du bon don Quichotte, *Charles le bon*. A cause de la découverte des lettres d'Emma, il prend enfin sur son couple et sur son amour le regard que le lecteur, suivant le narrateur, a toujours eu (puisqu'il a eu accès à ce qui est caché à Charles, à ce qu'il est incapable de voir). Il découvre l'imposture de ce bonheur: Emma n'est pas la femme qu'il a aimée. Désillusion tragique. Chez Cervantès la désillusion de don Quichotte est tout aussi radicale mais le regard vers Dieu lui donne un autre sens: le chevalier peut voir cette illusion comme appartenant au monde qu'il abandonne (la terre) au profit de l'autre monde, divin. Cervantès introduit l'hypothèse d'une éviction du roman au nom de la religion, et il en laisse la responsabilité à son héros mourant, mais rien, dans ce qu'il a écrit et raconté jusqu'ici, ne va dans ce sens: si don Quichotte n'a rien à gagner à ce qui lui est arrivé sur un plan métaphysique, le roman en général n'a rien non plus à apporter sur le plan

religieux, mais, sur un autre plan, humain (la connaissance de l'homme et de la société), littéraire (la beauté d'une composition et d'une invention), c'est tout différent.

Flaubert reprend l'idée d'un renversement complet de perception par Charles de son expérience passée, et cela provoque un sentiment atroce de perte et d'humiliation; il reprend aussi l'idée d'une sagesse acquise à grands frais, d'une nouvelle identité supérieure: Charles est enfin intelligent! Mais ce retournement n'offre aucune chance au héros: il se contente d'invoquer le modèle ancien du tragique, désormais sans instances supérieures, il ne peut se tourner vers Dieu. Charles est le seul personnage bon du roman, il aime Emma et veut son bonheur, se sacrifie pour elle, mais cette dévotion est imbécile car elle ignore qui est Emma. L'illusion d'Emma procédait de lectures et de représentations littéraires, celle de Charles est une image, une incarnation, de ce que Flaubert ne cesse de décrire et d'invoquer comme *la bêtise*. Charles est la bêtise plus qu'Emma: Charles a vécu dans une illusion plus radicale et a cru plus radicalement en l'amour. La bêtise est ainsi inscrite au cœur d'une expérience de dévouement, de générosité et de don. Simplement cet absolu est aussi pure bêtise, incapacité à voir et à comprendre la femme aimée. Le modèle de la bêtise à la fois reprend plus fidèlement le modèle quichottesque et en altère le contenu: à la folie (qui peut inclure l'idéalisme revendiqué) succède la bêtise (qui associe la bonté à un manque radical de compréhension de l'autre).

Les deux personnages, dans la mort ou la proximité de la mort, découvrent qu'ils ont vécu dans l'illusion et l'erreur, que rien de ce qu'ils ont cru n'a été vrai, que tout a pris un sens qui leur a échappé. Mais cette révélation rétrospective n'invalide pas ce que le lecteur a lu précédemment, elle l'accomplit en laissant les deux héros en prendre, finalement, conscience; la fin du personnage chez Flaubert lui révèle ce qui s'est progressivement produit, est le terme d'une série de causes, l'expression dernière de déterminismes qui s'imposent aux individus; dans le cas de Cervantès, la conclusion n'en dit pas plus que le premier chapitre du roman. La conclusion du personnage est à l'opposé des intentions du romancier, de ce que le lecteur a découvert, de ce que le roman nous a montré. C'est dire aussi que le roman n'a pas de vraie conclusion: il n'est que la somme d'une série d'épisodes, d'histoires qui font voir divers aspects contradictoires de l'Espagne ou de certaines situations (psychologiques ou politiques). Il peut s'arrêter n'importe quand, et reprendre aussi bien.

Nous avons examiné des romans ou «incomplets» ou jouant sur deux modes d'achèvement, celui affiché étant finalement assez maltraité; prenons finalement deux romans qui souscrivent entièrement aux règles classiques de composition achevée et qui, en cela, semblent anticiper l'idéal du XIX^e siècle – même si leur déterminisme est plus moral que social – par la cohésion de l'intrigue, son enchaînement mené à terme, et l'importance qui lui est donnée: *La Nouvelle Héloïse* et *Les Liaisons dangereuses* (chronologiquement plus proches du XIX^e siècle sans rien marquer de la «crise» du roman épistolaire explorée par Lucia Omacini et lue à la lumière d'une nouvelle esthétique du fragment).

La Nouvelle Héloïse comporte six livres qui s'organisent en deux moitiés bien délimitées. Les trois premiers livres présentent principalement les lettres d'amour échangées par les deux héros annoncés dans le titre, Julie et Saint-Preux, peignent leur passion, à la fin stoppée par le refus du père de Julie qu'elle se marie avec un pauvre précepteur. Il la contraint au contraire de se marier avec un de ses vieux amis, M. de Wolmar. Julie dans une lettre (III, 17), explique pourquoi elle a accepté ce mariage – rédigeant une sorte de conclusion provisoire à l'histoire d'amour. La deuxième moitié du roman est dominée par la personnalité et l'action du mari, M. de Wolmar, qui invite l'ancien amant de sa femme à devenir le précepteur de leurs enfants. Il compte ainsi transformer les sentiments entre Julie et Saint-Preux. Cette deuxième moitié est consacrée à la réalisation de ce projet, et expose en détail le mode de vie de la petite communauté de Clarens, en particulier la gestion de la propriété, les habitudes de la famille et la manière dont les enfants sont éduqués. Le roman se conclut brutalement par la mort (accidentelle) de Julie et l'avant-dernière lettre de ce roman épistolaire est une lettre qu'elle a laissée et qui est lue après sa mort. Voici son début:

Il faut renoncer à nos projets. Tout est changé mon bon ami; souffrons ce changement sans murmure; il vient d'une main plus sage que nous. Nous songions à nous réunir: cette réunion n'était pas bonne. C'est un bienfait du Ciel de l'avoir prévenue; sans doute il prévient des malheurs.

Je me suis longtemps fait illusion. Cette illusion me fut salutaire; elle se détruit au moment que je n'en ai plus besoin [...]. Oui, j'eus beau vouloir étouffer le premier sentiment qui m'a fait vivre, il s'est concentré dans mon cœur. Il s'y réveille au moment qu'il n'est plus à craindre [...]; la vertu me reste sans tache, et l'amour m'est resté sans remords.

J'ose m'honorer du passé.¹⁰

¹⁰ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *La Nouvelle Héloïse*, éd. HENRI COULET, «Folio», 1993, t. II, 385 (sixième partie, lettre XII).

Cette conclusion rappelle partiellement celle de *Don Quichotte*: l'héroïne prend conscience d'une *illusion* (elle a cru ne plus aimer Saint-Preux et cru aimer son mari), elle se rend compte qu'elle ne peut plus vivre dans cette erreur. Une différence pourtant majeure: elle ne renie pas son passé, et elle trouve dans la mort un moyen de concilier l'inconciliable (les devoirs de l'épouse, l'amour de l'amant). La ressemblance avec *Don Quichotte* et même *Emma Bovary*, c'est l'échec du personnage, la reconnaissance de l'illusion qui rend la poursuite de la vie impossible; la plus grande différence est que le lecteur découvre cette illusion en même temps que le personnage (alors qu'elle est dénoncée au premier chapitre de *Don Quichotte* et tout au long d'*Emma Bovary*). Pourtant Rousseau met son lecteur devant un dilemme en partie analogue à celui de *Don Quichotte*: l'ensemble du roman est construit non sur la dénonciation de cette illusion ou son exposition, mais sur le cheminement qui va de l'amour passionné au mariage avec un autre et finalement dans les trois dernières parties à la réunion à Clarens. Et il y a des lettres longues qui décrivent le jardin de Julie, les vendanges ou, après une matinée à l'anglaise, l'éducation des enfants Wolmar. Tout le roman repose par ailleurs sur l'opposition de la société parisienne, rejetée, avec la petite société de Clarens, un modèle.

La lettre de Julie a transformé l'accident qui la tue en quelque chose de nécessaire et de significatif: il faut qu'elle meure pour échapper à un désastre total. Que représente «l'illusion» qu'elle dénonce? Si cette reconnaissance doit donner la conclusion du roman, celui-ci, comme l'histoire de don Quichotte, devrait être aussi écarté, reconnu comme faux et vain. Ce serait impliquer que le lecteur, comme l'héroïne, a été occupé par des histoires dont le seul sens aurait été de montrer une illusion. Tout incite au contraire à penser que la somme des lettres, de ce que Rousseau a dépeint et imaginé, la somme des réflexions, tout cela ne peut être seulement lu comme la matière d'une illusion, le moyen de la dénoncer. Le sens du roman ne se confond pas avec le destin du personnage principal (celui du titre) mais ce destin en fait partie, il rend tout ce qui a été décrit plus complexe, plus difficile, il le marque d'une tonalité triste d'échec (mais cette tonalité triste est aussi celle de *Don Quichotte* et vient se superposer à sa gaîté). Ce qu'a gardé Rousseau de *Don Quichotte*, c'est la tension, la contradiction, entre le trajet de l'héroïne conduite jusqu'à ces *ultima verba*, et la progression et le sens du roman (alors qu'ils convergent parfaitement chez Flaubert). La contradiction est vue

dans le roman de *Don Quichotte* sur un mode plaisant sinon burlesque, chez Rousseau elle devient le centre douloureux du roman et lui confère une dimension tragique. Rétrospectivement, les lecteurs de *Don Quichotte* à l'époque romantique donneront à la contradiction du personnage et du roman une coloration également pathétique.¹¹

L'œuvre de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, se prête à une analyse voisine. La révélation finale qui, dans *La Nouvelle Héloïse*, est confiée à Julie (elle meurt en voyant clair) y est partagée: les abusés connaissent enfin les manipulations des deux roués et doivent reconnaître leurs illusions; les roués doivent s'avouer incapables de mener jusqu'au bout leurs intrigues, et sont condamnés à la mort (Valmont) ou à l'exil (Merteuil). Mme de Rosemonde est chargée de dresser ce double bilan à la fin du roman. La fable est complète, le sort de tous les personnages exposé, les leçons sont tirées du drame.

Comme dans le cas de *Don Quichotte* et de *Madame Bovary*, le dévoilement de l'illusion n'apprend rien de nouveau au lecteur (en dehors du fait que les personnages sont enfin désabusés); seul est nouveau l'échec des méchants, important dans la compréhension de l'œuvre. Mais il est difficile de penser que l'œuvre n'a d'autre sens que d'y conduire. En effet, la construction du roman par lettres, la disposition des lettres et l'alternance des points de vue, ont mis le lecteur dans le camp des libertins, l'ont fait participer à leur lecture ironique des lettres naïves, l'ont fait aussi admirer l'élégance et la force de leur séduction, et même comprendre les motivations de leurs plans: le roman ne peut réduire cet éclat et cette compromission à une simple illusion, à une simple erreur, ainsi que le laisserait croire l'interprétation de la fin de l'histoire comme conclusion de l'œuvre, terme nécessaire de son achèvement. Elle introduit, soutient, une contradiction présente dès le départ entre la morale sociale (prise dans les deux sens de convention mais aussi de respect des autres) et la grandeur individualiste des libertins, lointainement proche du don Juan de Molière. Cette contradiction trouve une issue dans l'histoire, mais pas dans le roman en quelque sorte.

¹¹ ANTHONY CLOSE, *The Romantic Approach to «Don Quixote». A Critical History of the Romantic Tradition in «Quixote» Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

Conclusion

Les textes ici analysés sont soumis au paradoxe de l'inachèvement, de l'«œuvre inachevée», et l'éclairent. Ou bien le texte qui est objectivement incomplet l'est par accident, apparaît comme tel rétrospectivement, et son inachèvement est ainsi dépourvu d'intention littéraire; ou, inversement, le texte a bien été voulu incomplet, inachevé, et, dans ce cas, sa forme répond à cette intention et l'œuvre réalise à la perfection le projet d'inachèvement: en tant qu'inachevée, elle est achevée. Ainsi la ruine altérée par le temps est le témoignage d'une usure étrangère au projet initial, mais la fausse ruine doit être construite selon les règles de la physique et donner l'idée la meilleure de ce qu'est une ruine: c'est une ruine parfaite.

Ce qui apparaît au cours de cette enquête sur l'inachèvement est la manière propre au roman de le mettre en œuvre ou d'en être affecté. La «fable», «l'intrigue», «l'action», imposent une dynamique qui appelle, exige, un point d'arrivée, un enchaînement jusqu'à son terme (peut-être plus encore que le théâtre qui peut s'arrêter sur les situations et le jeu scénique); le roman alternatif ou libertaire voudra ne pas suivre ce principe et devra ainsi créer des modes d'incomplétude symétrique à la norme usuelle. Mais cette dynamique, l'histoire même du roman d'Ancien Régime le montre, peut également être contrariée par la multiplicité des lignes croisées ou parallèles, par la fécondité des intrigues autonomes, des épisodes qui s'accumulent presque en recueil. Dans ce cas, est compromis le trait continu qui confère à la progression narrative son importance, ses valeurs symboliques, exemplaires, morales: elle cesse d'être le premier support de l'intention du romancier.

L'examen de ces brouillages laisse distinguer deux types ou deux fonctionnements de la fable qui peuvent être l'un et l'autre altérés ou même paralysés. L'un est celui que reconnaît la tradition remontant à l'antiquité: il confère au tracé de l'intrigue une valeur symbolique, en fait l'expression d'une pensée qui domine la perception et l'interprétation de l'œuvre – on le voit encore pratiqué par Walter Scott ou Germaine de Staël, il reste toujours une option aujourd'hui. L'autre fonctionnement de la «fable», de la ligne directrice de l'intrigue, a été conçu par le XIX^e siècle qui en fait l'expression, la manifestation, des déterminismes auxquels les personnages sont soumis: l'intrigue les met à jour et se développe donc nécessairement à partir de la situation de

départ jusqu'à son terme. Son enchaînement peut alors prendre la valeur symbolique d'une fatalité – ainsi chez Hardy, Flaubert, Zola, Maupassant, Pérez-Galdós.¹² On verrait chez Proust dans ce qui conduit au *Temps retrouvé* une combinaison des deux fonctionnements.

Le roman plus ancien, de Cervantes à Diderot, se place en porte-à-faux par rapport à ces modes de fonctionnement, l'un revendiqué par la poétique, l'autre lié aux sciences humaines et biologiques. Cervantès, nourri de traditions humanistes, confère à son intrigue un sens moral annoncé dans la préface et repris dans les deux conclusions: il entend faire du destin de son héros la sanction des mauvais romans et de leurs mauvaises lectures. Mais il se sert de cette fable même pour créer un autre roman (ni de chevalerie ni parodique), roman décentré dans des épisodes et leurs points de vue idéologiques. Le roman mémoires (avec son compagnon le roman biographique), des XVII^e et XVIII^e siècles pose en son principe initial une fin, l'accomplissement d'une destinée du héros, et peut s'approcher du modèle ultérieur en donnant à cette destinée certains caractères de nécessité, mais il ne se prive jamais de ne pas doter cette fin d'une valeur d'achèvement: soit qu'il arrête brutalement le récit en cours de route, soit qu'il présente une histoire qui ne tienne pas compte de cette fin et donc ne se soumette pas à elle. Rousseau (comme en partie Mme de la Fayette, par ailleurs amie des digressions) se situe à la charnière des deux fonctionnements: il donne à l'histoire une valeur fortement symbolique et il rapporte le destin des personnages à des nécessités socio-culturelles. Mais cette combinaison est réalisée sur le mode de la contradiction, et celle-ci empêche la fin du héros, la mort de Julie, (comme Laclos le fait pour Valmont et Merteuil), d'apparaître comme la conclusion du roman, comme le sens ultime ou l'accomplissement de ce qui précède.

¹² Un regard un peu plus proche sur le roman du XIX^e siècle permettrait de différencier le roman de la seconde moitié, qui soumet la progression narrative au déterminisme, à celui de la première moitié plus ouvert aux imprévus des aventures et sans doute plus intéressé par les changements historiques. L'œuvre de Walter Scott serait à cet égard cruciale.

ABSTRACT

This paper deals with the problem of *incompleteness* applied to the novel genre from *Don Quixote* to *Madame Bovary*. This problem arises at the level of poetic programs (a largely tried feature), it turns up also at the compositive level (either linear or star-shaped, multifaceted or single), but, at a deeper level, it may also pertain to the meaning imparted to this kind of composition and, as a consequence, to the ending of the work: can it be attributed the value of a conclusion? Is it legitimate only for one aspect of the work (e.g. the fate of the hero)? Is it in conflict with the novel's performance? Or is it, on the contrary, the expected result and symbolic semblance of all its precedents? All possible paths have, in turn, been tried.

KEYWORDS

XVIII century novel. Poetics of the novel. The ending of the novel. The death of the hero.

«DESUNT NONNULLA». LA TRAGEDIA INCOMPIUTA IN
HERO AND LEANDER DI CHRISTOPHER MARLOWE

Quando, il 28 settembre 1593, fu iscritto nello *Stationers' Register* «a booke intituled *Hero and Leander*, being an amorous poem devised by Christopher Marlow», non erano ancora passati quattro mesi dalla morte dell'autore, assassinato in modo misterioso in una taverna di Deptford, secondo una dinamica mai chiarita ma sicuramente in relazione al suo ruolo di agente segreto al servizio del Privy Council. L'attività di informatore che sembra Marlowe avesse esercitato fin dal periodo dei suoi studi a Cambridge rende difficile capire se il poco che sappiamo della sua vita e circa le sue pericolose opinioni che emergono dalle testimonianze di contemporanei corrisponda alla verità oppure sia il frutto di depistaggi e di false costruzioni: a ciò potevano infatti ridursi le accuse di ateismo e di eresia, di epicureismo, omosessualità, persino di contraffazione, mossegli dalla spia Richard Baines e, dopo la morte, dall'amico drammaturgo Thomas Kyd. Pure, né tutto questo, né i sospetti di altri pericolosi peccati quali l'arrivismo sociale, o i legami che intratteneva con i liberi pensatori e i «maghi» del circolo di sir Walter Raleigh e neppure il potente radicalismo dei suoi drammi ne scalfirono la popolarità. Il suo teatro era profondamente innovativo e divenne modello degli scrittori del suo tempo, primo fra tutti Shakespeare: un'influenza riconosciuta pienamente solo di recente.¹ Diversamente da Shakespeare però, la cui fama di poeta è legata alla sequenza dei sonetti e ai poemetti pubblicati durante la sua vita, la produzione non drammatica di Marlowe è ridotta in buona sostanza a pochi testi di sicura attribuzione. Da un lato c'è la traduzione delle erotiche e trasgressive elegie degli *Amores* di Ovidio e del primo libro

¹ Si veda in proposito l'affascinante studio di JONATHAN BATE, *The Genius of Shakespeare*, London, Picador, 1997, dove un intero capitolo è dedicato all'influenza di Marlowe su Shakespeare.

della *Pharsalia* di Lucano, dedicato alla guerra civile e ai suoi orrori e quindi tema attuale negli anni '80 del Cinquecento e di profondo interesse per la politica di Elisabetta I e per la storia inglese. Dall'altro lato, due opere poetiche di peso assolutamente diseguale, cioè la breve e famosa lirica «The passionate shepherd to his love» e *Hero and Leander*, il poemetto di 818 versi che narra la storia dei due amanti del mito greco: una storia che il testo non conclude, fermandosi alla descrizione del giorno che sorge dopo la notte in cui l'amore tra i due giovani è stato coronato dal loro primo rapporto sessuale.

Poiché nessuna delle opere di Marlowe è stata mai pubblicata in vita è difficile stabilirne la datazione. Le traduzioni però sono in genere attribuite agli anni giovanili dell'università, come esercizi di scrittura sui testi latini, e per alcuni critici anche *Hero and Leander* apparterebbe allo stesso periodo: una composizione ancora acerba quindi, abbandonata dal drammaturgo per dedicarsi alle opere teatrali e mai più ripresa. Ma perlopiù il poemetto, anche sulla base di considerazioni stilistiche, è considerato l'ultimo lavoro di Marlowe, che la morte gli avrebbe impedito di finire.

Fino al Novecento nessuno ha messo in dubbio che si trattasse di un testo incompiuto e anzi la tragicità della scomparsa dell'autore ha sempre confermato questa posizione critica. A metà del secolo, però, nelle poche pagine dedicate al poemetto di Marlowe nel suo libro sulla poesia elisabettiana, Muriel Bradbrook metteva l'accento sul disegno eroicomico del testo e sulla realistica, umana, carnalità della narrazione. Per la studiosa:

This is an Epithalamion without benefit of clergy. At the centre of the world, as of narrative, is no Platonic harmony, no changeless eternal calm, but Empedocles' warring of love and discord, the storm of atomic battle.

[...] As a Hymn to Earthly Love and Beauty, an anti-Spenserian manifesto, *Hero and Leander* is complete. There would be no way of ending this «amorous poem» as a tragedy and preserving decorum. The celebration of the triumph of love rightly concludes it.²

Se Marlowe aveva volutamente trasformato la storia fatale di Ero e Leandro in una commedia,³ il seguito tragico che avrebbe dovuto narrare dopo il racconto della notte d'amore gli avrebbe

² MURIEL C. BRADBROOK, *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, London, Chatto and Windus, 1951, 59. La studiosa aveva già anni prima sottolineato il tono ironico assunto dal narratore del poemetto («Hero and Leander», in *Scrutiny*, 2, 1933-1934, 59-64).

³ Si veda il trattamento burlesco della storia in Góngora (ERICH SEGAL, «*Hero and Leander: Góngora and Marlowe*», in *Comparative Literature*, 15, 1963,

Αντιπάτριον.

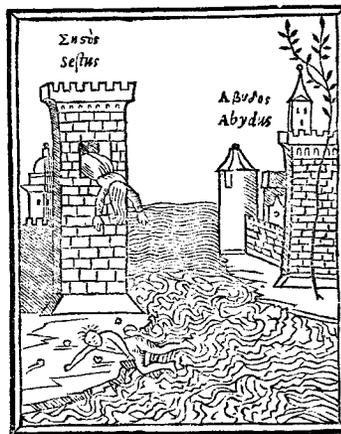
Οὗτος δ' Λεάνδρου διαμύου, ὅστις ἐπέστη
 Γοργώδης ὃ μὴ μύθη τῇ φιλόνοτι βαρῆς.
 Ἴσθ' ἦρ' ἔς τὰ παρὰ τοὺς ἀντιπάλους, τὸν ἰσθμὸν
 Λεάνδρου, ὃ πρῶτος ὄψ' ἐπέκριντο λύχου.
 Κείνη δ' ἀμφοτέρων ὄψ' ἔχει τάφος, ἔστι κητὴν
 Κείνη τῷ φθιερῷ μὴ μισομένους ἀνίμω.



Antipatri.

Hic est Leandri tranatus. hoc est ponti
 Fretum non soli amanti graue.
 Hæc Heris antiquæ domalia. hæc turris
 Reliquiæ-proditrix hic pendebat lucerna.
 C ommunèq; ambos hoc habet sepulchru, nunc quoq;
 De illo inuido conuenerentes uento.

Clamabat tumidis audax Leander in undis,
 Parcite dum propero, mergite dum redeo.



Figg. 1-2. Musæus, *Opusculum de Herone et Leandro*, Venezia, Andrea Torresano, 1517 (Fondazione Giorgio Cini, FOAN TES 375).

imposto una brusca deviazione a partire proprio dal suo finale. Ironia e comicità, indubbiamente presenti nel testo, si sarebbero dovute annullare nel cupo disegno del destino avverso, che non concedeva più derisioni o sorrisi. D'altronde, come la Bradbrook indica, neanche nelle *Heroides* di Ovidio la lettera di Ero a Leandro contiene il finale tragico e Marlowe, pur avendo usato come fonte per il suo poemetto il testo di Musæus,⁴ non poteva non

338-356). Interessanti le letture parodiche del mito in ambito inglese, da Thomas Nashe a Ben Jonson, a William Wycherley. Un analogo trattamento umoristico è riservato da Shakespeare sia alla storia di Piramo e Tisbe in *A Midsummer Night's Dream* sia a quella di Venere e Adone nell'omonimo poemetto, ma anche alla figura di Leandro, in *Two Gentlemen of Verona*, quando Proteus dice dell'eroe, ironizzando sulla sua traversata dell'Ellesponto, che in amore c'era dentro fino al collo: «he was more than over shoes in love» (1.1.24).

⁴ Marlowe, che aveva letto il testo nella traduzione latina di Marco Musuro (c. 1470-1517) (si veda THOMAS WHITFIELD BALDWIN, «Marlowe's Musæus», in *J.E.G.P.*, 54, 1955, 478-485), identificava erroneamente Musæus Grammaticus, poeta greco del V secolo d.C., con un leggendario bardo contemporaneo di Orfeo, citato da Platone e cantato da Virgilio nell'*Eneide*, dove indica a Enea la strada per i campi elisi.

conoscere quello latino del poeta di cui lui stesso aveva tradotto le poesie erotiche degli *Amores*.⁵

Con motivazioni e prove diverse, la tesi della completezza del testo è stata ripresa e difesa variamente: da Louis L. Martz, nell'introduzione alla riproduzione in facsimile della prima edizione, da William L. Godshalk e da altri ancora.⁶ Generalmente, è sulla base di rilievi strutturali che viene avanzata questa ipotesi: il poemetto è costruito in modo da apparire un testo concluso. Per Martz si tratta di un trittico, con due sezioni di lunghezza simile che narrano rispettivamente il primo incontro dei due giovani con il conseguente innamoramento e il procedere del loro desiderio verso l'unione carnale. Alla complessità degli abiti e delle decorazioni descritte e alla ricchezza retorica della prima parte corrisponde la nudità e la semplicità dei discorsi nella seconda, dove le cerimonie e le convenzioni lasciano il posto all'azione erotica. Al centro, una sezione più breve, dedicata a una storia mitologica, che è sullo sfondo della tragedia e spiega perché il destino si accanirà contro la coppia. La causa dell'avversità del fato sembra attribuita a un evento passato: Mercurio, innamoratosi di una ragazza di campagna, ha rubato su richiesta della giovane mortale il nettare degli dei e per punizione Giove lo ha cacciato dal cielo. Cupido, che ha raccolto i suoi lamenti, per aiutarlo, fa sì che le Parche si innamorino di lui e gli offrano il potere di vita e di morte che esse detengono. Il dio chiede per vendetta che Giove sia detronizzato e che regni Saturno riportando l'età dell'oro; ottenuto però il suo scopo disdegna l'amore delle tre sorelle e queste, oltraggiate, si vendicano a loro volta, facendo tornare tutto come prima e causando la futura povertà di intellettuali e letterati, di cui Hermes è patrono e di cui Marlowe prende qui satiricamente le parti. Il racconto è introdotto dall'intervento diretto del narratore («Hearken a while, and I will tell you why»),

⁵ Il testo include anche un riferimento alla fonte ovidiana, quando narra di come Leandro scriva a Ero e la ragazza gli risponda: «He [...] after her a letter sent. / Which joyfull *Hero* answered in such sort, / As he had hope [...]», vv. 497-500. Il testo di *Hero and Leander* cui si fa riferimento è quello contenuto nel vol. I di *The Complete Works of Christopher Marlowe*, ed. by ROMA GILL, Oxford, Clarendon Press, 1987, che riproduce il Q1 pubblicato da Blunt nel 1598, dove il poemetto compare senza le divisioni in sestadi aggiunte da Chapman.

⁶ LOUIS LOHR MARTZ, «Introduction» a *Hero and Leander*, Washington D.C., The Folger Shakespeare Library, 1972 (facsimile della 1ª edizione 1598), 1-14; WILLIAM LEIGH GODSHALK, «*Hero and Leander*: The Sense of an Ending», in KENNETH FRIEDENREICH, ROMA GILL, CONSTANCE B. KURIYAMA (eds.), *Marlowe: A Poet and a Filthy Playmaker*, New York, AMS Press, 1987, 293-314.

v. 385) che apre la digressione mitologica utile a spiegare il diniego delle Parche quando Cupido, spinto dalle preghiere di Ero, andrà a chiedere loro un felice avvenire per i due amanti. Questo è forse un accenno – sottolineato dai molti che propendono per un testo non finito – a come si sarebbe sviluppata la tragedia nella parte «mancante» del poemetto, attribuendo cioè la morte dei giovani alla vendetta del destino.

Per coloro che invece pensano il testo coerentemente concluso il finale rappresenta l'apice della commedia, la realizzazione del desiderio oppure, come per Godshalk, la fine dell'innocenza adolescenziale, allegorizzata dall'immagine finale: quella dell'orrida notte che sprofonda all'inferno con il suo carro, sopraffatta dall'angoscia, dalla vergogna e dalla collera:

By this *Appollos* golden harpe began,
 To sound foorth musicke to the *Ocean*,
 Which watchfull *Hesperus* no sooner heard,
 But he the days bright-bearing Car prepar'd.
 And ran before, as Harbinger of light,
 And with his flaring beames mockt ougly night,
 Till she o'recome with anguish, shame, and rage,
 Dang'd downe to hell her loathsome carriage.

(vv. 811-818)

Il senso della chiusura è dato, per questo studioso, dallo svolgersi di certi percorsi nell'arco del poemetto, primo fra tutti quello che conduce dal senso della vista enfatizzato nella prima parte al senso del tatto della seconda, visto come movimento dall'innocenza all'esperienza. Anche le altre linee di sviluppo sembrano confermare questa lettura: dalle parole alle azioni, dall'artificiosità degli abiti e della retorica alla nudità e alla seduzione fisica. Purtroppo però, alla lettura strutturale di isotopie e *imagery*, su cui possiamo concordare, segue l'interpretazione morale, che sembra imposta dall'esterno sul testo, atteggiamento del critico più che dell'autore. Per Godshalk la stretta relazione che si instaura nel poemetto tra il mondo degli umani e quello degli dei – non solo nella parte centrale, ma anche nei miti che si intrecciano nel testo, oltre che nella scena in cui Poseidone tenta di sedurre Leandro – ha lo scopo di mostrare la totale assenza di moralità, di tabù sessuali e di inibizioni delle divinità, contrapposta alla coscienza e alla sensibilità di Ero, ai suoi voti di castità in quanto vestale di Venere e ai suoi timori verginali. Gli umani vivono in un mondo diviso tra le convenzioni morali e la loro naturale sensualità; una volta che i loro occhi si siano aperti non possono più rifugiarsi

nell'amore inconsapevole e davanti a loro si stende, nelle parole di Godshalk, «the light of a new – and hopeless – day». ⁷ Peccato però che questo sembri il finale, «senza speranza», di *Paradise Lost* e non quello di un ironico ed erotico poemetto rinascimentale, in cui il narratore sorride dei sensi di colpa e dei timori provati dalla ragazza, dei suoi gesti goffi ma seducenti, dei lapsus che lasciano trasparire il suo desiderio, e anche dell'inesperienza di Leandro. Se amarsi è un «crimine», la punizione qui è ben poca cosa, ridicibile solo, negli ultimi versi, alla vergogna che Ero prova quando pensa alla verginità perduta e si preoccupa che l'alba scoprendo i due amanti a letto rivelerà il loro peccato al mondo. Allora la ragazza tenta di alzarsi furtiva ma il giovane l'afferra e lei scivola sul pavimento apparendo prima come una sirena, dalla vita in su, poi interamente nuda quando si solleva arrossendo. Le guance di Ero sprigionano un bagliore che la rivela nel buio della stanza e lo sguardo che Leandro avidamente getta sul suo corpo nudo è, dice il narratore, come quello di Dite quando guarda mucchi d'oro. Più che la tetra descrizione di un senso di colpa sembra essere una «caduta» umoristica e ironica. ⁸

La pervasività del registro umoristico nel testo è la prova fondamentale per quanti lo ritengono concluso, mentre gli accenni alla tragedia, che pure compaiono qua e là, testimoniano per altri studiosi che Marlowe avrebbe terminato la storia infelice dei due amanti, se solo ne avesse avuto il tempo. Le due posizioni mi sembrano entrambe possibili ed è forse vano cercare di ricostruire le intenzioni dell'autore, per decidere se il testo sia o no incompiuto. Molto più interessante è l'ipotesi di Marion Campbell ⁹ che, accantonando il problema del finito/non finito, cerca le ragioni per cui il poemetto è *stato percepito* come frammento e le individua nel suo rapporto con la fonte e nella sua storia editoriale: due fattori in qualche modo esterni al testo stesso.

Le vicende di Ero e Leandro costituiscono uno dei miti più noti dell'antichità: vi accennano Virgilio nelle *Georgiche* e Stazio nella *Tebaide*, Ovidio scrive nelle *Heroides* la lettera di Leandro a Ero e la risposta dell'eroina, e Musaeus nel V secolo dedica un epillio alla loro storia infelice. La conoscenza del mito ha

⁷ W.L. GODSHALK, *op. cit.*, 312.

⁸ Fin dall'inizio la dimensione del tragico è ridotta a rimandi ironici, alla bellezza di Ero che acceca Cupido e al suo abito macchiato del sangue di adoratori senza speranza. Lo stesso atteggiamento permane, secondo me, nei confronti del finale e della «colpa» degli amanti.

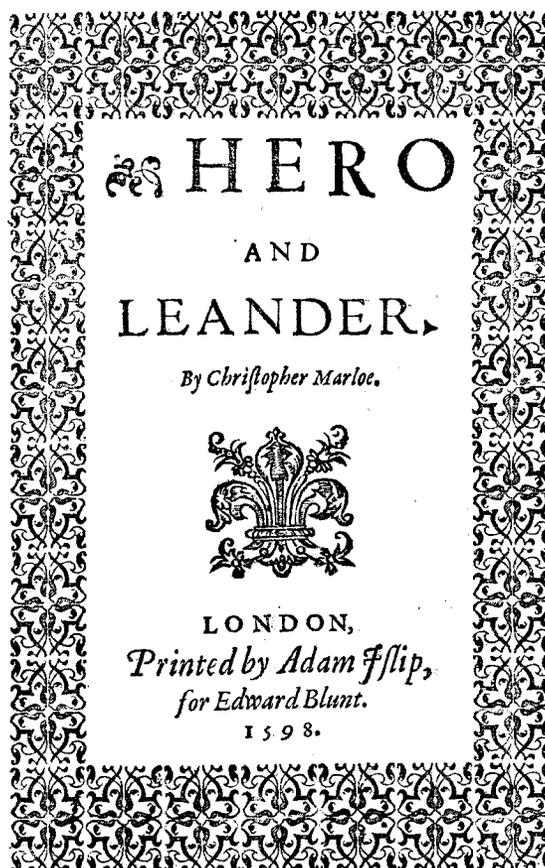
⁹ MARION CAMPBELL, «“Desunt Nonnulla”: The Construction of Marlowe's *Hero and Leander* as an Unfinished Poem», in *ELH*, 51, 1984, 241-268, 263.

Fig. 3. Frontespizio della prima edizione del poemetto di Marlowe. Edward Blunt, 1598. (By permission of the Folger Shakespeare Library.)

sicuramente condizionato la lettura del poemetto:¹⁰ un'opera che avesse narrato la storia di Didone, di Arianna, di Medea, fermandosi quando i loro amori erano ancora felici, avrebbe comunque dovuto fare i conti con il dolore dell'abbandono e del tradimento, noto a tutti e atteso come finale tragico. Se le aspettative e le presupposizioni del lettore possono giustificare che il testo di Marlowe sia stato sentito come incompiuto, ancora di più in questo senso ha giocato la pubblicazione del poemetto. Registrato, come abbiamo già visto, a pochi mesi di distanza dalla morte dell'autore nel 1593, il testo

circolò manoscritto o forse fu stampato, come fanno immaginare le tante citazioni e imitazioni di quegli anni, ma non restano copie di edizioni antecedenti a quella del 1598, pubblicata da Edward Blunt (o Blount), di cui sopravvive solo un esemplare, conservato alla Folger Shakespeare Library e ristampato da Martz in facsimile.

¹⁰ Le molte versioni del mito già negli anni '40 del Cinquecento – Bernardo Tasso, Clément Marot, Juan Boscán – ne indicano la diffusione in tutta Europa. Si sa di una traduzione di Abraham Fleming del 1577, di cui però non è rimasta traccia, e Abraham Fraunce nel 1592 scrive che «Leander and Heroes love is in every mans mouth», ritenendolo un racconto morale contro la lussuria. Per la storia del mito, così come per le tante e diverse imitazioni del poemetto di Marlowe, si veda DOUGLAS BUSH, *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*, New York, Norton, 1963, 121-122.



Nel testo non vi sono divisioni, i versi scorrono senza interruzioni e alla fine compare la scritta «Desunt nonnulla», sicuramente aggiunta dall'editore, che nella dedica a Sir Thomas Walsingham dichiara di aver pubblicato quella che chiama «this unfinished tragedy» in memoria del suo autore scomparso, cui «the stroke of death» ha impedito di concludere l'opera. Poco dopo, nello stesso anno, Paul Linley, che aveva ottenuto il copyright, ristampa il testo, questa volta definito nel frontespizio come «Begun by Christopher Marloe; and finished by George Chapman». Scomparsa la scritta finale, il testo originale di Marlowe è diviso in due «sestiadi»¹¹ – la prima si chiude con la fine della storia di Mercurio – ed è «concluso» con l'aggiunta di altri 1550 versi divisi in quattro ulteriori sezioni o «sestiadi», tutte precedute da un «argomento». La continuazione di Chapman¹² amplia enormemente il materiale della fonte, contenuto in soli 62 versi di Musaeus, ma soprattutto offre un argomento morale alla storia: la morte costituisce la punizione inevitabile dei due amanti che non hanno santificato il loro rapporto con il matrimonio e con i sacrifici a Giunone, ma si sono affidati alla protezione di Venere. Un'altra continuazione, di Henry Petowe, pur apparsa nello stesso anno 1598, non ha avuto la stessa fortuna di quella di Chapman, ma ugualmente indica come l'idea dell'incompiutezza del testo fosse accettata comunemente. Nel dedicare l'opera a Lady Walsingham, Chapman presenta la sua materia come «trifling», non seria, e non cita Marlowe, ma fa riferimento a Musaeus, riconoscendone la grandezza e poi, nella terza sestide, in una invocazione al fuoco intellettuale perché lo muova a scrivere, parlando di «half this Musaeian story» (v. 191), di quella metà, tragica, da lui stesso fornita a concludere il testo.

Il poema dato alle stampe da Linley come «intero», inteso per così dire come il frutto della collaborazione di due poeti, è stato frequentemente ripubblicato, a partire dal 1600 in poi, in questa

¹¹ Di questa seconda edizione sono conosciute solo due copie, conservate una alla British Library e l'altra presso la Huntington Library. Il termine «sestiade», coniato da Chapman, evidentemente sul nome di Sestos, una delle due città sulle rive dell'Ellesponto, richiama però anche il numero sei, tipicamente epico.

¹² Cfr. VESELIN KOSTIĆ, «Marlowe's *Hero and Leander* and Chapman's Continuation», in GEORGE RICHARD HIBBARD (ed.), *Renaissance and Modern Essays Presented to Vivian de Sola Pinto*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966, 25-34. Si veda anche DONALD J. GORDON, «Chapman's "Hero and Leander"», in MARIO PRAZ (ed.), *English Miscellany*, V, 1954, 41-92. Per la ripresa successiva del mito, cfr. ROY BOOTH, «Hero's Afterlife: *Hero and Leander* and "lewd unmannerly verse" in the late Seventeenth Century», in *Early Modern Literary Studies*, 12, 3, Jan. 2007, 1-24.

forma, tranne rarissime eccezioni, tutte novecentesche. Anche quando il testo di Marlowe viene stampato senza la continuazione e invece con la dedica di Blunt, è comunque mantenuta la divisione in sestadi, creando un ibrido ingiustificabile.

Prima che si imponesse il gusto per il non finito, o per l'opera aperta, e si rifiutassero le continuazioni e i restauri non filologici,¹³ le due parti del poema si sono tradizionalmente saldate insieme e la presenza – riletture, interpretazione, completamento – del testo di Chapman ha trasformato l'«amorous poem» di Marlowe nella prima parte di una tragedia.

La Campbell ha sicuramente ragione a porsi il problema di come circostanze esterne abbiano condizionato la lettura del poemetto e anche a opporre, come entrambe vere e interagenti, le due dimensioni: quella tragica, accennata dai molteplici rimandi al destino avverso contenuti nel testo, e quella comica predominante nel tono con cui il mito viene capovolto:

If we stop believing that we know how the poem «must» end, it becomes possible to argue that the poem «intends» to frustrate, not fulfill, readerly expectations, and that Marlowe's poem can be accounted for as a deliberate reversal of a famous story.¹⁴

Per la studiosa il problema non è decidere se il testo sia o no rimasto incompiuto, ma prendere atto che ciò che è continuamente impedito è lo sviluppo narrativo, il solo che avrebbe garantito e implicato un finale da raggiungere. Lo scopo di Marlowe non è quindi tanto raccontare la storia già narrata da Musaeus, quanto accumulare, fuori da un percorso progressivo e diegetico, una serie di pezzi statici tenuti insieme da un narratore consapevole che osserva dall'esterno e commenta ironicamente.

Assolutamente vero. Molti elementi rimandano all'idea del frammento, del pezzo concluso in sé e legato ad altri: non solo a livello macrotestuale, per cui c'è chi ha parlato dell'intero poemetto di Marlowe come frammento empedocleo a imitazione dei

¹³ Di questo atteggiamento si farà campione Ugo Foscolo, rifiutandosi addirittura di leggere un seguito anonimo a *A Sentimental Journey* di Laurence Sterne, da lui tradotto – un testo «aperto», che la morte dell'autore subito dopo la pubblicazione ha però fatto considerare incompiuto: «Vi fu chi, abusando del nome d'Eugenio, stampò il supplemento del *Viaggio sentimentale*, e ch'io non ho letto per un ridicolo ma naturale ribrezzo ch'io ho vedendo le braccia, le teste e i nasi appiccicati alle pitture e alle statue imperfette degli artefici morti» (cfr. *Il Viaggio Sentimentale di Laurence Sterne. Ulteriori avventure di Yorick narrate da Eugenio*, a cura di LORETTA INNOCENTI, Firenze, Passigli, 1990, 7).

¹⁴ M. CAMPBELL, *op. cit.*, 263.

poeti antichi,¹⁵ bensì come particelle di cui si struttura il testo stesso. Persino l'unità minimale metrica del *couplet*, il distico a rima baciata, può esser vista come un tassello che tende alla chiusura: la frase è completa, gli enjambement rari, la rima crea un forte legame immediato tra due versi consecutivi.¹⁶ Ancora più vistosa è la presenza di parti che la stessa voce dell'autore enuncia, inserite a fermare la narrazione: si tratta delle sentenze, che la forma metrica conclusa favorisce, e che spesso interrompono il fluire persino del discorso, mostrando un narratore intrusivo a commentare l'azione descritta:

He toucht her hand, in touching it she trembled:
Love deeply grounded, hardly is dissembled.
 These lovers parled by the touch of hands,
 True love is mute, and oft amazed stands. (vv. 183-186)

E ancora più macroscopico è l'incastro dei miti e delle storie che Marlowe intreccia alla sua trama principale, similitudini o digressioni o veri e propri racconti *enchassés* sul modello ovidiano. Però, contrariamente alle *Metamorfosi*, dove i vari miti spesso si legano insieme per inclusione, quando l'eroe di una storia racconta un altro mito che contiene ancora un racconto e così via, talvolta in un complicato gioco di scatole cinesi, qui l'unico caso del genere è il lungo inserimento della storia di Mercurio e delle Parche, introdotto metapoeticamente e raccontato direttamente dal narratore. Altri riferimenti a figure mitologiche e alle loro avventure compaiono come *ekphraseis*, descrizione di ciò che si vede sul pavimento di cristallo del tempio di Venere o sulle maniche dell'abito di Ero i cui bordi ricamati mostrano un boschetto,

Where *Venus* in her naked glory strove,
 To please the careless and disdainfull eies
 Of proud *Adonis* that before her lies. (vv. 12-14)

Tra parentesi, sarebbe interessante se questo fosse un omaggio al poemetto di Shakespeare, *Venus and Adonis*, pubblicato nello

¹⁵ CLARK HULSE, *Metamorphic Verse: The Elizabethan Minor Epic*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

¹⁶ A notarlo per prima M. Campbell: «The narrative development of the poem is frustrated not only at [the] level of large-scale structure, where the poem is divided into discrete sections, but also at the level of the smallest poetic unit, the couplet. The poem's couplets are characteristically end-stopped, exhausting their point in the witty final rhyme, and rarely providing a smooth transition into the next line» (*op. cit.*, 265).

stesso anno 1593 e che rileggeva il mito ovidiano anch'esso in modo umoristico. Se però è chiaro che i due testi, quello di Shakespeare e quello di Marlowe, hanno inaugurato una serie di epilli negli anni immediatamente successivi la loro pubblicazione, il problema delle influenze reciproche dei due autori e di quale dei due poemetti potesse esser servito da modello all'altro è complicato e non essenziale al nostro discorso.¹⁷

Un altro modo in cui storie mitologiche si legano nel testo di *Hero and Leander* è in una concatenazione di riferimenti, similitudini o metafore, nelle descrizioni o nelle argomentazioni retoriche, come i discorsi di seduzione di Leandro a Ero o le lodi che il narratore tesse dei due amanti. I versi che contengono l'esaltazione della bellezza di Leandro, invidiata o desiderata da parte degli dei, possono mostrare chiaramente come il narratore si muova da un mito all'altro:

His dangling tresses that were never shorne,
 Had they been cut, and unto *Colchos* borne,
 Would have allur'd the vent'rous youth of Greece,
 To hazard more, than for the golden Fleece.
 Fair *Cynthia* wisht, his armes might be her speare,
 Greefe makes her pale, because she mooves not there.
 His bodie was as straight as *Circes* wand,
Jove might have sipt out *Nectar* from his hand.
 Even as delicious meat is to the tast,
 So was his necke in touching, and surpast
 The white of *Pelops* shoulder, I could tell ye,
 How smooth his brest was, and how white his bellie
 That heavenly path, with many a curious dint,
 That runs along his backe, but my rude pen,
 Can hardly blazon foorth the loves of men
 Much lesse of powerfull gods: let it suffice,
 That my slacke muse, sings of *Leanders* eies,
 Those orient cheekes and lippes, exceeding his
 That leapt into the water for a kis
 Of his owne shadow, and despising many,
 Died ere he could enjoy the love of any,
 Had wilde *Hippolitus*, *Leander* seene,
 Enamoured of his beautie had he beene
 [...]

(vv. 55-78)

¹⁷ Si veda J. BATE, *op. cit.*, 127-128 e 131, dove si ipotizza all'inverso che *Venus and Adonis* potrebbe essere considerato una continuazione e un omaggio al poema di Marlowe. Per la discussione del problema delle possibili influenze reciproche, cfr. CLIFFORD LEECH, *Christopher Marlowe: Poet for the Stage*, ed. by ANNE LANCASHIRE, New York, AMS Press, 1986, in particolare il cap. 11: «*Hero and Leander: Venus and Her Nun*», 175-198.

La successione a catena, orizzontale, dei rimandi iperbolici e «comparativi» non deve però trarre in inganno, perché è molto più raffinata di quanto sembri. A ben guardare, infatti, le storie mitiche, oltre che servire a creare un effetto di *amplificatio*, sono collegate tra di loro anche per associazione paradigmatica e partecipano a una più vasta rete di isotopie che corre sotto l'intero testo.

Secondo lo schema della *effictio* rinascimentale, le varie parti del corpo di Leandro sono mitizzate e vincono sugli attributi di dei e eroi: i capelli avrebbero potuto attirare gli Argonauti più del vello d'oro, le braccia sono invidiate dalla luna che le vorrebbe come sua orbita, il suo corpo è dritto come la verga di Circe, la sua mano degna di fare da coppa al nettare di Giove, il collo più bianco della spalla di Pelope, le guance e le labbra più belle di quelle di Narciso e, infine, l'intera figura di Leandro talmente affascinante da far innamorare persino il casto Ippolito. Questa teoria di figure mitologiche si interrompe solo per dar spazio alla voce poetica che dichiara la sua goffa penna, umana e imperfetta, incapace di descrivere il petto e il ventre di Leandro o le dita immortali che hanno marcato lo «heavenly path, with many a curious dint, that runs along his backe»: un segnale del desiderio omosessuale fortemente presente anche altrove nel testo – basti pensare alla scena del corteggiamento di Nettuno quando Leandro sta attraversando l'Ellesponto a nuoto – e che è stato spesso sottolineato e variamente interpretato dai critici. Dietro la sequenza di riferimenti che si snodano nel testo, i vari miti citati presentano legami e somiglianze. L'impresa di Argo rimanda a Giasone che, per riavere il potere usurpatogli da Pelia gli porta il vello d'oro, conquistato nel Colco. Al ritorno dal suo viaggio Giasone sposa Medea e, dopo che questa ha ucciso Pelia bollendolo in un paiolo, i due si rifugiano a Corinto dove si consuma l'ultima parte della storia, ben più nota: quella del tradimento di Giasone e della vendetta di Medea. Circe è collegata alla luna, in quanto maga delle metamorfosi, ma è anche zia di Medea e quando nella loro fuga i due sposi approdano alla sua isola si rifiuta di dare ospitalità a Giasone. L'orribile assassinio di Pelia in un calderone invece assomiglia incredibilmente alla sorte di Pelope, citato poco dopo: infatti questi, fatto a pezzi dal padre Tantalo, viene servito in umido agli dei. Tra i commensali solo Demetra non si accorge di che cosa sta mangiando e quando il corpo di Pelope viene ricomposto per ridargli vita, la spalla mancante è sostituita con un pezzo di avorio. Dopo la sua re-

surrezione, Pelope è portato in cielo da Poseidone, che lo ama, perché lo serva come coppiere. Se questo suo incarico sull'Olimpo lo accosta a Ganimede, che versava il nettare a Giove (v. 62), la figura di Nettuno lo avvicina a Ippolito (vv. 77 e 78), figlio di Teseo e Ippolita, che ama la caccia ma disprezza Afrodite, la quale lo punisce facendo sì che la matrigna Fedra si innamori di lui, ma ne sia rifiutata. La vendetta sarà ottenuta con l'inganno: Fedra mente a Teseo e questi ricorre a Poseidone che manda un mostro marino a spaventare i cavalli del carro di Ippolito, facendo morire il giovane.

Il dio Nettuno ha un ruolo più esteso che non di semplice connessione tra due miti: intanto è anche attore nel testo di Marlowe, quando scambia Leandro per Ganimede vedendolo nuotare e cerca di ottenerne i favori, corteggiandolo senza successo («*Leander made replie / "You are deceav'd, I am no woman, I"*», vv. 675-676), e poi sta per il mare, suo regno e luogo che divide i due amanti e dove Leandro perderà la vita, sempre in un ipotetico finale che segua la storia tragica fino in fondo. Immagini marine sono sparse in tutto il poemetto: l'abito di Ero fatto di perle, conchiglie, coralli, a simboleggiare il regno della sua dea, Venere, nata dalla spuma del mare; i riferimenti alla luna, che solleva maree; Ero che appare come una sirena dalla vita in su quando scivola dal letto; Proteo inciso nelle sue molteplici forme sul diaspro delle pareti nel tempio di Venere. Molti sono anche i riferimenti alla morte per acqua – da Narciso a Fetonte, a Elle che dà il nome allo stretto di mare, a Leandro quasi annegato, quando Nettuno lo tira sott'acqua («*he knew it was not Ganimed, / For under water he was almost dead*» vv. 653-654) – e al tuffarsi: Leandro che salta nell'acqua, che metaforicamente si lancia su Ero nella loro notte d'amore, fino al carro della Notte che sprofonda nell'ultimo verso. Se l'insistere su queste immagini di caduta fosse un presagio della tragedia finale, bisognerebbe aggiungere che anche Ero si butterà di sotto dalla sua torre, uccidendosi sugli scogli dove ha scorto il cadavere di Leandro.

L'isotopia della verticalità non rimanda però solo al Thanatos, dato che «si scende» anche lungo i cinque sensi,¹⁸ dalla vista giù fino al peccaminoso gusto e al tatto, senso della carnalità e dell'Eros. Certo, questa corrispondenza tra amore e morte ha permesso a Chapman di ridurre l'atteggiamento sovversivo di

¹⁸ Per un'ampia ricognizione sull'argomento si veda LOUISE VINGE, *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, Lund, Acta Reg. Societatis Humaniorum Litterarium Lundensis, 72, 1975.



Fig. 4. Bernard Picart (1673-1733), *Leandro attraversa l'Ellesponto a nuoto per incontrare l'amata Ero*, 1730 (incisione), (The Stapleton Collection/The Bridgeman Art Library).

Marlowe e la sua esaltazione del sesso, mettendo in scena la punizione per aver violato l'edenico giardino delle Esperidi e averne colto il frutto proibito («*Leander now like Theban Hercules / Entred the orchard of Th'esperides, / Whose fruit none rightly can describe, but hee / That puls or shakes it from the golden tree*», vv. 781-784). Lungo la catena dei sensi però si può anche risalire, circolarmente, dalla figura di Ero oggetto di ammirazione da parte di chi la vede, fino a quello sguardo finale, avido, di Leandro che trasforma

la nudità della ragazza in un tesoro, un mucchio d'oro identico a quello su cui le sirene – e lei è stata accostata a una di loro – giocano con i loro amanti in fondo al mare (vv. 645-648). Non sembra esservi differenza tra le profondità marine con le loro divinità e la camera da letto dove si consuma l'amore dei due giovani, così come il luogo della «futura» morte di Leandro è prefigurato da quel termine «*shipwrecke*» (v. 648), i naufragi che hanno depositato tesori sul fondo.

La coincidenza di alto e basso nel paradigma della verticalità corrisponde lungo l'asse orizzontale, diegetico, alla svalorizzazione dello sviluppo narrativo per privilegiare, come abbiamo visto, l'unione di pezzi e di frammenti fino a creare una rete di corrispondenze: cancellazione delle gerarchie, così come dei passaggi da un prima a un dopo. La cifra del poemetto si trova, secondo me, non nel tendere verso una fine, bensì nel senso di unione delle parti, della conciliazione degli opposti. Ed è questa conciliazione, o almeno questa convivenza, che viene tematizzata nelle tante figure di divisione e di collegamento, prima fra tutte quelle due città con cui si apre il testo, opposte («*opposite*», «*disjoin'd*») ma visibili l'una dall'altra, separate da un braccio di mare che si rivelerà non una barriera ma un passaggio:



Fig. 5. Domenico Fetti (1589-1623), *Ero piange Leandro morto*, 1622-1623 (olio su tavola, 41 × 97 cm) (Kunsthistorisches Museum, Vienna).



Fig. 6. Nicolas Régnier (1591-1667, attivo in Italia 1615-67), *Ero e Leandro*, c. 1625-26 (olio su tela, 155,3 × 209,5 cm) (National Gallery of Victoria, Melbourne, Donazione Felton, 1955).

On *Hellespont*, guiltie of True-loves blood,
In view and opposit two citties stood,
Seaborderers, disioin'd by *Neptunes* might:
The one *Abydos*, the other *Sestos* hight. (vv. 1-4)

Distanti ma anche essi non impenetrabili appaiono i due mondi contrapposti degli dei e degli umani, laddove alla castità di Ero e alla inesperienza di Leandro, alla freschezza del loro desiderio, si oppongono la violenza, gli inganni e i tradimenti delle divinità, tutti rappresentati sul pavimento del tempio di Venere, detto «Venus' glass», non solo perché di rilucente cristallo ma anche perché rispecchia le prerogative dell'eros divino:

There might you see the gods in sundrie shapes,
Committing headdie ryots, incest, rapes. (vv. 143-144)

Nonostante l'apparente diversità però sia la storia narrata che la narrazione mettono in contatto il mondo degli uomini con quello dell'Olimpo: Ero con Venere, Leandro con Poseidone, entrambi con Cupido e le Parche. A livello dell'enunciazione poi, i tanti confronti mescolano i due protagonisti con le divinità e con gli eroi della mitologia e la figura verginale di Ero risulta ambigua, definita nel testo con il nome che non indica solo la vestale ma

anche la prostituta: «Venus' nun». ¹⁹ Infine, la violenza orgiastica non sembra essere caratteristica di tutti gli dei, ²⁰ né soltanto loro, dato che anche per gli uomini l'amore può essere impietoso e crudele e il piacere sembra derivare da una qualche forma di prevaricazione:

Love is not full of pittie (as men say)
 But deaffe and cruell, where he meanes to pray.
 Even as a bird, which in our hands we wring,
 Foorth the plungeth, and oft flutters with her wing,
 She trembling strove, this strife of hers (like that
 Which made the world) another world begat,
 Of unknowne joy. (vv. 771-777)

E l'amore, terreno di scontro e incontro tra i due opposti sessi, è un altro e forse il più importante elemento di *coincidentia oppositorum* nel testo, luogo di differenze e di identità. La dicotomia maschio/femmina si ricompone non solo nell'unione sessuale dei due protagonisti, ma in quegli innumerevoli accenni all'indistinguibilità dei sessi, alla promiscuità, all'omosessualità e a esseri formati dalla fusione di corpi di diversa natura. Nonostante dichiararsi di non essere una donna («I am no woman I»), Leandro per la sua bellezza sembra appartenere al sesso femminile («Some swore he was a maid in mans attire, / For in his lookes were all that men desire, / A pleasant smiling cheeke, a speaking eye, / A brow for Love to banquet roiallye», vv. 83-86) ed è scambiato per Ganimede, figura androgina di adolescente oggetto di desiderio omosessuale. La bellezza è la qualità per cui anche Ero è presa addirittura da Cupido per qualcosa che non è: una dea, Venere

¹⁹ Sul significato traslato del termine, cfr. WILLIAM KEACH («Marlowe's Hero as "Venus' Nun"», in *English Literary Renaissance*, 2, 1972, 307-320), che indica anche la somiglianza tra il nome Hero e il greco «eros», sulla quale Musaeus ha giocato in alcuni casi. Nel testo di Marlowe ci sono comunque altri riferimenti a simboli di lussuria nella descrizione di Ero: il mirto della sua coroncina che significava anche amore sessuale, i passerii di perle e oro posati sui suoi calzari, le maniche verdi della sua tunica, convenzionalmente segni di erotismo. In un altro saggio Keach fa riferimento al sincretismo rinascimentale di figure mitologiche, come la tradizione neoplatonica della «Venus-Virgo», per cui Venere nelle vesti di Diana era vista come sintesi delle due forze opposte di passione sessuale e castità («Hero and Leander», in HAROLD BLOOM (ed.), *Christopher Marlowe, Modern Critical Views*, New York-Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1986, 147-170, 151).

²⁰ Un dio può riconoscere l'inutilità della forza per conquistare una donna, come la voce poetica sentenza proprio nel narrare nella sezione centrale di Mercurio che corteggia la «country maid»: «Maids are not won by brutish force and might, / But speeches full of pleasure and delight» (vv. 419-420).

in persona («so like was one the other, / As he imagin'd *Hero* was his mother», vv. 39-40). L'ambiguità uomo-donna è espressa in tutti i casi di rimando all'amore omosessuale,²¹ dalla descrizione di Leandro a carico del narratore, alla storia dell'amore di Silvano e Ciparisso, al corteggiamento di Poseidone, al giovane amato da un pastore nel racconto che il dio fa a Leandro per vincere la sua resistenza, al mito di Ermafrodito e Salmace – due che diventano uno –, fino alla figura di Narciso – l'uno che si sdoppia – e a tutti i casi di *self-love* cui il testo fa riferimento. Il desiderio, qualunque ne sia l'oggetto – il diverso da sé così come il simile o addirittura l'identico – si oppone al non amore, all'impossibilità a provare desiderio o a ricambiare quello altrui, come per Ermafrodito che rifugge Salmace o, ovviamente, per Adone che rifiuta Venere:²² un'incapacità che è sentita come peccato nel mito classico, tant'è che entrambe queste storie sono tragiche. Non è un caso che Leandro rischi di commettere anche lui quel crimine, dato che fino al momento di conoscere Ero – proprio alla festa in onore di Adone – e di innamorarsene, è visto come un essere neutro e senza desideri, che potrebbe diventare schiavo di se stesso: «such as knew he was a man would say, / *Leander*, thou art made for amorous play: / Why art thou not in love, and lov'd of all? / Though thou be faire, yet be not thine owne thrall», vv. 87-90). Ma dopo l'incontro con Ero, se mai la sua storia sarà tragica, lo sarà per motivi diversi che non l'aver rifiutato di accoppiarsi, di rinunciare a restare un'unità per far parte di un nuovo essere nato dalla fusione di due. E l'uno, come dice lui stesso alla sua amata per convincerla a cedere, non

²¹ Secondo Hulse Leandro è al centro dell'interesse erotico del poemetto: mentre Ero è ammirata attraverso lo sguardo, il giovane è toccato e gustato. Inoltre il suo *blazon* occupa la parte centrale del poema, tra l'adorazione di Ero e la rivelazione finale della sua nudità: per lo studioso Leandro è posseduto dagli dei, dal narratore e dai lettori maschi e a sua volta possiede Ero per questi stessi lettori (*op. cit.*, 108).

²² In *Salmacis and Hermaphroditus*, pubblicato anonimo nel 1602 e attribuito a Francis Beaumont, il poeta si augura nell'introduzione che la sua poesia sia in grado di rendere gli uomini capaci di dissolvere la loro identità sessuale, come i due soggetti del mito, fusi insieme: «I hope my poem is so lovely writ, / That you wilt turne half-mayd with reading it». Anche Adone è figura bisessuale per la tradizione rinascimentale, che lo identificava con la forza generativa della natura dato che, seguendo i cicli stagionali, passava sei mesi con Venere e metà dell'anno con Proserpina, sotto terra, ed era pertanto sia il seme in attesa di rinascita, che il sole che lo fa germogliare. Per questa lettura del mito di Adone, si veda WILLIAM P. WALSH, «Sexual Discovery and Renaissance Morality in Marlowe's *Hero and Leander*», in *Studies in English Literature 1500-1900*, 12, 1972, 33-54.

esiste: «One is no number; mayds are nothing then, / Without the sweet societie of men. / Wilt thou live single still? one shalt thou bee, / Though never-singling *Hymen* couple thee», vv. 255-258): affermazione che vale per le donne ma può benissimo essere applicata anche al genere maschile.

Se il tema dell'«amorous poem» è l'esaltazione dell'amore e del sesso, luogo di coincidenza degli opposti,²³ anche da un punto di vista formale il testo appare come unione di due diverse parti: quella tragica del mito e quella comica dello sguardo divertito e dell'ironia del narratore. Poemetto bifronte, androgino, emblemizzato in quelle figure marine – i tritoni e le sirene – per metà umani e per metà pesci, ma divini nell'intero, il testo di Marlowe gioca anche con la propria incompletezza, associandovi l'immagine di Ero che, alla fine della notte (che è anche «*Cupid's day*», v. 191) e nell'approssimarsi della fine del testo, appare solo per metà: «Meremaid-like unto the floor she slid, / One halfe appear'd the other halfe was hid» (vv. 799-800). Anche per il poemetto vale questa immagine, di una metà visibile e l'altra nascosta; quest'ultima, altri l'hanno raccontata («Amorous *Leander*, beautifull and yoong, / (Whose tragedie divine *Musaeus* soong) / Dwelt at *Abidus*», vv. 51-53). Come Poseidone, che narra del giovane amato dal pastore e prima che il suo racconto si concluda («ere halfe this tale was done», v. 685) Leandro sfugge alla presa del dio per proseguire il suo viaggio verso la torre di Ero e la sua prima notte d'amore, anche Marlowe non arriverà alla fine della sua storia. La tragedia, come la «orrida notte» degli ultimi versi, spinta giù agli inferi, viene scacciata dal testo, derisa dall'alba in arrivo. Che sia stata una consapevole scelta dell'autore o un'imposizione del destino, la fine tragica del mito non è essenziale, dal momento che il testo ha già creato e mostrato la sintesi degli opposti autorappresentandosi proprio come un esempio di unione

²³ Secondo la lettura «etica» di MYRON TURNER («Pastoral and Hermaphrodite: A Study in the Naturalism of Marlowe's *Hero and Leander*», in *Texas Studies in Literature and Language*, XVII, 1, Spring 1975, 397-414), omosessualità e ermafroditismo simboleggiano nel poemetto un universo senza un riconoscibile ordine morale e il mondo degli dei è quello pastorale, della vita istintiva, fisica e sessualmente senza restrizioni. Pur riconoscendo che l'unione dei due amanti rappresenta il raggiungimento dell'unità primeva che rende indistinguibili gli opposti, la Turner vede nel finale del poemetto l'allusione a un universo morale cristiano contrapposto al mondo del mito antico e pagano: un universo dove il trionfo dell'oscurità giustifica il senso di colpa e la «caduta». Per Bush (*op. cit.*) invece, la celebrazione della libertà arcadica è paragonabile per la sfera della moralità sessuale al machiavellismo in politica e rimanda allo spirito positivo e realistico del Rinascimento.

e di *coincidentia*, nell'alchimia circolare che – come l'alternarsi del giorno e della notte, della luce e dell'oscurità – rende ripetibile quell'atto di amore nella poesia.

Questa, a mio parere, è stata anche la lettura dei contemporanei di Marlowe, di coloro che hanno raccontato dopo di lui la storia di Ero e di Leandro, facendo riferimento al suo poemetto e aderendo a una interpretazione comica e parodistica. Il più esplicito è Thomas Nashe, che ne dà una versione in prosa nel suo *Lenten Stuff*, rendendo il mito tragico triviale e quotidiano. Leandro si tuffa nel mare in tempesta per la sua ultima traversata:

But he was peppered for it; he had as good have took meat, drink and leisure, for the churlish frampold waters gave him his bellyful of fish-broth, ere out of their laundry or wash-house they would grant him his coquet or *transire*; and not only that, but they sealed him his *quietus est* for curvetting any more to the maiden tower, and tossed his dead carcass, well bathed or parboiled, to the sandy threshold of his leman or orange, for a disjune or morning breakfast.²⁴

Anche Ero, che si suicida disperata, è trattata con altrettanto umorismo: «she became a frantic Bacchanal outright, and made no more bones, but sprang after him, and so resigned up her priesthood, and left work for Musaeus and Kit Marlowe». ²⁵ L'acqua del mare, «Neptune's baleful liquor», avendo causato la morte dei due giovani, fa odiare da allora in poi qualsiasi liquido agli dei e Giove addirittura non vuole più vedere il suo coppiere Ganimede, oltretutto perché gli ricorda Leandro. Per dare poi alla storia una conclusione pseudo-ovidiana, i due amanti vengono trasformati in due pesci, destinati dagli dei a incontrarsi sulle tavole quasi solo nel periodo della quaresima: un nasello lui e un'aringa gravida lei.

Travestimento parodistico quello di Nashe, che trasforma l'umore leggero e l'ambiguità di Marlowe in una degradazione visibile del mito. Analoga a questa lettura è quella di Shakespeare che in *As You Like It*, scritta dopo la morte di Marlowe, cui per altro il testo allude, mette in bocca a Rosalind una tirata contro l'idea che si possa morire per amore, e la morte di Leandro viene così declassata:

Leander, he would have lived many a fair year though Hero had turned

²⁴ THOMAS NASHE, *Lenten Stuff* (1598); edizione italiana con testo a fronte: *Piatto di quaresima*, a cura di CLAUDIA CORTI, Venezia, Marsilio, 1994, 140.

²⁵ *Ibidem*, p. 142.

nun, if it had not been for a hot midsummer night, for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont and, being taken with the cramp, was drowned, and the foolish chroniclers of that age found it was Hero of Sestos. But these are all lies: men have died from time to time – and the worms have eaten them – but not for love (4.1.79-85).²⁶

C'è però dell'altro. La battuta è pronunciata all'interno di una trama in cui l'identità sessuale dei personaggi è sottoposta a un gioco di specchi. Rosalind finge di essere un giovane uomo – sceglie per sé, guarda caso, il nome di Ganymede – e sotto questo travestimento promette a Orlando che la ama e che lei ama, ma con il quale non può rivelarsi, di farlo guarire dal suo amore per Rosalind con una terapia «teatrale»: Orlando dovrà corteggiare il giovane Ganymede come se fosse la sua Rosalind. È quindi Rosalind sotto le spoglie di Ganymede, che finge di essere Rosalind, a dire quelle parole su Leandro, in un testo drammatico dove il poemetto di Marlowe è persino citato *verbatim* («Dead shepherd, now I find thy saw of might: “Who ever loved that loved not at first sight?”» 3.6.80-81).

Ma ancora non è l'ultimo caso in cui il tema dell'opera di Marlowe è collegato da un lato ad un registro ironico e umoristico e dall'altro alla questione dell'unione dei contrari e dell'ambiguità dei generi e dei sessi. Pochi anni dopo, nel 1614, in *Bartholomew Fair* Ben Jonson mette in scena ancora una volta l'amore di Ero e Leandro, trasformandone la storia in uno spettacolo di burattini che ha luogo nella fiera, alla fine della commedia. Leandro è il figlio di un tintore di Puddle Wharf sul Tamigi e Ero vive a Bankside, sulla riva opposta: le due città sull'Ellesponto diventano così luoghi della Londra popolare. Il testo recitato dai burattini è chiaramente burlesco, e le loro battute litigiose e oscene. Le accuse a Leandro di essere un donnaiolo e a Ero di essere una squaldrina finiscono per trasformare lo spettacolo in una rissa tra i *puppets*, e nella lite generale la storia dei due amanti resta senza una conclusione anche qui, nella commedia di Jonson. Subito dopo però entra in scena Busy, che attacca violentemente i burattini accusandoli di esercitare una professione empia: esempio di una controversia antiteatrale che sarebbe montata negli anni a venire fino a imporre la chiusura dei teatri con la presa del potere politico da parte dei puritani. Qual è la colpa dei burattini, di che cosa vengono accusati? Busy lo dice chiaramente:

²⁶ WILLIAM SHAKESPEARE, *As You Like It*, ed. by AGNES LATHAM, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1975.

my main Argument against you, is, that you are an *abomination*: for the Male, among you, putteth on the Apparel of the *Female*, and the *Female* of the *Male*.

La colpa è quella di confondere i sessi, di mescolare le identità. Ma il *puppet* Dionysius risponde ancora più chiaramente, prima confutando il solito vecchio argomento dei puritani, poi con un gesto inequivocabile:

It is your old stale Argument against the Players, but it will not hold against the Puppets; for we have neither Male nor Female amongst us. And that thou may'st see, if thou wilt, like a malicious purblind zeal as thou art!

[*The Puppet takes up his Garment.*]

Ed è allora, davanti a quelle vesti sollevate dal burattino, che Busy capisce, si converte e promette di diventare anche lui uno spettatore: ironica vittoria sul nemico da parte di Jonson, che mette in scena ciò che ai suoi tempi doveva essere solo una illusoria speranza.

Ma, ancora una volta, Ero e Leandro sono collegati all'unione degli opposti che Marlowe aveva cantato e che forse costituiva una chiave di lettura anche per i suoi successori. Qui è un burattino a mostrarsi come essere neutro, senza sesso, o capace, come gli attori, di rappresentarli entrambi. È un'altra accezione di *coincidentia oppositorum*, meno metafisica o neoplatonica e più teatrale: ma del teatro e delle sue ambiguità sia Marlowe sia Shakespeare e Jonson se ne intendevano davvero.

ABSTRACT

Whether Marlowe's *Hero and Leander* was left unfinished at the author's death or is a complete poem has been a much debated issue in the XX century. Since Muriel Bradbrook defined it as an epithalamion, celebrating the triumph of love, the idea of a «missing» tragic ending has been questioned. Critics have produced textual evidence for both possible solutions, considering the text either as a fragment where narration halts at the moment of the fulfilment of passion, or as a mock-heroic epyllion, skilfully devised to keep death at a distance. A definitive answer may never be found, but the text presents several interesting features which seem to hint self-referentially at its own form. At different levels the poem, rather than being structured as a linear and uninterrupted narration, contains separate static elements which defy any teleological tending towards a conclusion. The insertion of, or the reference to, different classical myths seems to reproduce the notion of the whole text as a fragment. Moreover, oppositions between different fields, such as the world of gods and goddesses and that of human beings, or the generic universe of male and female identities, merge into an ambiguous *coincidentia oppositorum*, where differences are abolished. Just as Hellespont at the same time separates and unites the two cities, as well as the two lovers, other figures are representative of the connection between diverse natures: tritons and mermaids, centaurs, but also sex, hermaphroditism and homosexuality. All of these seem to thematize and mirror the double identity of the poem itself, which mixes comedy and tragedy, so that neither can prevail.

KEYWORDS

Hero and Leander. Christopher Marlowe. English Renaissance.

L'INCOMPIUTO DI MĀMALLAPURAM

A meno di un miglio a nord dei cinque celebri templi di Māmallapuram conosciuti impropriamente come i *ratha*, carri da battaglia, attribuiti ai cinque eroi Pāṇḍava dell'epica indiana e della loro unica moglie, proprio sulla strada che conduce a Chennai, *vis-à-vis* del faro fatto costruire sotto il *rāj* britannico, si trova una colossale parete di granito, sommariamente polita, su cui si possono apprezzare delle bozze di scultura piuttosto intriganti. La parete è divisa al centro da una fessura naturale, probabilmente formatasi nel corso dei millenni dal dilavare di qualche torrente, ma anch'essa alterata da scalpelli manovrati da mani umane, per renderla più ampia e regolare. Attorno, numerose figure appena abbozzate di uomini e animali si rivolgono in atteggiamento di deferenza verso la spaccatura centrale. A mezza altezza si distingue abbastanza chiaramente un abbozzo in bassorilievo che rappresenta un asceta in una postura nota come *ūrdhvabāhu*, ovvero a braccia alzate. La posizione delle braccia consente di intrecciare in alto le dita delle due mani in modo da lasciare un solo pertugio attraverso il quale poter contemplare il sole e le aree celesti più abbacinanti senza correre il rischio di soffrire una lesione alla retina. Ancor oggi in molte parti dell'India, ma particolarmente sulle rive del Gange a Benares, è facile imbattersi in questi asceti adoratori del sole. Il bassorilievo di cui siamo parlando è, inoltre, nella postura yogica dell'albero, *vrkṣāsana*, che consiste nell'innalzare la gamba destra fino ad appoggiare il tallone sopra il ginocchio della gamba sinistra: in questo modo, reggendosi solamente sulla sinistra, gli *yogi* stanno con la coscia destra quasi parallela al suolo. Molti asceti, persino al giorno d'oggi, si dedicano a questa postura meditativa, riuscendo anche a dormire e passare in questa scomoda posizione lunghi periodi. Il bassorilievo ci indica dunque un personaggio impegnato in un'ascesi severa e, al tempo stesso, intento a contemplare il

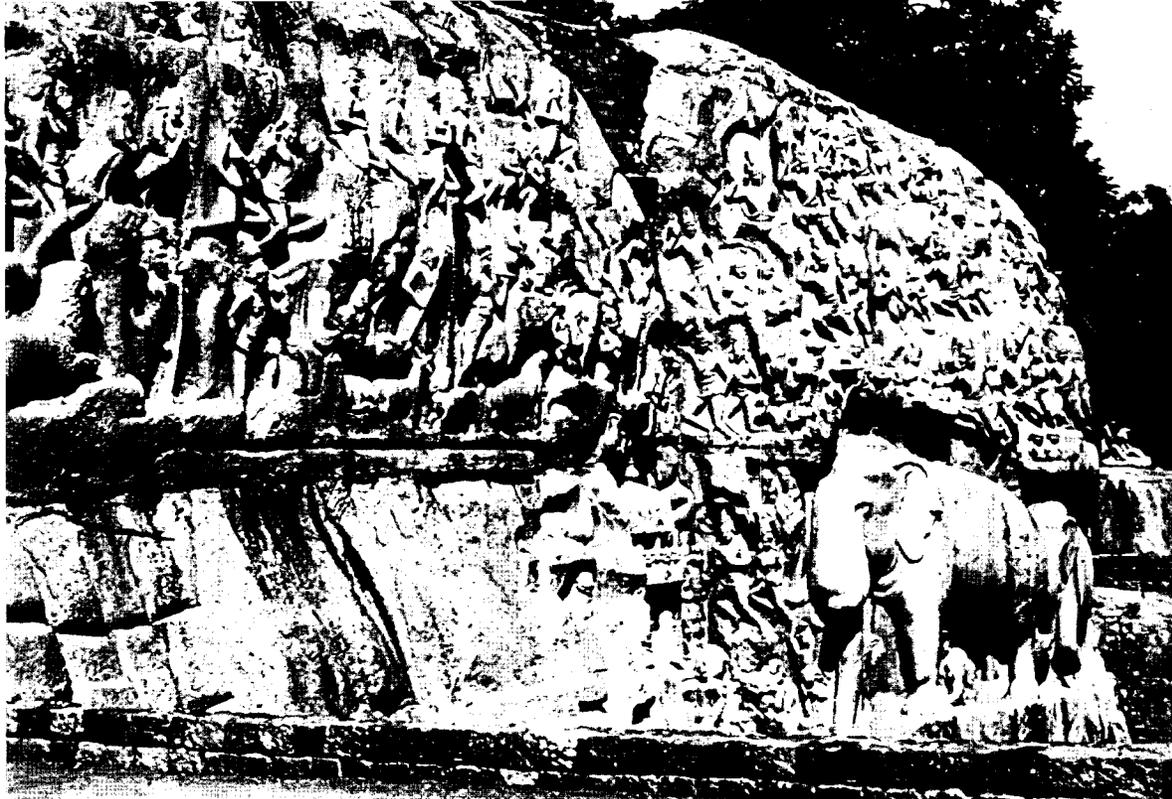


Fig. 1. La discesa del Gange: *Mahābālipuram* (foto dell'Autore).

cielo allo zenit. Altre figure di asceti, in una posizione inferiore rispetto al bassorilievo qui descritto, sono appena tracciate nel granito, e stanno attorno a un tempio, anch'esso appena graffito. Alle spalle dell'asceta in *vrkṣāsana* si distingue abbastanza chiaramente un'immagine di Śiva a quattro braccia, mentre altre figure, probabilmente di déi e di semidéi posti al di qua e al di là della frattura, sono appena visibili. Al centro, dalla parte sinistra di chi guarda, si può notare un grave danneggiamento della parete dovuta allo scoppio di un fulmine. Una roccia su cui s'appoggia la base della parete appena descritta, porta il bassorilievo quasi completato di quattro elefanti di diverse dimensioni e movenze. L'incompiuto di Māmallapuram (sscr. Mahābālipuram) è un'opera scultorea *pallava* databile al regno di Narasiṃhavarman I *māmalla*, il grande eroe, tra il 630 il 668 d.C.¹ Poiché si tratta di un'opera incompiuta non è stata ritenuta degna dell'interesse degli studiosi, se si fa eccezione di Longhurst che le dedica una trentina di righe descrittive.² Vedremo in seguito, invece, l'importanza di

¹ GUIDO ZANDERIGO, «La scultura classica dell'India meridionale. I Pallava», in *Arte oltre le forme, Indoasiatica* 1/2004, Collana VAIS diretta da GIOVANNI TORCINOVICH, Venezia, Cafoscarina, 120-121.

² ALBERT HENRT LONGHURST, *Pallava Architecture*, New Delhi, Cosmo Publs., 2003, vol. 3, part 2, 44-45.

questa *œuvre inachevée*, la cui utilizzazione sarà determinante per l'attribuzione del soggetto.

Circa a un quarto di miglio in direzione sud, lungo la stessa strada, si trova un'altra parete rocciosa di gigantesche proporzioni, su cui si può ammirare il complesso bassorilievo che rappresenta una narrazione simile a quella dell'opera incompiuta già trattata. Sebbene diverso nei particolari, l'insieme ripropone compiutamente il medesimo scenario. Meritatamente questa *rock-sculpture* ha attratto l'attenzione di numerosi archeologi e storici dell'arte dell'India, essendo considerato un esemplare unico nel suo genere.³ Scrivendo nel 1910, Vogel⁴ raccolse le voci degli abitanti del villaggio di Māmallapuram e le opinioni scritte degli europei che avevano visitato il sito durante il diciannovesimo secolo e, per quanto avanzando alcune riserve, consacrò per i posteri l'opinione secondo la quale il tema del colossale bassorilievo rappresenti la penitenza d'Arjuna. Da quel momento in poi questa magnifica opera d'arte è stata intitolata *Arjuna's Penance*, persino da coloro che, proponendo un'interpretazione alternativa, hanno combattuto questa ipotesi.⁵ A tanto arriva la viscosità della critica passata nella ricerca accademica!

Prima di addentrarci nel contenzioso che s'è scatenato sul tema del bassorilievo e per una buona comprensione di quanto seguirà, daremo una descrizione minuziosa del soggetto scolpito su questa parete di roccia. Anche in questo caso la parete è attraversata in verticale da una fessura che vi si situa pressappoco al centro. Questa canaletta d'origine naturale è stata resa più regolare dallo scalpello e da una tenace malta, *vajralepa*.⁶ Al centro sono state incastonate a malta delle grandi sculture a tutto tondo che rappresentano, a partire dall'alto, un *nāgarāja*,⁷ una *nāgini*⁸ e un

³ Come s'è appena considerato, in realtà gli esemplari sono due, seppure una delle due opere d'arte non sia stata conclusa.

⁴ JEAN PHILIPPE VOGEL, «Iconographical Notes on the Seven Pagodas», in *Annual Report*, ASI, 1910-1911.

⁵ V., per esempio, Michael Lockwood, che demolisce con grande autorevolezza l'ipotesi che il tema del bassorilievo sia la penitenza di Arjuna: eppure il paragrafo che questo scienziato gli dedica s'intitola «The Penance Panel – Its Interpretation?», in MICHAEL LOCKWOOD, A. VISHNU BHAT, GIFT SIROMONEY, P. DAYANANDAN, *Pallava Art*, Madras, Tambaram Research Associates, 2001, 160.

⁶ Con la malta si ostruirono profonde fratture naturali che passavano da parte a parte la fessura, in modo da non disperdere le acque nella loro caduta.

⁷ *Re cobra*: semidio la cui iconografia è formata dalla sovrapposizione di un torso umano a una coda serpentina.

⁸ *Femmina di cobra*: la cui iconografia è formata dalla sovrapposizione di un busto di donna a una coda serpentina.

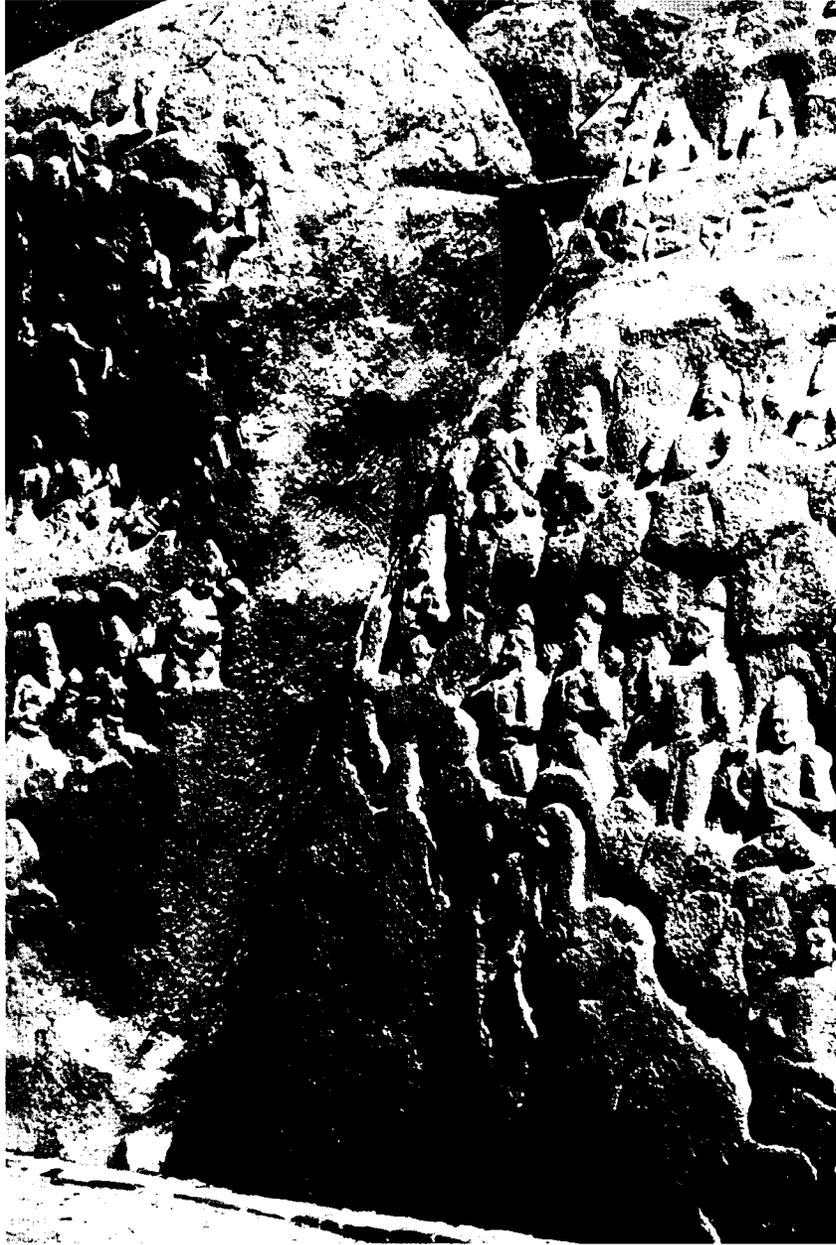


Fig. 2. L'incompiuto di Mahābālipuram (foto dell'Autore).

nāga,⁹ quest'ultimo in forma totalmente ofidica. Queste rappresentazioni di cobra sono usualmente presenti nelle arti figurative per rappresentare con le loro spire il movimento delle acque,¹⁰ come si può anche vedere nel vicino tempio di *Ādivarāba*. Se ci si arrampica lungo il lato settentrionale della parete rocciosa, sugli slabbrati resti di una scalinata, si raggiunge la piattaforma naturale che la sovrasta. In corrispondenza della fessura verticale decorata dai cobra, si potranno notare diverse canalette scavate da mano umana nel granito, precedenti dai resti di una cisterna che doveva essere stata costruita in laterizi sulla sommità del blocco granitico. La cisterna aveva una base piana di circa due metri quadri che sia all'esterno sia all'interno era impermeabilizzata con *vajralepa*. Naturalmente non ci sono i dati necessari per ipotizzare l'altezza di questo *réservoir*.

Alla base della parete scolpita giace una piscina d'abluzioni, oggi parzialmente coperta di sabbia, della profondità di circa tre metri. A differenza dei *kunḍa* che si trovano all'interno dei recinti templari, questa piscina è priva di scalinate: in loro vece una breve scala di 7 o 8 gradini tagliati nella roccia sul lato destro della parete rocciosa, conduce a uno scivolo, che consentiva ai fedeli e pellegrini di tuffarsi nell'acqua.¹¹ Da questa descrizione si trae la convinzione che, in determinate occasioni celebrative, l'acqua contenuta nella cisterna fosse fatta fluire a cascata lungo la fessura della parete verticale, riempiendo così la piscina d'abluzione e consentendo, infine, il bagno rituale dei fedeli. La parete rocciosa dunque doveva essere un santuario che faceva le veci di una montagna solcata dalle impetuose acque di un fiume.

A destra e a sinistra della scanalatura centrale, sono scolpite molte immagini di uomini, déi e animali, tutti rivolti in atteggiamento devoto, a mani giunte in *añjali mudrā*, verso il centro. Fanno eccezione due asceti che sono rivolti verso quello che appare evidentemente come il loro *guru*¹² e una figura, certamente la principale dell'intera parete, di un personaggio intento a severo

⁹ Cobra, rappresentato, in questo caso, in forma naturalistica, ossia con un solo cappuccio. Nell'iconografia indiana spesso i *naga* sono raffigurati con tre, cinque, sette o nove cappucci.

¹⁰ La stretta parentela dei *naga* con le *apsaras* dipende dal significato del nome di queste ultime ninfe delle acque, ovvero *coloro che si muovono nelle acque*.

¹¹ Naturalmente l'ipotesi avanzata da alcuni che si trattasse di un *toboggan* per dilettare i bambini si commenta da sé.

¹² Tuttavia altri cinque asceti dello stesso gruppo sono volti verso la canaletta centrale.

pratiche ascetiche. Questo personaggio, infatti, rivolge lo sguardo verso l'alto attraverso i pertugi delle dita intrecciate delle mani ed è disposto di faccia di chi osserva la parete. Non c'è alcun dubbio che costui sia lo stesso personaggio sbizzato nella parete incompiuta, sostenendosi sulla sola gamba sinistra nella posizione yogica *vrkṣāsana* e con le braccia nella postura *ūrdhvabāhu*. A differenza del bozzetto al centro dell'incompiuto, questa icona è eccellentemente scolpita, ed è possibile riconoscere i tratti di una lunga e dolorosa privazione di cibo e acqua: gli zigomi aguzzi sembrano forare la carne del volto e tutte le costole, i muscoli, le vene sono ben rilevate. Questo personaggio porta, inoltre, una barba a punta sul mento, nell'iconografia tipica degli anacoreti di sangue reale, *rājārṣi*.

Alla sua destra un'immane figura di Śiva a quattro braccia, che impugna l'ascia, il tridente, la corona del rosario, *mālā*, tiene la mano anteriore sinistra in atteggiamento d'incoraggiamento, *varada mudrā*. Il dio è seguito da una schiera di nanerottoli deformi, i *gana*,¹³ compagnia che lo caratterizza mitologicamente. Nella scena appena descritta, Śiva rivolge il gesto d'incoraggiamento all'asceta, mentre quest'ultimo è intento nella contemplazione di un avvenimento celeste. Quasi a toccare il capo del dio, vola una divinità sorridente circondata da un'ampia aureola. Si tratta di Candra, la luna, che in altre iconografie è rappresentata da un falchetto impigliato tra i capelli del dio. Ma qui la luna è raffigurata nella sua forma mitologica completa, per fare da contraltare al sole, Sūrya, che compare al di là della scanalatura, ornato di una simile aura, ma in atteggiamento severo.¹⁴ A destra e sinistra del fiume, a partire dall'alto, si rivolgono verso il centro in atto devozionale divinità volanti, coppie, *mithuna*, di *gandharva* e *apsaras*,¹⁵ cigni *hamsa*,¹⁶ *vidyādhara*¹⁷ e *kinnara*,¹⁸ altri sette *nāga* e *nāginī*,

¹³ Le *schiere*, nome collettivo che designa l'orda di spiriti, larve, fantasmi e altri esseri da incubo, seguaci di Śiva.

¹⁴ Il sole è fuoco, quindi elemento distruttivo, mentre la luna è acqua, perciò elemento distensivo e purificante.

¹⁵ Geni e ninfe che rappresentano il ciclo dell'evaporazione e precipitazione delle acque.

¹⁶ Più esattamente si tratta dell'oca asiatica, uccello sacro al dio creatore Brahmā, e simbolo degli esseri umani che in vita hanno raggiunto la Liberazione, *mokṣa*.

¹⁷ Spiriti *portatori di sapienza*, che sono raffigurati con corpo umano e coda da uccello.

¹⁸ Nome che letteralmente significa *sei tu un uomo?* Categoria di suonatori celesti, affini ai *gandharva*, che si distinguono perché portano le zampe da uccello.

alcune famiglie di scimmie, cervi, antilopi, tigri e leoni. Sulle rive del fiume un gatto è impegnato nell'ascesi, *tapas*, assumendo la medesima posizione yogica del personaggio principale. Attorno a lui si affollano alcuni topi, che approfittano della disaffezione del gatto per le cose di questo mondo. Un tempietto in stile *pallava*, in cui si distingue una piccola icona di Viṣṇu, funge da luogo di aggregazione attorno al loro *guru* per i già citati sette asceti. Uno di costoro scruta attraverso le mani alzate un evento celeste che attira la sua attenzione, pur non essendo impegnato in una postura yogica. Altri due si rivolgono verso il fiume portando un otre e un lungo vaso da riempire. Infine un asceta saluta a capo chino e con le mani in *namaskāra mudrā*,¹⁹ le acque che potrebbero scorrere nella fessura della roccia. Sulla parte inferiore a destra dell'osservatore, quasi collocati entro una nicchia, come se fossero all'interno di una caverna, stanno, imponenti nella loro immobilità, quattro elefanti di varie dimensioni.²⁰

Com'è stato anticipato, questa fantasmagorica scenografia è stata per lo più interpretata come la raffigurazione del mito *kirātārjunya*, di origine mahabharatiana, la storia di Arjuna e del *kirāta*, più spesso chiamata *la penitenza di Arjuna*. Si veda brevemente di che cosa si tratta: per avere successo nella guerra fraterna che divide i Pāṇḍava dai cugini Kaurava, l'eroe Arjuna si reca alle falde dell'Himālaya per farsi consegnare da Śiva la prodigiosa arma *pāśupatāstra*. Al fine di entrare nelle grazie del dio, il guerriero si sottopone a una fiera ascesi. Il sacrificio, sopportato a lungo, attira l'attenzione di Śiva, che, per metterlo alla prova, manda nella macchia in cui si trova Arjuna, un demone sotto le sembianze di un cinghiale. L'istinto alla caccia del guerriero gli fa prontamente abbandonare il *tapas*; Arjuna imbraccia l'arco e scocca una freccia in direzione della fiera. Ed ecco che Śiva stesso entra in scena, e, indossando i panni di un *kirāta*,²¹ scaglia una freccia in simultaneità con Arjuna. Sorge subito un'accesa discussione per stabilire quale dei due cacciatori abbia ucciso il cinghiale. Dalle parole i due contendenti passano ai fatti: in un duello estenuante spezzano e spuntano tutte le armi, finché non resta che affrontarsi a mani nude. Qui però la

¹⁹ Il consueto saluto *bindū* a mani giunte.

²⁰ Ciò differisce dall'altra parete rocciosa, quella incompiuta. Lì gli elefanti sono in movimento con posizioni diverse tra loro. Il maggiore tra essi ha la proboscide alzata come se stesse barrendo.

²¹ Tribù himalayana di cacciatori, descritti come alti e robusti nella letteratura sanscrita; probabilmente si trattava di popolazioni proto tibetane.

superiorità fisica del *kirāta* s'impone subito. Arjuna è ridotto a una polpetta sanguinolenta, *peṣa*, simile a un embrione, da cui il dio lo fa rinascere. Da questa resurrezione l'eroe riconosce nel *kirāta* il dio Śiva, che davanti a lui si manifesta nella sua forma universale. Compiaciuto per il coraggio di Arjuna e ancor più, per la devozione che gli presta una volta riconosciuto, Śiva concede al guerriero *pāṇḍava* l'arma divina. Come si può evincere da un rapido raffronto tra il mito e la narrazione del bassorilievo qui in esame, sono davvero pochi gli elementi che possano essere ritenuti comuni. Anzitutto, nel mito della *penitenza di Arjuna*, il personaggio principale è senza ombra di dubbio il dio Śiva. Verso costui dovrebbero essere rivolti devotamente tutti i personaggi presenti. Nel grande bassorilievo, al contrario, tutti i personaggi sono voltati in atteggiamento adorante verso la scanalatura che rappresenta un fiume, persino girando le spalle a Śiva. Il personaggio dedito al *tapas*, nel mito di Arjuna, è armato di tutto punto, sta di fatto che è pronto a sparare un dardo al cinghiale; al contrario, sulla parete rocciosa, l'asceta regale indossa solamente una corta *dhotī*.²² Ramachandran²³ opina che le figure che accompagnano Śiva nel bassorilievo non siano *gana*, ma piuttosto una descrizione di fantasia dei tribali *kirāta*. Affermazione questa non sostenibile, in quanto l'arte *pallava* aveva un canone ben stabilito per rappresentare in un'unica forma qualsiasi tipo di individuo appartenente a un'etnia tribale. Longhurst,²⁴ per contro, sostiene, con qualche incertezza, che il mito del *kirāta* è comprovato dalla forma che sulla parete rocciosa è attribuita a Śiva: si tratterebbe dell'ipostasi scivaita detta *Bhikṣātana*,²⁵ che, a suo avviso manifesterebbe caratteristiche tribali. Anche questa ipotesi, comunque, deve essere respinta: anzitutto il bassorilievo che rappresenta Śiva non presenta alcuna nudità. In secondo ordine, l'iconografia di *Bhikṣātana* si allinea al canone delle figure di asceti e mendicanti religiosi. Infine Longhurst interpreta la mano aperta del dio in segno d'incoraggiamento, *varada mudrā*, come se si trattasse della mano appena liberata dal teschio di *Brahmā*.²⁶ Questa ipotesi,

²² Abito usato da sacerdoti e rinuncianti che copre dalla cintura alle caviglie.

²³ T.N. RAMACHANDRAN, «*Kīratarjuniyam or Arjuna's Penance in Indian Art*», in *J.A.S.O.A.*, XVIII (1950-51), 83.

²⁴ *Ibidem*, 43.

²⁵ Il *mendicante nudo*.

²⁶ Il mito di *Bhikṣātana* appartiene al ciclo tantrico del mito di *Bhairava*. Questa ipostasi del dio, colpevole della decapitazione di *Brahmā*, è condannata

comunque, confonde indebitamente due miti di origini ed epoche notevolmente diverse.

Alcune altre interpretazioni, ancor più bizzarre sono state avanzate fin da tempi lontani. Già Vogel,²⁷ pur sostenendo la teoria dell'*Arjuna's Penance*, aveva azzardato una ulteriore ipotesi. In quel caso si trattava del mito di Daśaratha che si legge nel Rāmāyaṇa. Il re Daśaratha uccide per errore un giovane asceta cieco che stava facendo provvista d'acqua sulle rive del Gange. Da qui un lungo periodo d'espiazione. Tuttavia l'asceta con un otre che appare nel bassorilievo non occupa una speciale posizione che lo indichi come vittima. Non si spiega nemmeno la fitta presenza di divinità attorno al Re omicida. Lockwood²⁸ gareggia in bizzarria proponendo un'interpretazione mista: la grande parete di roccia di Māmallapuram rappresenterebbe insieme e il mito di *kirātarjunya* e quello di Bhāgīratha. Ora, se in linea di principio nulla osta al fatto che una narrazione, letteraria o scultorea, possa sintetizzare due distinti racconti mitici più antichi, in questo caso gli elementi per sostenere l'ipotesi del mito *kirātarjunya* appaiono estremamente deboli.

Veniamo dunque alla teoria secondo la quale il monumento *pallava* di cui ci occupiamo sia l'illustrazione litica del mito di Bhāgīratha, secondo anche le autorevoli indicazioni di Coomaraswamy, il massimo storico dell'arte indiana.²⁹ Vediamo dunque questa narrazione.

Ai tempo dei tempi Bāhu,³⁰ Re di Ayodhyā, fu vittima di un complotto organizzato dagli Haihaya, appartenenti al clan guerriero degli Yādava. Il re Bāhu riuscì a sfuggire all'attentato rifugiandosi assieme alla sua Regina nella foresta, presso l'eremo di un potente ṛṣi, l'anacoreta Aurva Bhārgava.³¹ Qualche settimana dopo la morte del marito, la Regina diede alla luce un figlio sano e forte, Sagara;³² l'asceta che li ospitava riconobbe nel bimbo un

a rimanere con il cranio della sua vittima incollato alla mano sinistra, fino alla conclusione di un lungo pellegrinaggio di purificazione.

²⁷ *Ibidem*, 47.

²⁸ *Ibidem*, 160-161.

²⁹ A.K. COOMARASWAMY, *History of Indian and Indonesian Art*, New York, Dover, 1965, 162.

³⁰ Nome che in sanscrito significa *braccio*.

³¹ Si diceva che il ṛṣi Aurva fosse nato dalla coscia di una donna *bhārgava*.

³² In questo modo Sagara nacque figlio di un *braccio*, ospite di un asceta che, a sua volta, era nato da una *coscia*. La struttura allegorica del mito appare evidente fin da queste prime battute. Si veda più sotto per la sua interpretazione. Sagara significa avvelenato: infatti, mentre egli era ancora un feto, aveva

predestinato a grandi imprese future che lo avrebbero fatto diventare un *cakravartin*, un Imperatore universale. Il *ṛṣi* così s'impegnò a insegnargli, oltre alla saggezza, anche le arti marziali tipiche del suo stato principesco. Diventato adulto, Sagara sposò Keśinī, la principessa *yādavī* dai lunghi capelli, contraendo quindi un'alleanza matrimoniale con il re Vidarbha che gli consentì di vendicare l'onta subita dal padre, sterminando gli Haihaya e assoggettandone tutti gli alleati. In questo modo estese i suoi possessi verso oriente, sconfiggendo i Kāmbhoja, a settentrione, vincendo gli Śaka, a occidente, annettendo i Pārada, e a meridione conquistando i Pahlava.³³ Fu così che Sagara divenne un *cakravartin* consacrato dai brahmani e riconosciuto sovrano del mondo conosciuto. Dalla prima moglie Sagara ottenne il figlio Asamañjas, l'irrazionale, che assicurò la continuazione della loro stirpe solare, *sūryavamśa*. Il sovrano universale, tuttavia ebbe una seconda moglie, Sumati, la cui presenza nel mito è d'importanza cruciale. Costei partorì una zucca che conteneva sessantamila semi, da ognuno dei quali si sviluppò un figlio.³⁴ Per celebrare la sua Signoria universale, Sagara decise di celebrare il solenne sacrificio del cavallo, *aśvamedha*. Il cavallo prescelto come vittima fu però rapito da Indra³⁵ e nascosto nel profondo abisso ctonio, *pātāla*,³⁶ invalidando in questo modo il rituale vedico. Sagara inviò i suoi sessantamila figli alla cerca dello stallone sacrificale, ma questi, pur esplorando l'intera superficie della terra, non riuscirono a trovarne traccia. Si recarono, in seguito, sotto la superficie terrestre, dove ossequiarono i quattro elefanti che reggono la terra sulle loro fronti possenti. La loro ricerca irata fu causa di tremendi sconvolgimenti nell'ordine

assorbito il veleno che un'altra moglie di Bahu, per gelosia, aveva dato da bere a sua madre. È perciò evidente che Sagara rappresenta un'ipostasi terrena di Śiva Nilakanṭha.

³³ Nel periodo classico questi quattro popoli furono identificati con i Cambogiani, gli Sciti, i Parti o Persiani (*pārada-pārasa*), e i Pallava del sud dell'India.

³⁴ Appare ora evidente la trama mitica del racconto. Sumati, infatti, significa buon intendimento, comprensione oltre le apparenze: si tratta quasi di un invito al lettore del racconto, «di udire la dottrina che s'asconde dietro il velame delli detti strani». D'altronde anche Keśinī, così umana e *storica* in apparenza, è nome comune di un tipo d'asceti estatici, ben noti nel *Rgveda*. Le altre applicazioni di questo nome al femminile designano ninfe acquee, *apsaras*, diavolesse *rakṣasī*, addirittura la dea Durgā, ma mai femmine d'uomo.

³⁵ Il Re degli déi è sempre sospettoso verso chi vuol ottenere la sovranità universale: in alcuni casi, infatti, alcuni *cakravarti* hanno usurpato il trono di Indra, costringendo il dio all'esilio.

³⁶ L'abisso di cui si tratta era allora ancora asciutto; come si vedrà, in seguito diventerà il fondo dell'oceano.

terrestre; ovunque i sessantamila guerrieri passassero, le loro armi balenanti incendiavano e distruggevano campi e villaggi.³⁷ Fu così che gli déi decisero di liberare la terra dalla loro violenza. Quando l'orda dei figli di Sagara nella sua ricerca raggiunse il fondo del *pātāla*, nei pressi dell'eremo del saggio Kapila trovarono il cavallo rapito. Accecati dall'ira, accusarono il *ṛṣi* di essere il colpevole di quella sparizione. Il potentissimo asceta, disturbato nella sua pratica meditativa, lanciò su di loro una maledizione che provocò una fiammata con cui li sterminò, riducendoli in cenere. Quando Sagara fu stanco d'aspettare il ritorno dei suoi sessantamila figli, inviò il nipote Suman³⁸ a concludere la missione di riscatto del cavallo. Giunto sul fondo del *pātāla*, Suman incontrò Kapila che gli illustrò quanto era accaduto: le ingiuste accuse a lui rivolte dai sessantamila e il loro conseguente sterminio. Suman riuscì a rabbonire il *ṛṣi* e a ricondurre ad Ayodhyā il cavallo scomparso, consentendo a Sagara di concludere il sacrificio. In segno di pacificazione Sagara adottò come figlio il *pātāla*, che da quel momento è conosciuto sotto il patronimico di *sāgara*, l'oceano. Rimaneva ancora irrisolta la situazione postuma dei sessantamila figli di Sumati, i quali, ridotti in cenere, non avevano ricevuto i rituali funebri appropriati che avrebbero permesso loro l'accesso al cielo.³⁹ Era quello un periodo di arsura che devastava la superficie della terra: la scarsità di fiumi e la secchezza del bacino oceanico⁴⁰

³⁷ I sessantamila figli di Sumati sono in qualche modo la proiezione terrestre dei Marut e dei Rudra vedici, armati del *vajra*.

³⁸ Sarebbe di grande interesse stabilire le linee portanti di questa parte del mito in cui le funzioni s'incrociano in modo complesso. Infatti il figlio di Sagara Asamañjas rappresenta la mente umana deviata, e perciò il personaggio è ben presto escluso dall'azione. In sua vece è incaricato Suman, la retta considerazione. Al contrario Sumati, la retta conoscenza, genera sessantamila figli violenti e brutali. La rivalità tra azione e contemplazione sottende tutta questa prima parte del racconto.

³⁹ Nella concezione alchemica classica dell'India vi era la piena cognizione che le ceneri, resti di una combustione, erano dei sali. È quindi molto probabile che la salinità del mare fosse attribuita alle ceneri dei sessantamila figli di Sagara, mescolate alle acque di provenienza fluviale. Cfr. G.G. FILIPPI, «Conservazione delle ceneri umane nell'India tradizionale. La dottrina del resto», in FRANCESCO REMOTTI (a cura di), *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatomemorfosi*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2006, 311-327. Anche il veleno di Sagara, mescolato alle acque dell'oceano (*sāgara*), può essere interpretato come un'allusione al sapore tossico del salmastro. Infine, utilizzando il mito già menzionato di Nilakanṭha, da cui risulta che il veleno, *viṣa*, è di colore blu, si può trarre la spiegazione per la quale il mare è azzurro.

⁴⁰ Il saggio Agasthya beve tutta l'acqua dell'oceano per invadere l'isola abitata dai crudeli Kāleṣṭya.

mettevano in pericolo la sopravvivenza dell'uomo e della natura. In questo modo, nella narrazione, il problematico *post mortem* dei sessantamila s'intreccia con la concezione cosmologica del passaggio da un ciclo a un altro. Il riscatto dei figli di Sumati e la salvezza del mondo sarebbe dipeso dalla discesa sulla terra di un fiume celeste, il Gange, la divina Gaṅgā.⁴¹

Sagara regnò a lungo, e a lui successe il nipote Suman, quindi il pronipote Dilipa. Quest'ultimo, preoccupato che sessantamila antenati suoi continuassero a errare per il letto secco del *pātāla* come anime in pena, tentò in tutti i modi di attirare la Gaṅgā celeste sulla terra; invano, i suoi sforzi generosi rimasero inefficaci. Gli era nato un figlio ricettacolo d'ogni virtù, amante della verità, bello di corpo e d'anima. Per queste eccezionali qualità fu chiamato Bhagīratha.⁴² Dilipa, consapevole di aver fallito nel tentativo di richiamare in terra il Gange, abdicò in favore del figlio e si ritirò nella giungla a condurre vita da eremita. Il giovane re Bhagīratha, a sua volta, s'impegnò nell'impresa di liberare i suoi antenati dall'infausta condizione di demoni umani. Decise quindi di intervistarsi con Kapila prima di compiere l'ascesi e le azioni rituali necessarie per indurre la Gaṅgā a scendere.⁴³ Questo il lungo antefatto, la cui versione sunteggiata dal *Mahābhārata* era necessaria per seguire la vicenda che d'ora in poi procede in traduzione:

⁴¹ Si tratta con molta probabilità del mito che sancisce il passaggio dalla Sarasvatī al Gange come principale fiume sacro del Subcontinente. Di fatto la Sarasvatī, il più celebrato fiume del *Rgveda*, scomparve intorno al XIX sec. a.C. a causa della desertificazione della regione del Thar. Da quel momento in poi la Gaṅgā assunse tutte le sue funzioni religiose, segnando l'inizio del ciclo dell'induismo storico. Cfr. B.B. LAL, *The Earliest Civilization of South Asia*, New Delhi, Aryan Books International, 1997, 3, 9, 90.

⁴² Il primo significato di questo nome è *nobile eroe*. Tuttavia è possibile attribuirgli una seconda traduzione, ovvero *colui che precede o guida il carro*, senso più appropriato per il racconto che segue.

⁴³ La Gaṅgā sorge in un punto dell'emisfero boreale privo di stelle, che si trova al centro del cerchio la cui circonferenza è formata dalle diverse stelle polari che si succedono nel corso della precessione degli equinozi. Questo è il luogo dove Viṣṇu grava sulla volta celeste poggiando il suo piede sinistro. Per questa ragione, il punto celeste di cui si tratta è detto *viṣṇupada*, e Viṣṇupadi il Gange che vi sgorga. Ciò lascia intendere che le sue acque provengono da mondi iperurani. Il flusso delle acque gangetiche celesti, *ākāśagaṅgā*, raggiunge quindi il capo di Dhruva, l'attuale stella polare; le acque iperuranie sconvolgerebbero l'intero mondo senza essere trattenute dai capelli di colui che è l'unico astro fisso del cielo. Da lì la Gaṅgā dilaga per tutto il firmamento formando la Via Lattea, Mandākinī. La missione di Bhagīratha consisteva dunque nel far scendere le acque galattiche fino alla terra, e oltre a essa, fino all'abisso del *pātāla*.

«Lomāśa ⁴⁴ disse: ⁴⁵

1. Quel grande arcere e conduttore di carri da guerra, quel Sovrano universale diventò la luce degli occhi e delle menti di tutti.
2. Il fortissimo eroe udì dal saggio Kapila come i suoi antenati si fossero imbattuti in una morte orrenda e perché non avessero potuto raggiungere il cielo.
3. Il Re, addolorato, delegò i suoi poteri ai suoi ministri, e quindi, quel dominatore di uomini, si diresse verso l'Himālaya (Himavat) per dedicarsi all'ascesi.
4. Il migliore tra gli uomini, bruciate le sue colpe per mezzo dell'ascesi, si recò sui più sacri picchi himalayani per adorare la Gaṅgā. ⁴⁶
5. (La montagna) era ricca di vette delle più varie forme, e di molti tesori. Tutti i versanti erano bagnati dalla pioggia che cadeva dalle nuvole sospese nel vento.
6. Abbellita da fiumi e boschetti, pareti rocciose, vari luoghi popolati da leoni e tigri nascosti in grotte e spelonche,
7. Pullulante di tipi diversi d'uccelli che ripetevano i loro versi, quali civette, anatre, *dalyucha*, gru crestate,
8. Centinaia di specie di pavoni, cutrettole, cuculi, pernici dagli occhi bistrati, tutti uccelli premurosi verso i loro piccoli,
9. Adornata di loti che crescono in stagni graziosi, ove risuona il dolce canto della gru,
10. Sulle cui rocce siedono affascinanti *kinnara* ⁴⁷ e *apsaras* e ovunque grossi elefanti strofinano le loro proboscidi sui suoi alberi,
11. Abitati dai *vidyadhara*, ricoperti di gemme, brulicanti di serpenti velenosi dalle lingue di fiamma,
12. Simili, in certe parti, a cumuli di collirio; così appariva l'Himālaya quando (il Re) lo raggiunse.
13. Qui, quel campione tra gli umani, si dedicò a terribili pratiche d'ascesi. Si nutriva solamente di bacche, radici e acqua.
14. Passarono mille anni divini e infine la Gaṅgā gli apparve in forma corporea.

«La Gaṅgā gli disse:

15. Oh eccellente tra gli uomini, grande Re, che desideri? Cosa potrei mai donarti? Parla e io farò quanto chiedi.

«Lomāśa disse:

16. Interpellato così, il Re rispose alla figlia dell'Himālaya: «Oh ripartitrice di favori, oh grande fiume,

⁴⁴ Lo sciacallo, il narratore.

⁴⁵ Quanto segue è il libro CVIII del *Tīrthayātrā parvan* del *Mahābhārata*.

⁴⁶ La scelta del luogo da parte di Bhagīratha è stata oculata: infatti Gaṅgā e Parvatī, che talora sono considerate sorelle e talaltra come due ipostasi della stessa divinità, sono figlie di Himavat (o Parvat). Meditare sulla vetta del padre della dea è sicura garanzia di successo.

⁴⁷ Categoria di geni ornito-antropomorfi appartenente alla specie semidivina dei *gandharva*.

17. Kapila ha mandato mio nonno alla dimora di Yama.⁴⁸ I sessantamila figli del glorioso Sagara
18. Incontrando Kapila trovarono una morte istantanea. Morti in questo modo, non trovarono posto in cielo.
19. Oh grande fiume, fin quando i loro resti non saranno bagnati dalla tua acqua non ci sarà salvezza per quei figli di Sagara
20. Oh grande fiume altamente celebrato, porta i miei antenati, i figli di Sagara in cielo; ti prego in loro nome.»
21. Udite queste parole del Re, la sempre adorata Gaṅgā con lieto animo così rispose a Bhagīratha:
22. «Oh grande Re, farò ciò che mi chiedi, ma, quando cadrò dal cielo in terra, sarà difficile resistere alla mia irruenza:
23. Oh Re, non c'è nulla nel trimundio capace di resistermi, eccezion fatta per il grande Dio dalla gola blu,⁴⁹ il principale tra gli esseri celesti.
24. Oh fortissimo eroe, per mezzo dell'asceti guadagnati il favore di Hara,⁵⁰ il dispensatore di ricompense. Quel dio sosterrà la mia cascata con la sua testa,
25. Farà quanto desideri in favore dei tuoi antenati.» Oh Signore!, ascoltate queste parole, il gran re Bhagīratha
26. Raggiunse il monte Kailāśa e s'ingraziò Śaṃkara.⁵¹ Alla fine di un periodo passato in severo ascetismo,
27. Compiuto per far andare in cielo gli antenati, egli, oh Re, ottenne che [il dio] diventasse il supporto alla [discesa della] Gaṅgā.»

«Lomāśa disse:⁵²

1. Sentite le parole di Bhagīratha e conforme al volere dei celesti, rispose al Re: «E così sia!
2. Oh fortissimo eroe, eccellente tra i Re, per te sosterrò la caduta dal cielo del fiume celeste, benedetto, divino e puro.»
3. Oh potente eroe, detto questo [il dio] andò sull'Himālaya circondato dal suo terrifico seguito che brandiva armi di tutti i generi.
4. Da lì egli si rivolse al migliore degli uomini, Bhagīratha: «Oh fortissimo eroe, implora il fiume, figlia⁵³ del Re delle montagne.
5. Io sosterrò il principe dei fiumi quando cadrà dal cielo.» Udite le parole profferite da Śiva, il Re
6. Prese a meditare sulla Gaṅgā a capo alzato e animo sottomesso, e

⁴⁸ Anche un solo antenato che sia rimasto nella terra degli uomini come anima in pena, impedisce ai suoi discendenti di raggiungere il cielo. Da ciò la preoccupazione di Bhagīratha per il destino del nonno.

⁴⁹ Nilakaṇṭha, epiteto di Śiva.

⁵⁰ Il *distuttore*, epiteto di Śiva.

⁵¹ Il *sereno*, epiteto di Śiva.

⁵² Quanto segue è il libro CIX del *Tīrthayātrā parvan* del *Mahābhārata*.

⁵³ In sanscrito tutti i fiumi sono femminili, eccetto l'Indo e il Brahmaputra.

- allora la bellissima Gaṅgā dalle acque sacre, invocata dal Re,
7. Vedendo Īśāna⁵⁴ sotto di lei, cominciò a cadere. Assistendo alla sua discesa, gli déi celesti, i grandi ṛṣi,
 8. I *gandharva*, i *naga* e gli *yaksa* accorsero per assistere. Dopodiché la Gaṅgā, figlia dell'Himālaya scese dal cielo
 9. Piena di pesci, di *makara* e di gorgi impetuosi. Oh Re, Hara l'accorse [sul capo] come un turbante celeste,
 10. Colando sulla sua fronte come un diadema di perle. Lì, oh Re, la moglie di Śiva, per scendere verso l'oceano, si divise in tre correnti.
 11. Con le sue acque spumeggianti, che somigliavano a stormi di anatre, talora tortuose e serpeggianti, talaltra frenate [da ostacoli],
 12. Coperta da un manto di schiuma, ella si lanciava in avanti come una donna ebbra. In alcuni luoghi lanciava un suono potente provocato dal ruggire delle acque.
 13. Raggiunse la terra giù dal cielo sotto molte forme diverse tra loro, e disse allora a Bhagīratha:
 14. «Oh grande Re, indicami la strada che devo percorrere: oh Signore, è per tua richiesta che son discesa in terra.»
 15. Udita questa richiesta re Bhagīratha corse verso la plaga ove giacevano le ceneri dei nobili figli di Sagara,
 16. In modo che potesse essere inondata dalle sacre acque. Dopo aver ricevuto su di sé la Gaṅgā, Hara, oggetto d'adorazione di tutti i mondi,
 17. Raggiunse assieme agli déi il celebrato monte Kailāśa. Il Re [invece], dopo essere andato fino al mare guidando la Gaṅgā,
 18. Si gettò nel *sāgara*, sede di Varuṇa,⁵⁵ con grande violenza. Quel Re adottò la Gaṅgā come figlia.⁵⁶
 19. Dopo aver realizzati i suoi desideri, egli offrì oblazioni d'acqua agli antenati. In questo modo ho narrato, come mi avevate chiesto, il modo in cui la Gaṅgā, divisa in tre correnti fluviali
 20. Fu portata sulla terra per riempire l'oceano, che, per una ragione particolare era stato bevuto da Agastya il magnanimo.»

In base all'antefatto da noi sunteggiato, e, ancor più, al testo mahabharatiano tradotto, si può ora dimostrare agevolmente come la grande parete di granito scolpita di Māmallapuram, ben lungi dal rappresentare la penitenza di Arjuna, sia una complessa

⁵⁴ Il *signore*, epiteto di Śiva.

⁵⁵ Il dio delle acque cosmiche.

⁵⁶ Sagara aveva adottato il fondo dell'abisso che da allora fu chiamato con il patronimico *sāgara*: questo antefatto prepara l'adozione della Gaṅgā da parte di Bhagīratha, che da quel momento è nota anche con il patronimico di Bhagīrathī. D'altronde aver fatto da guida al fiume sacro può essere interpretato come un rapporto d'affiliazione *guru*-discepolo.

narrazione sulla pietra della *gangāvatārana*, la discesa del Gange sulla terra. Anzitutto si analizzi lo schema cosmografico dello scenario: la parete rocciosa, in ogni evidenza, rappresenta un complesso montuoso, l'Himālaya, che degrada verso la pianura dove s'innalza un tempio. In basso, ai limiti estremi della pianura, si ha la visione di un mondo sotterraneo, qui rappresentato in foggia di una grande caverna, dove soggiornano i quattro elefanti che sostengono la crosta terrestre. Sotto di loro l'abisso vuoto, *pātāla*, identificabile con la piscina d'abluzione asciutta, che, nel corso del mito considerato, fu adottato da Sagara per diventare il fondo delle acque oceaniche. Ed è infatti così che, milleduecento o milletrecento anni or sono, doveva apparire agli occhi dei fedeli durante la sacra rappresentazione inscenata dai brahmani al cospetto del Sovrano. L'acqua, rilasciata dalla cisterna, precipitava come la Gaṅgā giù dell'Himālaya, fino alla pianura, per poi precipitare sotto la superficie terrestre per, infine, riempire d'acque il *sāgara*. Non per nulla il sostantivo sanscrito che definisce la massa oceanica è *samudra*, σύν ὕδωρ, il luogo di raccolta delle acque. La Gaṅgā, cadendo come un getto irresistibile sul capo di Śiva, spezza il suo impeto, si divide nei tre fiumi principali dell'India, che ancora riprendono i mistici nomi di Sarasvatī, Gaṅgā, Yamunā, per poi suddividersi ulteriormente in tutti i rii, canali, torrenti, cosce e braccia⁵⁷ acquee della terra, e cadere nel vasto abisso del *sāgara*, per formare l'oceano, *samudra*.

La struttura cosmografica del bassorilievo, testé descritta dall'alto in basso, rappresenta, per così dire, lo scenario della nostra terra in una condizione atemporale. La popolazione di uomini, déi, semidéi e animali, invece, introduce la componente temporale, trasformando lo scenario nella narrazione del mito. Ecco dunque Śiva che con la mano sinistra assicura il re Bhagīratha di accogliere la sua preghiera di sostenere sulla sua testa la caduta del fiume celeste;⁵⁸ e Bhagīratha, ancora intento alle sue pratiche ascetiche, scruta il cielo per vedere se la déa abbia già cominciato a fluire verso la terra. Nell'imminenza del prodigio di tanta rilevanza cosmica, gli déi, il sole e la luna, le coppie di

⁵⁷ Si comprenderà ora facilmente come le nascite prodigiose da cosce e braccia, in questo mito, siano premonizioni del racconto miracoloso della discesa del Gange sulla terra.

⁵⁸ Śiva qui non ha accolto ancora le acque sulla sua crocchia di trecce infeltrite, *jatā*, ragione per cui non è scolpito nella sua forma di *gangādhara*, sostenitore della Gaṅgā. L'acqua, infatti, sarà fatta scendere dai sacerdoti solamente durante i rituali.

semidēi, si affollano con grande devozione lungo il corso destinato a convogliare le acque. Un gatto, coinvolto dalla devozione che tutta la natura dimostra nell'avvento del miracolo, s'impegna nel *tapas*, senza smettere di osservare se il cielo permette alle acque galattiche di cadere.⁹⁹ Anche unò dei rinuncianti, sulle rive del fiume secco, senza atteggiamenti ascetici, volge lo sguardo curioso verso l'alto per controllare se la caduta della Gaṅgā abbia avuto inizio. In questo preciso momento il racconto scolpito nel granito s'interrompe: saranno i rituali compiuti dai brahmani al cospetto del Re *māmalla* a concludere la sacra rappresentazione con il coinvolgimento del popolo in un bagno lustrale collettivo nella piscina delle abluzioni.

Questa dimostrazione iconologica del soggetto mitico rappresentato sulla parete di roccia è sufficientemente convincente per attribuirlo dunque al mito della *gaṅgāvatāraṇa*. La garanzia finale per cui il gigantesco bassorilievo raffiguri davvero la discesa della Gaṅgā e non si tratti semplicemente di un'interpretazione conveniente e accattivante, è peraltro garantita dall'incompiuto di Māmallapuram. L'altra parete di roccia appena sbazzata, infatti, mantiene la medesima composizione cosmografica della sua più nota sorella. Medesima parete che rappresenta la montagna. Anche qui la montagna degrada in pianura. In questo caso gli elefanti che sostengono la superficie sono scolpiti in un masso separato che, dal basso, sostiene l'intera parete rocciosa, espediente questo che, utilizzando una struttura naturale precedente, mette bene in evidenza che il mondo ctonio non appartiene al mondo degli uomini. Anche questa parete doveva poi concludersi in basso con una piscina d'abluzioni: purtroppo non sono state fatte prospezioni archeologiche per verificare se la piscina fosse già stata costruita o meno. I personaggi e gli animali sono tutti rivolti in atteggiamento di devozione verso la fenditura del centro. Bhagīratha anche in questo caso ha ottenuto l'assenso di Śiva ed è ancora impegnato nelle sue penitenze, mentre scruta il cielo per vedere se il fenomeno cosmico stia iniziando. Le immagini, talora poco riconoscibili, riproducono lo stesso scenario dell'altro capolavoro concluso, anche se le posizioni nello spazio dei personaggi sulla parete sono tutte diverse, anche se le personalità ritratte hanno posture e gestualità loro proprie.

In definitiva, gli scultori ebbero l'ordine di raccontare nella

⁹⁹ Questo particolare, che richiama una situazione degna del *Pañcatantra* o dell'*Hitopadeśa*, nonostante le molte ricerche, ancora non ha trovato una spiegazione letteraria.

pietra il mito della discesa della Gaṅgā e così fecero, non una, ma bensì due volte. Tutti gli storici dell'arte che se ne sono occupati, infatti, si sono interrogati per quale mai motivo le maestranze al soldo dei Pallava, dopo aver polito, riparato con malta, abbozzato l'intero scenario, quasi conclusa la scultura di alcune parti, abbiano dovuto interrompere la loro fatica e ricominciare tutto quattrocento metri più avanti.

Si rammenterà che l'incompiuto di Māmallapuram fu colpito da una folgore che ne danneggiò una parte della parete. Gli scultori avrebbero potuto riparare il danno con la loro dura malta *vajralepa*, levigarne la superficie e continuare il loro lavoro fino a compimento.⁶⁰ Ma chi avrebbe osato continuare quel lavoro di scultura, interrotto per volontà di Indra, signore del fulmine? Soprattutto considerando che tutto il drammatico prologo del mito, a partire dal rapimento del cavallo sacrificale fino al conseguente incenerimento dei sessantamila figli di Sagara, fu provocato da una maledizione lanciata da Indra.

Bibliografia

- COOMARASWAMY, ANANDA K., *History of Indian and Indonesian Art*, New York, Dover, 1965.
- FILIPPI, GIAN GIUSEPPE, «Conservazione delle ceneri umane nell'India tradizionale. La dottrina del resto», in FRANCESCO REMOTTI (a cura di), *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamorfosi*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori, 2006.
- LAL, BRAJ BASI, *The Earliest Civilization of South Asia*, New Delhi, Aryan Books International, 1997.
- LOCKWOOD, MICHAEL - SIROMONEY, GIFT - P. DAYANANDAN, *Mahabalipuram Studies*, Madras, The Christian Literature Society, 1974.
- MICHAEL LOCKWOOD, A. VISHNU BHAT, GIFT SIROMONEY, P. DAYANANDAN, *Pallava Art*, Madras, Tambaram Research Associates, 2001.
- LONGHURST, ALBERT HENRY, *Pallava Architecture*, New Delhi, Cosmo Pubs., 3 vols., 2003.

⁶⁰ È consuetudine degli storici dell'arte occidentali e dei loro emuli orientali, di considerare i monumenti prodotti dai popoli antichi come oggetti unicamente rilevanti dal punto di vista estetico, se non addirittura, secondo nuove tendenze, per l'aspetto tecnologico. In questo modo ci si nega ogni mezzo per valutare tutte le complesse implicazioni rituali e mitiche, che furono le uniche vere ragioni per cui quelle opere furono prodotte.

- RAJESWARI, D.R., *The Pallava Sculpture*, New Delhi, Intellectual Publishing House, 1988.
- RAMACHANDRAN, T.N., «Kiratarjuniyam or Arjuna's Penance in Indian Art», in *J.A.S.O.A.*, XVIII (1950-51).
- SIVARAMAMURTI, CALAMBUR, *Mahabalipuram*, New Delhi, The Director General of Archaeological Survey of India, 1978.
- SRINIVASAN, K.R., *Cave-Temples of the Pallavas*, New Delhi, The Director General of Archaeological Survey of India, 1993.
- , «The Pallava Architecture of South India», in *Ancient India*, Bulletin of the A.S.I. n. 14, New Delhi, The Director General of Archaeological Survey of India, 1985.
- VOGEL, JEAN PHILIPPE, «Iconographical Notes on the Seven Pagodas», Calcutta, ASI-AR, 1910-1911.
- ZANDERIGO, GUIDO, «La scultura classica dell'India meridionale. I Pallava», in *Arte oltre le forme*, Indoasiatica 1/2004, Collana VAIS diretta da GIOVANNI TORCINOVICH, Venezia, Cafoscarina.

ABSTRACT

On the Eastern bank of Southern India, in the site of Mahabalipuram, there are two huge monuments consisting in two bas-reliefs. One of them is clearly an unfinished work-of-art. The iconographic and iconologic study of the unfinished bas-relief, and the comparison with the first one, offer the key for the interpretation of the subject engraved in the stone. In this way there is no doubt that the subject represented is the same, that is the descent of the Ganges river from heaven to earth, as told in the ancient *Mahabharata* epic.

KEYWORDS

Mahabalipuram. *Arjuna's Penance*. Bhagiratha.

L'estetica del frammento

«UND VIELES WIE AUF DEN SCHULTERN
EINE LAST VON SCHEITERN IST ZU BEHALTEN»
MODERNER FRAGMENTARISMUS UND HÖLDERLINS ANDERES
BEWUSSTSEIN VON DER BEDEUTUNG DES UNVOLLENDETEN

Versucht man sich als denkendes und fühlendes Subjekt – noch im Zeichen der Postmoderne oder vielleicht auch eher gezeichnet von ihr – irgendwie noch mit sich selbst und mit den anderen zu verständigen, so mag vielleicht keine andere Kategorie als immer noch so leuchtender möglicher Leitstern der Orientierung erscheinen wie die des (unvollendeten, weil unvollendbaren) Fragmentarischen. Denn angesichts einer Welt, die zwar immer «globaler», komplexer und undurchsichtiger zu werden, sich insgesamt aber immer noch hartnäckig zu weigern scheint, Vernunft, Güte und Schönheit anzunehmen, eröffnet sich dem durch die dekonstruktivistische Katharsis und seine philosophische Dezentralisierung hindurch gegangenen oder gar mit seiner völligen Unrettbarkeit rechnen müssenden Ich hier doch vielleicht noch ein letztes Asyl für einen gerade noch möglichen (auch geistigen) Lebensvollzug. Wie auch könnte sich das so durch Selbst- und Kulturzweifel aller Art doch arg gebeutelte und in seinem Selbstbewusstsein tief lädierte zeitgenössische Subjekt dem Zauber des Fragments entziehen? Ist denn nicht etwa die Bescheidenheit eines dem Vorläufigen und Bruchstückhaften zugeneigten Denkens vielleicht der einzige verbleibende Garant dafür, dass man zum allgemeinen Nutzen doch endlich die Lehre aus den Nachteilen der Historie für das Leben zieht und nach den einschlägigen katastrophalen Erfahrungen aller Prätention des Totalen, die ja so schnell ins Totalitäre umzuschlagen scheint, entsagt und grundsätzlich und ein für alle Mal jeden Anspruch auf integrale Exemplarität und Vollkommenheit im Existentiellen wie im Ästhetischen aufgibt?

Dass man sich in diesem Horizont trotz des zeitlichen Abstands auch an Hölderlin als vielversprechenden Referenten für das Fragmentarische erinnern will, scheint dabei durchaus einleuchtend. Gilt doch die Stimme des von den verschiedensten

Lagern gleich hoch verehrten Poeten nicht erst unserer Epoche als absolute «Ausnahme» in der beinahe prophetischen Antizipation modernen Daseinsgefühls. Und damit kann selbst bei oberflächlicher Betrachtung ja nicht gemeint sein, dass sich Hölderlin nur durch sein zerrissenen Schicksal und seinen schließlich wohl zerrütteten Geist als Kronzeuge in Fragen des Unvollendeten qualifiziert, so emblematisch und «modern» uns Heutigen schon eine solche Biographie auch erscheinen muss. Wie erhellend, brisant und provokant allerdings sich seine dichterische und denkerische Erfahrung und Bewältigung des Bruchstückhaften auch sozusagen «quer» dem *mainstream* postmoderner Bewusstseinsgestalten in den Weg stellen können, soll im Folgenden gezeigt werden. Damit die Tragweite der Problematik und die der Antworten Hölderlins überhaupt erkennbar und deutlich werden kann, wie «anders» tatsächlich sein Bewusstsein von der Bedeutung des Unvollendeten im Vergleich zu damaligem romantischem und heutigem ist, lässt es sich allerdings kaum vermeiden, etwas weiter auszuholen und die Geduld des Lesers, hoffentlich nicht über Gebühr, ein wenig zu strapazieren und ihn in das Vor- und Umfeld des Beginns der schwindelerregenden Karriere des Fragmentarischen zu entführen.

Von wo aber ist der Faden aufzunehmen? Umreißen wir nur kurz noch einmal den Ausgangspunkt «postmodernen» Bewusstseinsstands: Wie gesagt, der Plausibilitäts- und Sympathiewert und die Ausstrahlungskraft des Fragmentarischen als eines Leitparadigmas, ja eigentlich schon «Leitfossils»¹ unserer Epoche in seinem Gestus der Bescheidenheit und der zumindest scheinbaren Demut eines sich zum Schwachen bekennenden Denkens sind uns wohl so selbstverständlich und evident geworden, dass selbst die offensichtlich ursprünglich negative Konnotation des Begriffs in den Hintergrund getreten ist. Denn so sehr der Verlust eines wie auch immer vorgestellten Ganzen auch schmerzen mag und so desolat und desillusionierend die sein Zerschellen vielleicht am prägnantesten illustrierende Metapher des «Schiffbruchs mit Zuschauern» zunächst auch erscheinen mag: Im Grunde bietet das Bekenntnis zum Bruchstückhaften und Vorläufigen sich doch wie ein letzter kleinster gemeinsamer Nenner an, der etwas sehr Tröstliches, Entlastendes und vielleicht sogar noch Verheißungsvolles haben kann. Schon verschiedene große Fackelträger des letzten

¹ Vgl. HANS BLUMENBERG, «Ausblick auf eine Theorie der Unbegreiflichkeit», in DERS., *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a.M., 1979, 75-93, 77.

Jahrhunderts haben uns ja darauf eingestimmt, meinte doch schon Adorno, dass «die Male der Zerrüttung [...] das Echtheitssiegel von Moderne [sind]; das, wodurch sie die Geschlossenheit des Immergleichen verzweifelt negiert». ² Gerade durch die Entidealisierung der Wirklichkeit und ihres ästhetischen Widerscheins erkämpft sie sich so also vielleicht doch noch ein Refugium und einen Freiraum des Überlebens, weil sie die verdächtige Grandeur dessen, was aufs Ganze geht, einfach hinter sich hat. Und vielleicht erobert sich ja die jüngere Moderne gerade darin, dass sie sich einverstanden findet mit der Fragmentarizität allen Daseins und also auch der Kunst, bei allem «Nomadiserenmüssen» ihren Weg in einen utopischen *Nostos*, in einen neuen Sinnzusammenhang ihrer unsicheren Wanderschaft: Denn Fragmente können ja auch «messianische Splitter» ³ sein und mögen vorscheinen auf eine *restitutio* an ein *integrum*, auf das sich alle Bruchstücke als Stücke von etwas ja immer noch beziehen müssen, um sich als solche überhaupt begreifen zu können. Insofern konnte ja auch Benjamin die «Ostentation der Fraktur» ⁴ geradezu als wesentlichste Aufgabe des Dichters erscheinen, in dem er das für ihn entscheidende Bewusstsein des barocken Trauerspiels repristinieren sehen will, «in das Dasein als in ein Trümmerfeld halber, unechter Handlungen hineingestellt» zu sein, wobei das, «was da in Trümmern abgeschlagen liegt, das hochbedeutende Fragment, das Bruchstück» sein «edelste[s] Material» ist, die «Elemente, aus welchen sich das neue Ganze mischt. Nein: baut». ⁵

Und nicht weniger entschieden emphatisiert auch der Theoretiker des *Prinzips Hoffnung* die Abdankung des Ganzen zugunsten des Fragments besonders durch die Aufgabe der Vorstellung vom vollendeten Lebens- und Kunstwerk:

Es wäre, wie alle fruchtbare Kritik, Mortifikation der Werke, das heißt Blick auf sie als Trümmer und Fragmente statt auf fertige, erledigt-gleißende Beendungen. Es wäre, wie alle fruchtbare Wiedergeburt, das Ernstnehmen jenes Vor-Scheins, der die großen Werke nun nicht mehr zu voreiligen

² THEODOR W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, hg. v. GRETEL ADORNO, ROLF TIEDEMANN, Bd. 7, Frankfurt a.M., 1970, 7-387, 41.

³ So EBERHARD OSTERMANN, *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München, 1991, 151; vgl. in diesem Zusammenhang insg. auch: DERS., «Der Begriff des Fragments als Leitmetapher der ästhetischen Moderne», in *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 1 (1991), 189-205.

⁴ WALTER BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in *Gesammelte Schriften*, hg. v. ROLF TIEDEMANN, HERMANN SCHWEPPENHÄUSER, Bd. 1.1, Frankfurt a.M., 1974, 203-409, 355.

⁵ A.a.O., 354.

Harmonisierung im Dienst der Ideologie tauglich macht, sondern zur Information des Rechten, das aussteht.⁶

Und dennoch: Macht seine überragende Konsensfähigkeit das neue *Credo* des Fragments nicht vielleicht schon wieder fast ein wenig unheimlich? Beschleicht einen nicht doch ein gewisses Unbehagen, flackert der Leitstern des Prinzips Fragment nicht doch ein wenig allzu unruhig über den holprigen Wegen unserer modernen Wanderschaft? Einer Wanderschaft auf einem Weg, der natürlich nun nur noch sein eigenes Ziel sein soll und keinen anderen Anspruch mehr erhebt als den, irgendwie auch noch ein kleiner, notwendig zu weiter nichts führender und womöglich im Nichts endender Beitrag zur Geschichte der Menschheit zu sein in seiner so ganz unverbindlichen, unaufdringlichen und unscheinbaren, aber immerhin unbestreitbaren Singularität? Zwar mag wohl, wie Thomas Bernhard in unübertrefflicher Doppelbödigkeit darzustellen wusste, das eher niederdrückende «Bewusstsein, dass du nichts bist als Fragment, dass kurze und längere und längste Zeiten nichts als Fragment sind»⁷ umschlagen in «die höchste Lust», die wir an den Fragmenten haben, denn

erst wenn wir das Glück haben, das Fertige, ja ein Vollendetes zum Fragment zu machen, wenn wir daran gehen, es zu lesen, haben wir den Hoch- ja unter Umständen den Höchstgenuss daran. Unser Zeitalter ist als Ganzes ja schon lange nicht mehr auszuhalten, [...] nur da, wo wir das Fragment sehen, ist es uns erträglich.⁸

Doch die scheinbar so noble «Geste des Fragments»⁹ steht wohl leicht in Gefahr, gleich schon fast wieder zur konformistischen Attitüde zu verkommen, und, «in der Postmoderne zur wohlfeilen Erkennungsmarke arriviert», scheint sie mit einer gewissen Ironie ihrer Geschichte in dem Debakel einer doch eher narzisstisch selbstgefälligen und behäbigen Passivität eben des Zuschauens beim allgemeinen Schiffbruch zu enden.¹⁰

⁶ ERNST BLOCH, *Materialismusproblem, seine Geschichte und seine Substanz*, in *Gesamtausgabe in sechzehn Bänden*, Bd. 7, Frankfurt a.M., 1972, 415.

⁷ THOMAS BERNHARD, *Amras*, Frankfurt a.M., 1964, 62.

⁸ DERS., *Alte Meister*, Frankfurt a.M., 1985, 41.

⁹ Vgl. WALTER BENJAMIN, a.a.O., 212.

¹⁰ Prägnant auf den Punkt bringt JUSTUS FETSCHER diese Diagnose in der *Conclusio* seines kostbaren, überaus informativen und hilfreichen Artikels «Fragment», in *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. KARLHEINZ BARCK u.a., Bd. 2, Stuttgart, Weimar, 2001, 551-587, dem der vorliegende Beitrag mancherlei Anregung verdankt, folgendermaßen: «Zitieren, ausstellen, inzenieren als präsentierende Attitüde, die Handeln erübrigt, das

Wie aber kann es soweit kommen, mit welcher Dialektik der Aufklärung lässt sich hier noch erklären, dass auch die vielleicht gewaltigste und metaphysischste Begründung des Fragmentarismus in Nietzsches Version der *relecture* des antiken Mythos von dem von den Titanen zerstückelten Gott Dionysos anscheinend nicht ausreichte, um nicht nur den apollinischen Schleier des Individuationsprinzips zu zerreißen, sondern es dem so eigentlich doch immer noch pantheistisch gefühlten Leben selbst zu ermöglichen, sich aus den göttlichen Fragmenten zu neuer Macht zu erheben wie Phönix aus der Asche?¹¹

Oder noch dringlicher: Wie denn lässt sich die doch richtige Einsicht, dass nur «das Halbe, Fragmentarische [...] eigentlich menschliches Gebiet»¹² ist, wie lässt sich der Glaube an die Würde und Berechtigung des Vorläufigen und Bruchstückhaften überhaupt begründen und irgendwie anders verteidigen als durch das bloße Postulat einer Selbstakklamation, die doch wieder nur in die Falle autoreferentieller Selbstverliebtheit und – gefälligkeit zurückfällt? Oder waren etwa die Jahrhunderte des kometenhaften Aufstiegs des Sterns des Fragmentarischen mindestens seit der

Zapping mit der Fernbedienung als Überbietung aller Konzepte, die je für die Emanzipation des Rezipienten plädierten – solche Selbstinterpretation der Gegenwartskultur haben das Erbe des frühromantischen Fragmentarismus im Griff. Sie provozieren – Zustimmung. Ihr Dialekt ist zur globalen Sprache des heutigen Kunstbetriebs geworden. Unübersetzbar, sagt er auch nichts mehr» (a.a.O., 587). Bemerkenswert ist, dass bereits Goethe die lukrezische Formel vom Schiffbruch mit Zuschauer wie immer in für die geschichtlichen Entwicklungen sensibler Voraussicht nicht mehr nur als apotropäischen Immunisierungsgestus angesichts der Dämonie der Geschichte verwendet, sondern bereits zur Bestimmung des Schicksals der Kunstwerke, die vielleicht doch nicht «innerhalb ihrer reinen Bedingung» (Brief an Schiller vom 23. Dez. 1797, in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hg. v. ERNST BEUTLER, Bd. 20, Zürich, 1950, 472-475, 472; im Folgenden zitiert als GA mit Band und Seitenzahl) nur gefasst werden können, denn «wer kann sein Schiff von den Wellen sondern, auf denen es schwimmt?» (a.a.O., 473); so heißt es in seinem letzten Brief über das Szenario vom an den Strand getriebenen Faust, dass dieser «wie ein Wrack in Trümmern daliegen und von dem Dünenschutt der Stunden zunächst überschüttet» werde (Brief an Wilhelm v. Humboldt vom 17. März 1832, GA 21, 1041-1043, 1043); vgl. HANS BLUMENBERG, «Überlebenskunst», in a.a.O., 47-57. Hatte das lange – wohl fälschlicherweise – Hegel zugeschriebene Diktum vom *Faust* als *der* romantischen Tragödie also doch sehr richtig gesehen?

¹¹ Vgl. hierzu besonders etwas Nietzsches großartige Ausführungen in *Die Geburt der Tragödie, oder: Griechentum und Pessimismus*, in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Kritische Gesamtausgabe*, hg. v. GIORGIO COLLI, MAZZINO MONTINARI, Bd. 3.1, Berlin, New York, 1972, bes. 68; 29.

¹² HUGO VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnungen aus dem Nachlass 1891*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hg. v. BERND SCHELLER, Bd. 10, Frankfurt a.M., 1980, 311-595, 321 f.

Frühromantik doch auch wieder nur ein gutgemeinter, mühevoller Irrweg? Ist der vielleicht letzte Leitstern der Moderne also nur ein langsam verblassendes Irrlicht?

Ein Ausweg aus der Aporie wird sich wohl nur auftun, wenn sich auch das postmoderne Bewusstsein mit der Geduld sich seiner Vergangenheit vergewissernden Fragens wappnet und nach Orientierungsinstanzen sucht, die sich auf der wirklichen Höhe des Problems bewegen. Da der einfache Weg zurück in den paradiesischen Schoß einer wie auch immer gearteten Totalität sich intellektuell sicher verbietet, bleibt vielleicht nichts, als sich noch einmal mit genealogischem und archäologischen Eifer zu den Anfängen der unglaublichen Karriere zu begeben, die das Fragment als Leitmotiv seit dem erstaunlichen Paradigmenwechsel durchlaufen konnte, der sich in ebenfalls beinahe miraculöser Weise mitten im Herzen des deutschen Idealismus abgespielt haben muss. Denn die sagenhafte *fortune* der Kategorie, die ja zunächst einmal eindeutig das Signum des Negativen oder zumindest Defizitären trug,¹³ beginnt anscheinend doch wohl kurz nachdem im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts nach der kantischen Ernüchterung eine ganze Generation gerade erst erneut dem Charme des nun philosophisch und besonders ästhetisch wieder entdeckten Absoluten erlegen war.

Der Ausgangspunkt für das neue Bewusstsein von der Dignität des Unvollendeten und Unvollendbaren muss dabei paradoxerweise vielleicht gerade bei dem Denker des «absoluten» Ich und seiner alles begründeten «Tathandlung» aufgesucht werden, dessen Name so sehr mit dem philosophischen Ideal der Frühromantiker verknüpft war, dass Novalis seine einschlägigen, in enger Verbindung zu den Schlegels unternommenen Bemühungen geradezu als «Fichtisieren» benennen konnte.¹⁴ Ja vielleicht liegt gerade bei

¹³ Allerdings ist begriffsgeschichtlich zu bemerken, dass der Terminus *fragmentum*, der zunächst nur Reste oder Bruchstücke von Materialien wie etwa von Holz, Brot oder Stein bezeichnete, schon recht früh Ansätze zu einer folgenschweren Metaphorisierung bot, insofern, vielleicht von der johanneischen Version des Speisewunders ausgehend, die übriggebliebenen Brocken, die Jesus seine Jünger aufzulesen auffordert (Joh 6,12), als die kostbaren Bruchstücke seiner Lehre allegorisch umgedeutet werden konnten; vgl. hierzu: ERNST ZINN, «Fragment», in *Lexikon der antiken Welt*, hg. v. CARL ANDERSEN u.a., Stuttgart, 1965, 995-997; auch: EBERHARD OSTERMANN, *Das Fragment*, a.a.O., 12 f. Der zuletzt genannte Titel ist darüber hinaus von besonderem problemgeschichtlichen Interesse wie auch der mehr gattungsgeschichtlich orientierte von FRIEDEMANN SPICKER, *Der Aphorismus: Begriff und Gattung von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis 1912*, Berlin, New York, 1997.

¹⁴ Vgl. FRIEDRICH SCHLEGEL, *An Novalis in Tennstedt*, Brief vom 5. Mai

Fichte, der im Weiteren auch im Zusammenhang mit Hölderlin nochmals Erwähnung finden muss, die Gabelung, an der sich das entscheidende Bivium idealistischen Denkens auch in Bezug auf das programmatische Bekenntnis zum Bruchstückhaften auftut. Jedenfalls klingt die Verkündigung des Anbruchs der Ära des Fragments («aus der Vergangenheit» und «aus der Zukunft») ¹⁵ durch Friedrich Schlegel, seinen vielleicht exponiertesten Propagandisten, ja nicht weniger triumphal als idealistische Rede vom Absoluten sonst, auch wenn diese – wie Hegels gegenteilige monumentale Sentenz belegt – auch zu dem entgegengesetzten Schluss kommen kann, nämlich, dass das Wahre nur das Ganze sein könne. ¹⁶

1797, in NOVALIS, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. v. PAUL KLUKHOHN, RICHARD SAMUEL, Bd. 4, 2. Aufl., Darmstadt, 1975, 480 ff., 482. In diesem Rahmen kann die überaus komplexe «Jenaer Konstellation» im weiteren Sinne, in der sich die Auseinandersetzung mit der an sich ebenfalls schon so äußerst komplexen intellektuellen Persönlichkeit Fichtes bei Schelling, Hegel, den Gebrüder Schlegel, Hölderlin und Novalis gestaltet hat, unmöglich auch nur annähernd adäquat eingefangen werden; vgl. hierzu etwa besonders die in dieser Hinsicht bahnbrechenden Untersuchungen DIETER HENRICHS *Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795)* Stuttgart, 1991; DERS., *Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1798-1795)*, Stuttgart, 1992; vgl. auch WOLFGANG JANKE, «Dieses Seyn muss nicht mit der Identität verwechselt werden». Hölderlin im Jena der Fichtezeit», in DERS., *Entgegensetzungen. Studien zu Fichte-Konfrontationen von Rousseau bis Kierkegaard*, Amsterdam, 1994 (= *Fichte-Studien-Supplementa 4*) und insgesamt die mit dem von Henrich initiierten großangelegten *Jena-Projekt* an der Universität München in Zusammenhang stehenden Publikationen. Vgl. auch: *Hölderlin-Texturen 2. Das «Jenaische Project». Wintersemester 1794/95*, hg. v. ULRICH GAIER u.a., Tübingen, 1995. Zur besonderen Bedeutung von Novalis, dem philosophisch vielleicht Profundesten im Jenaer Romantiker-Kreis, für die Entwicklung der «Ästhetik des Fragments» vgl. etwa auch: DIRK SCHRÖDER, *Fragmentenpoetologie im 18. Jahrhundert und bei Friedrich von Hardenberg. Untersuchungen zur vergleichenden Rekonstruktion der impliziten Poetologie von Aphorismus und Fragment im ausgehenden 18. Jahrhundert*, Dissertation, Kiel, 1976; HERBERT UERLINGS, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis: Werk und Forschung*, Stuttgart, 1991; BERNWARD LOHEIDE, *Fichte und Novalis. Transzendental-philosophisches Denken im romantischen Diskurs*, Amsterdam, Atlanta, 2000.

¹⁵ Vgl. *Athenäums-Fragment 22*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. v. ERNST BEHLER, Bd. 2, München, Paderborn, Wien, Zürich, 1967, 168 f. (Diese Ausgabe wird im Folgenden als KFSÄ mit Band- und Seitenzahl zitiert). Schlegel geizt an dieser Stelle nicht mit philosophischer Dignität für das Fragmentarische, wenn er resümiert: «So könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendente Bestandteil des historischen Geistes» (169). Zur Etablierung des Fragments als literarischer Höchstgattung durch Schlegel vgl. auch: MATTHIAS SCHÖNING, *Programmatischer Fragmentarismus. Literarische Reflexionen moderner Kommunikation*, in DERS., *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*, Paderborn, München, Wien, Zürich, 2002, 57-127.

¹⁶ Vgl. das berühmte Diktum Hegels in der Vorrede zur *Phänomenologie des*

Mit durchaus ebenfalls ins Absolute ausgreifendem Pathos soll es nun nach Schlegel die «erhabene Frechheit»¹⁷ sein, die als Stilideal der frühromantischen Apotheose des Fragmentarischen «sich über alles Bedingte unendlich erhebt».¹⁸ Auch hier ist es also nicht gerade eben die postmoderne Demutsgeste der Kapitulation vor jedem absoluten Anspruch, die für den kometenhaften Aufstieg des Fragmentarischen Pate gestanden zu haben scheint. Im Gegenteil, die konsequente Entscheidung auch zur ästhetischen Fragmentaristik als der letztlich einzig angemessenen Ausdrucksform des Ausgriffs ins Unendliche steigert die Intensität des subjektiven Zugangs zu ihm nur noch, denn, so gesteht Schlegel ganz ungeniert, die «Unvollendung giebt dem Erhabenen für mich einen neuen höhern Reiz».¹⁹ Immer noch bewegen wir uns also anscheinend im Bannkreis der «Sehnsucht nach dem Unendlichen»²⁰ und der hyperbolischen Suche nach der «intellektuellen Anschauung», die für Kant noch Gott allein vorbehalten schien, insofern es die «krummen Linien» sind, die, indem sie allein geometrisch das Unbedingte repräsentieren können, «mit sichtbarer Stetigkeit und Gesetzmäßigkeit forteilend immer nur im Bruchstück erscheinen können, weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt».²¹

Wie aber findet sich nun ein Zugang über die sich brechenden Wellenbewegung der krummen Linien ins Herz des Unendlichen? Kann uns die Antwort zweifelhaft sein? Natürlich am besten und ehesten über *Poesie*. Wie es die drei Tübinger Himmelstürmer,

Geistes, in GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hg. v. EVA MOLDENHAUER, KARL MARKUS MICHEL, Frankfurt a.M., 1970, 11-67, 24. (Diese Ausgabe wird im Folgenden mit Band- und Seitenzahl als *HW* zitiert.) Zum Verhältnis von Schlegel und Hegel bzgl. des Gegensatzes Fragment/System vgl. etwa auch: KLAUS PETER, *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1973, insb. das Kapitel *Schlegel contra Hegel: Zur Philosophie des Fragments*, a.a.O., 59-78.

¹⁷ Diese Leitvorstellung verkündet Schlegel als entscheidendes Auswahlkriterium für die im *Athenäum* zu versammelnden Beiträge seinem Bruder programmatisch in einem Brief vom 31. Okt. 1797, in *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. v. OSKAR F. WALZEL, Berlin, 1890, 301. Hegel mutet die hier von dem ihm ohnehin mehr als suspekten Friedrich Schlegel (vgl. *HW* 13, 93 ff.) gepriesene «göttliche Frechheit» als letzte Abart des subjektiven Humors allerdings doch mehr «satanisch oder diabolisch» als erhaben an; vgl. *HW* II, 234.

¹⁸ *Kritische Fragmente*, in *KFSA* 2, 147-163, 152.

¹⁹ *Über die Philosophie. An Dorothea*, *KFSA*, 8, 41-62, 53.

²⁰ *Philosophische Fragmente*, *KFSA*, 18, 418 (Nr. 1168).

²¹ *Abschluss des Lessing-Aufsatzes*, *KFSA*, 2, 397-423, 415.

die sich im Zeichen ihren superlativischen Lieblingslosungen vom «Hen kai pan», der «unsichtbaren Kirche» oder der «Zukunft des Herrn»²² gefunden hatten, mit sehr ähnlichem Klang in ihrem «Systemprogramm»²³ ja ebenfalls postulieren, so proklamieren nun die Fragmenten-Schreiber des *Athenäum* im Stil des programmatischen Manifests überschwänglich die Aussichten und Potenzen der Poesie, genauer gesagt, der romantischen Poesie als Klimax allen menschlichen Strebens zuversichtlich und selbstbewusst: «Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie», die alle anderen Bereiche menschlicher Geistigkeit in sich vereinen wird, ja alles umfasst, «was nur poetisch ist», ein System aller Systeme errichten wird, das unabgeschlossen und ewig zugleich sein soll, sie ist «ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters», das in den seligen Zustand des «Schwebens» zu versetzen vermag, indem sie der Reflexion Flügel verleiht, auf denen man «frei von allem realen und idealen Interesse [...] in der Mitte schweben» kann, wobei sich alles unendlich potenziert und «wie in einer Reihe von Spiegeln vervielfachen» kann, eine Poesie, die als ewig werdende «nie vollendet sein kann, dem ewigen Göttlichen aber eben darin so verwandt ist, dass keine Theorie, sondern «nur eine divinatorische Kritik» es wagen dürfte, «ihr Ideal charakterisieren zu wollen»; denn «sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, dass die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide».²⁴

²² Vgl. bei Hölderlin etwa deren Niederschlag in der Vorrede zur *Vorletzten Fassung des Hyperion* (Hölderlin wird im Folgenden unter dem Sigle *StA* mit Band- und Seitenzahl zitiert nach der *Großen Stuttgarter Ausgabe: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke*, hg. v. FRIEDRICH BEISSNER, Stuttgart, 1943 ff.; hier: *StA* 3, 236), in Hölderlins erstem Brief an Hegel seit dem Abschied in Tübingen vom 10. 7. 1794 (*StA* 6.1, 126) und in dem Brief an Ebel vom 9. 11. 1795 (*StA* 6.1, 185). In dem Brief an den Bruder vom 4. Juni 1799 spricht Hölderlin auch von der «ästhetischen Kirche» als dem «Ideal aller menschlichen Gemeinschaft» (*StA* 6.1, 330).

²³ Vgl. *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, *StA* 4.1, 297-299. Die Überzeugung, dass Hegel das unvollständig überlieferte *Systemprogramm* nicht nur notiert hat, sondern auch sein Verfasser ist, und nicht etwa Schelling oder Hölderlin selbst, wurde erstmals 1965 von Otto Pöggeler zum Ausdruck gebracht und hat sich in der Idealismusforschung doch weitgehend durchsetzen können. Einen Überblick hierzu geben KLAUS DÜSING, *Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel*, in *Homburg vor der Höhe in der deutschen Geistesgeschichte. Studien zum Freundeskreis um Hegel und Hölderlin*, hg. v. CHRISTOPH JAMME, OTTO PÖGgeler, Stuttgart, 1981, 113 f., Anm. 22, und in sehr ausführlicher Weise mit entsprechender bibliographischer Dokumentation der Sammelband *Mythologie der Vernunft. Hegels "ältestes Systemprogramm" des deutschen Idealismus*, hg. v. CHRISTOPH JAMME, HELMUT SCHNEIDER, Frankfurt a.M., 1984; vgl. auch: DIES., *Der Weg zum System. Materialien zum jungen Hegel*, Frankfurt a.M., 1990, 29-32.

²⁴ So Schlegel im berühmt-berüchtigten *Athenäums-Fragment* 116, *KFSA* 2, 182 f.

Die Poesie tritt damit an die Stelle der absoluten, unendlichen Reflexion des Denkens, sie, nicht dieses ist inthronisiert als eigentliches Organ des Unendlichen, und ihr angemessenstes Instrument und Medium kann nur eben das Fragment sein. Aus dem unvollendeten, defizitären Bruchstück ist das eigentliche Schlupfloch in die Universalität, ist «ἐπίδειξις von Universalität»²⁵ geworden und, insofern diese natürlich wiederum nur im «Kranz» oder in der «Kette»²⁶ eines «Synfonismus»²⁷ mit «fraternalem Potenzismus»²⁸ als choriales System vorstellbar ist, erscheint es als «symbolische Repräsentation» als adäquatester Ausdruck des Absoluten – wer hätte es für möglich gehalten?: Das Fragment als dichteste Gegenwart des Unendlichen unter uns. Oder besser gesagt, in uns und durch uns? Denn das Fragment ist ja etwas Individuelles, Einzelnes, «Charakteristisches» oder Singuläres und Konkretes, so dass es aufs Genaueste dem Leben und den Möglichkeiten des menschlichen Bewusstseins selbst entspricht; also eigentlich doch das Gegenteil des Absoluten, wenn nicht das Individuum nun in einem Identitätsverhältnis mit dem Universum stehen würde. Und so stellt Schlegel nun die Übereinstimmung von Individuum und Universum her:

Die Einheit des Fr[agment] ist Individualität. Char[akteristik] ist Hi[storisches] Fr[agment]. Die Char[akteristik] des Indiv[iduums] steht im Verhältniß mit der Char[akteristik] des Universums; jeder Mensch ist ein Mikrokosmos.²⁹

Ein Mikrokosmos, der zwar einen eher «rhapsodischen» als «absoluten» göttlichen Lebenslauf genießt, sich bisweilen aber doch zu einer gewissen fragmentarischen «Systematik» aufzuschwingen vermag – unter der Bedingung der Genialität:

Auch das Leben ist Fr[agmentarisch] ραψ[rhapsodisch] massiv nur bei seltenen Genies ist συστ[System]. Die Kindheit betrachtet man als Prolegomena des/ Lebens und die Erwachsenen als Fabricanten von Kindern.³⁰

Ein wenig unklar bleiben die spekulativen Hintergründe dieses gewagten Zusammenfallens der Gegensätze vielleicht allemal, auch wenn die eher kryptischen Formulierungen bestechen. Deutlich

²⁵ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, a.a.O., 355; 369.

²⁶ *Athenäums-Fragment* 77, KFSa 2, 176.

²⁷ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, a.a.O., 369.

²⁸ A.a.O., 376.

²⁹ *Philosophische Fragmente*, KFSa 18, 69 (Nr. 488).

³⁰ A.a.O., 109 (Nr. 955).

ist jedenfalls, dass in Schlegels Versuchen zu einem *poetischen* Idealismus die Apotheose des Fragmentarischen keineswegs einem Gestus bescheidener Resignation angesichts eines verlorenen Absoluten entspringt; es ist vielmehr eher dessen Epiphänomen, geht es doch überall auch für Schlegel um die Verbindung des Ich zu seinem universalen Urbild:

Denke dir ein Endliches ins Unendliche gebildet, so denkst du einen Menschen,³¹

und:

Jeder Mensch ist ein beschränkter Gott. Jedes Ding die ganze Welt.³²

Dabei ist das Fragmentarische so alles andere als arbiträr, es ist zwar «selbstbestimmter und selbstbestimmender Gedanke»,³³ aber auch «Gesetz»,³⁴ und alle Fragmente «müssen irgendwo Theile eines Ganzen sein». ³⁵ Und wie die «Witze» als höchster Ausdruck menschlichen Bewusstseins «*échappées de vue* ins Unendliche»³⁶ sind, so kann jeder Mensch immer nur ein Stück von sich selbst sein, aber auch darin ist er ein System von Fragmenten des sich spiegelnden Unendlichen:

Ich kann mir, von meinem ganzen Ich gar kein andres *échantillon* geben, als so ein System von Fragmenten, weil ich selbst dergleichen bin,³⁷

schreibt Friedrich Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm und soll damit diesen langen Exkurs zum romantischen Aufstieg der Kategorie beschließen, ohne aber doch auch den «Stachel» zu verharmlosen, der dabei durchaus in kritischer und polemischer Absicht in das Fleisch der Zeitgenossen gestoßen werden soll.

³¹ *Ideen*, KFSa 2, 256-272, 266 (Nr. 98).

³² *Philosophische Fragmente*, KFSa 18, 47 (Nr. 287). Vgl. auch die ähnlich lautende Stelle in *Über die Sprache und Weisheit der Inder*, KFSa 8, 210, wo Schlegel in Aufnahme der indischen Emanationslehre meint, dort sei «jedes Wesen selbst ein nur beschränkter, gebundener, verdunkelter Gott».

³³ Vgl. *Philosophische Fragmente*, KFSa 18, 305 (Nr. 1318; 1321; 1324).

³⁴ A.a.O., 262 (Nr. 817).

³⁵ *Fragmente zu Poesie und Litteratur*, KFSa 16, 154.

³⁶ *Athenäums-Fragment* 220, a.a.O., 200; vgl. KFSa 12, 392: «Wir haben früher gesagt: *wir sind nur ein Stück von uns selbst* und gerade durch diese Einzelheit und Abgerissenheit unterscheidet sich das abgeleitete Bewusstsein. Diejenige Tätigkeit aber, wodurch das Bewusstsein sich am meisten als Bruchstück kundgibt, ist der Witz [...]. Diese Fähigkeit ist die eigentümliche, individuelle Form, worin das Höchste des menschlichen Bewusstseins erscheint insofern es überhaupt ein abgeleitetes und untergeordnetes ist.»

³⁷ *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, a.a.O., 336.

Denn Schlegels, Derrida später so lieb gewordene Metapher von der Literatur als «Igel»³⁸ beschreibt ja nicht nur das sich esoterisch in sich zurückziehende, in sich schließende verletzliche Partikel, sondern auch den exoterischen Angriff auf die «umgebende Welt»:

Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerk von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.³⁹

Hier scheinen sich die beiden vielleicht entscheidenden Stränge in der neuzeitlichen Emanzipation des Fragmentarischen nun endlich eindrucksvoll zu verbinden: einerseits der kritische oder polemische Zweig seit den Ansätzen der Ästhetik des *non-finito* bei Leonardo, die über den ambivalenten Kult der Ruinenlandschaften im Gefolge der großen *querelle des anciens et des modernes* bis hin zu der Klimax in der Etablierung der literarischen Fragmentenstrategie über den berühmten *Fragmentenstreit* durch Lessing führen, welche ja auch zu einer wichtigen Quelle Schlegelscher Inspiration werden sollte; und andererseits der Zweig der besonders von Hamann und Herder geprägten, eher theologisch motivierten Aufwertung der erhabenen Bedeutung des *fragmentum* zum entscheidenden nicht nur schreibpraktischen und exegetisch-hermeneutischen, sondern geradezu eschatologischen Prinzip der Sammlung des Zerstreuten für den Tag der Erlösung.⁴⁰

Aber so beeindruckend diese neue und so viel moderner klingende Rhetorik der Ästhetik des Erhabenen auch sein mag – steigt nicht eben spätestens hier im leidgeprüften zeitgenössischen Fragmentarier irgendwie eben das klamme Gefühl auf, vielleicht doch nur wieder in die Sackgasse hineingelockt zu werden, die sich ja schon nach Hegel – und mit ihm nach Goethe⁴¹ – anscheinend

³⁸ Vgl. JACQUES DERRIDA, *Was ist Dichtung?/Qu'est-ce que la poésie?*, übersetzt v. ALEXANDER GARCIA DÜTTMANN, Berlin, 1990.

³⁹ *Athenäums-Fragment* 206, *KFSA* 2, 197.

⁴⁰ Als hier relevante Ansatzstellen in der *Vulgata* sei auf Mt 14,20; 15,37; Mk 6,43; 8,8; 8,19 f.; Lk 9, 17; Joh 6, 12 f. verwiesen; vgl. zum Gesamtzusammenhang dieser Entwicklung besonders: ERNST ZINN, «Fragment übers Fragmente», in *Das Unvollendete als künstlerische Form. Ein Symposium*, hg. v. JOSEF A. SCHMOLL, gen. EISENWERTH, Bern, München, 1959, 161-171; FETSCHER, a.a.O., 556 ff.

⁴¹ Beide zeigen dabei eine durchaus differenzierte Einschätzung der romantischen Kunst, die für Hegel aus seiner retrospektiven Perspektive der Eule der Minerva heraus in der Rekonstruktion der Geschichte der Erfahrungen des Selbstbewusstseins als durchaus notwendige Etappe auf dem Weg zum absoluten Geist erscheint, auch wenn mit ihr insofern das «Ende der Kunst» sich abzeichnet, als diese nun nicht mehr die entscheidende Gestalt des Sich-Begreifens des Geistes darstellen kann; und so «steigt nun die Kunst auch

hinter den Romantikern schließt? Mag es also vielleicht wirklich notwendig sein, endgültig nach «Auswegen aus dem Deutschen Idealismus»⁴² zu suchen, oder hat sich dieser vielleicht nicht

über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verlässt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt» (*Vorlesungen über die Ästhetik*, HW 13, 123). Das «Ende» und die «Auflösung» «der romantischen Kunstform» haben für Hegel ihre Ursache dabei in der «vollendeten Zufälligkeit und Äußerlichkeit des Stoffs» (HW 14, 220; vgl. den gesamten Abschnitt 220 ff.) und darin, dass die Kunst sich «je mehr sie sich verweltlicht, mehr und mehr in die Endlichkeit der Welt» «einhaust» (a.a.O., 221). Ist das Romantische also auch eine der notwendigen Gestaltungen der subjektiven Freiheit (vgl. *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, HW 7, 232 ff.) und erhält «das wirkliche einzelne Subjekt in seiner innigen Lebendigkeit» eben durch es erst «unendlichen Wert» (*Vorlesungen über die Ästhetik*, HW 14, 131), so mündet es doch zuletzt in einer «Hypertrophierung der Subjektivität und Innerlichkeit» (so ERNST MÜLLER in seinem Artikel «Romantisch/Romantik», in *Ästhetische Grundbegriffe*, a.a.O., Bd. 5, Stuttgart, 2003, 315-344, 332), die dem erreichten philosophischen Bewusstsein nicht mehr ausreichend und angemessen sein kann. Goethes sich mit der Zeit aus anfänglicher Sympathie mit den Verfassern des *Athenäum* in tiefe Abneigung wandelnde Haltung zur Romantik speist sich wohl aus persönlicheren und künstlerischen Geschmacksurteilen, diagnostiziert aber ebenfalls kritisch immer wieder eine übersteigerte Emphasisierung «des Gemüts, der Subjektivität, der Formlosigkeit», die «dem Dilettantismus, der Phantastik, der Frömmelei, der Alterümelei und Vaterländerei einen zu grossen Spielraum gewährt und die Disziplin des konkreten Gestaltens missachtete» (ERNST BEHLER, «Romantik», in *Goethe-Handbuch*, hg. v. BERND WITTE u.a., Stuttgart, Weimar, 1998, Bd. 4.2, 918-925, 924). Der wachsenden Antipathie, die ja 1820 in dem so lapidaren wie vernichtenden Diktum gipfelt: «Classisch ist das gesunde, romantisch das Kranke» (*Maximen und Reflexionen*, GA 9, 497-679, 630; Nr. 1031), gibt etwa der Zusatz Goethes zu Johann Heinrich Meyers Rezension in der *Jenaischen Allgemeinen Zeitung* vom Juli 1805 vielsagenden Ausdruck: «Wem ist in diesen Phrasen die neukatholische Sentimentalität nicht bemerklich, das klosterbrudrisierende, sternbaldisierende Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen?» (*Polygnots Gemälde*, GA 13, 451). Dabei steht außer Frage, dass Goethe selber Einiges für die Etablierung des Fragments getan hat; nicht nur, dass er 1790 mit *Faust. Ein Fragment* das aufklärerische Genre poetisiert und damit das «Jahrzehnt ästhetischer Fragmentaristik» eröffnet (vgl. FETSCHER, a.a.O., 556); in den *Maximen und Reflexionen über Literatur und Ethik* emphatisiert er selber vielmehr den fragmentarischen Charakter aller Literatur: «Literatur ist das Fragment der Fragmente; das Wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom Geschriebenen ist das Wenigste übrig geblieben» (*Maximen und Reflexionen*, GA 9, 565; Nr. 512). Zur Genealogie der Fragmentenpoetologie vgl. insg. auch GERHARD NEUMANN, *Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe*, München, 1976, hier bes. 604 ff.

⁴² So der Titel von MANFRED FRANKS Aufsatz-Sammlung, Frankfurt a.M., 2007, aus der im angerissenen Problemzusammenhang besonders die ersten vier Beiträge des Verfassers von Interesse sind: «Die Philosophie des sogenannten „magischen Idealismus“», a.a.O., 27-66; «Philosophie als „unendliche Annäherung“. Überlegungen im Ausgang von der frühromantischen „Konstellation“»,

selbst schon einen solchen gefunden, nämlich den, den Hölderlin zu beschreiten scheint?

Hölderlin, nun sind wir endlich beim eigentlichen Thema, steht mit seinen so besonderen Bemühungen um das Fassen und Ertragen der Endlichkeit aller menschlichen Unternehmungen auf seine ganz eigene Weise mitten im Kontext des ihn umgebenden Szenario der idealistischen und frühromantischen Inthronisierung des Fragmentarischen. Er war sozusagen zwar unmittelbar «dabei», als nicht wenige zeitgenössische Intellektuelle damit begannen, den Stern des Fragments aufsteigen zu lassen, passt aber dennoch so wenig in deren Chor, dass seine Stimme in der Tiefe ihrer philosophischen Reflektiertheit und ästhetischen Schönheit dem Zeitgenossen vielleicht mehr zu sagen vermag als die heute doch mehr oder weniger als erledigt betrachteten oder vielleicht auch bisweilen nur desavouierten einschlägigen Konzepte seiner Generation.

Dabei beginnt Hölderlin seinen denkerischen und dichterischen «Sonderweg» im Grunde genau an derselben Stelle, an der auch die romantischen Konzepte ihre Inspiration fanden, nämlich eben in der so epochal wirksamen Subjektivitätsphilosophie Fichtes, die diese in einen «höheren Idealismus» weiterzuentwickeln hofften.⁴³ Fichte selbst und auch sein ebenfalls überaus prominenter Schüler Schelling haben späterhin ihre Zuflucht allerdings eher in einem philosophisch ja doch immer leicht bedenklichen Mystizismus gesucht, der den Bezug zum Absoluten wohl jenseits des Fragments doch wieder repristinieren sollte. Hölderlin hingegen scheint seine «Asyle»⁴⁴ anscheinend so grundsätzlich anders zu verorten und ein so anderes Bewusstsein von der Not, aber auch von der Bedeutung des Unvollendeten und Unvollendbaren gewonnen

a.a.O., 67-87; «Wechselgrundsatz». Friedrich Schlegels philosophischer Ausgangspunkt», a.a.O., 88-116; «Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst», a.a.O., 117-138.

⁴³ Eigentlich belegt Fichte seit 1801, also seit Novalis' Todesjahr, seine Spätphilosophie selbst mit diesem Namen (vgl. *Wissenschaftslehre* 1804 (II), in JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Gesamtausgabe der Bayrischen Akademie der Wissenschaften*, hg. v. REINHARD LAUTH, ERICH FUCHS, HANS GLIWITZKY, Stuttgart, 1962 ff., II.8, 274, im Folgenden zitiert als *GF*), während Novalis zuvor eine «höhere W[issenschafts] L[ehre]» (*Logologische Fragmente I*, in: *Schriften*, a.a.O., Bd. 2, Darmstadt, 1965², 522-530, 529, Nr. 21) anstrebte; vgl. REINHARD LAUTH, «Le Problème de l'interpersonnalité chez Fichte», in *Archives de philosophie*, 25 (1962), 325-344, 327; 343.

⁴⁴ Die Suche nach Zufluchtsstätten hat Hölderlin bis in die letzten Phasen seines Arbeitens umgetrieben, wie noch seine *Anmerkung* zum Pindar-Fragment *Die Asyle* (wohl zwischen 1803-1805; *StA* 5, 288) belegt.

zu haben, dass sich vielleicht hier auch eine andere Möglichkeit eröffnet, einen besseren Frieden mit dem Fragmentarischen zu machen, als es den Romantikern letztendlich gelungen ist.

Die tiefklingende Zeile aus *Mnemosyne*⁴⁵ über das notwendig auf unseren Schultern zu behaltende Scheitern – man assoziiert vielleicht zugleich eine Last aus Holzscheitern –, die nicht ganz unpräzise über die hier versuchten Überlegungen gestellt ist, mag in solche Richtung weisen. Worin aber gründet sich diese dichterische Letzaussage eines Poeten, der nicht nur existentiell, sondern auch philosophisch und künstlerisch wohl weiß, wovon er spricht?

Angefangen hatte, wie gesagt, auch Hölderlins eigenständiger, so gar nicht mehr konventioneller Versuch, die Wirklichkeiten des Lebens existentiell und geistig zu bestehen, eigentlich mit dem idealistischen Aufschwung über die «kantischen Grenzlinsen»⁴⁶ hinweg erst einmal zu Fichte, dessen großangelegter Entwurf der Wissenschaftslehre ihn aber schon in den ersten Ansätzen nicht überzeugt zu haben scheint. Seit November 1794 hörte er in den Monaten seines Jenaer Aufenthalts mit enthusiastischer Erwartung Fichtes Vorlesungen mit den sich überschlagenden Ideen zur *Wissenschaftslehre*, reagierte wohl auch im mündlichen Gespräch aber sogleich mit einer derart fundamentalen Kritik, dass sich Fichte möglicherweise daraufhin selbst zu korrigieren versuchte.⁴⁷ Hölderlins Intuition, dass in Fichtes Entwurf eine gewisse

⁴⁵ Hölderlins letzte, wahrscheinlich noch 1803 entstandene Hymne ist in zwei Handschriften überliefert, die eine recht komplizierte Kompositionsgeschichte belegen. Ein erster, zunächst *Die Schlange*, dann *Das Zeichen* überschriebener, selbst fragmentarisch gebliebener Entwurf wird in der Handschrift des Homburger Foliohefts dann zunächst unter dem Titel *Die Nymphe* in mehreren Schritten besonders auch in der ersten Strophe, die die hier evozierte Zeile über die Last des Scheiterns wie auch deren erste Neufassung noch nicht enthielt, völlig umgearbeitet.; vgl. zur Entstehungsgeschichte der Hymne etwa: JOCHEN SCHMIDT, *Kommentar*, in *Friedrich Hölderlin Sämtlicher Werke und Briefe*, hg. v. JOCHEN SCHMIDT, Bd. 1, Frankfurt a.M., 1992, 1031-1035; FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hg. v. DIETRICH EBERHARD SATTLER, Bd. 7/8, Frankfurt a.M., Basel, 2000, 7, 732 ff.; 8, 381 ff.; FRIEDRICH BEISSNER, *Lesarten und Erläuterungen*, *StA* 2.2, 816-830; Beissner gibt den Text der Handschriften *StA* 2.1, 193-198 als drei unterscheidbare Fassungen der Hymne wieder. Zur Gesamtproblematik der turbulenten Editions- und Interpretationsgeschichte vgl. auch: FLEMMING ROLAND-JENSEN, *Hölderlins Muse. Edition und Interpretation der Hymne «Die Nymphe Mnemosyne»*, Würzburg, 1989; DERS., *Vernünftige Gedanken über die Nymphe Mnemosyne: wider die autoritären Methoden in der Hölderlin-Forschung*, Würzburg, 1998.

⁴⁶ Vgl. Brief an Neuffer vom 10. Oktober 1794 (*StA* 6.1, 137).

⁴⁷ So jedenfalls die plausible Hypothese von VIOLETTA WAIBL zu Hölderlins

Verwirrung zwischen der immer schon von der «Ur-Teilung»⁴⁸ bestimmten reflexionstheoretischen Ebene der Subjekt-Objekt-Relation und der vorgängigen identitätsphilosophischen Selbstsetzung des Ich als absolutem Ich der Identität der Identität und der Nicht-Identität stattfindet und dieses «absolute Ich» damit im Grunde eine undenkbare *contradictio in adiecto* darstellt, hat seinen frühen Niederschlag in dem von Beissner mit *Urteil und Sein* überschriebenen und erst sehr spät gewürdigten Fragment⁴⁹ gefunden, das bereits im Frühjahr 1795 eigentlich feststellt, dass dem menschlichen Bewusstsein, so es denn nicht aufhören soll zu bestehen, ein direkter Zugang zum Absoluten schlechterdings unmöglich ist:

Wo Subjekt und Objekt schlechthin, nicht nur zum Teil vereinigt ist, mithin so vereinigt, dass gar keine Teilung vorgenommen werden kann, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verletzen, da und sonst nirgends kann von einem Sein schlechthin die Rede sein, wie es bei der intellektuellen Anschauung der Fall ist.

Aber dieses Sein muss nicht mit der Identität verwechselt werden. [...] Wie kann ich sagen: Ich! Ohne Selbstbewusstsein? Wie ist aber Selbstbewusstsein möglich? Dadurch dass ich mich selbst entgegengesetze, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne. Aber inwieferne dasselbe? Ich muss so fragen; denn in einer andern Rücksicht ist es sich entgegengesetzt: Also ist die Identität keine Vereinigung des Objekts und Subjekts, die schlechthin stattfände, also ist die Identität nicht = dem absoluten Sein.⁵⁰

Reaktion auf die sog. «Platner-Vorlesung», die Fichte im Wintersemester 1794/95 hielt, in *Hölderlin und Fichte 1794-1800*, Paderborn, 2000, zusammengefasst auch in «Hölderlins Fichte-Studien in Jena», in *Hölderlin Texturen 2*, a.a.O., 100-126, hier bes. 109 ff.

⁴⁸ So der von Hölderlin für den mit dem Erwachen des Bewusstseins notwendigen Eintritt in die Subjekt-Objekt-Relation mit gewagtem und eigentlich falschem etymologischem Charme ausgestattete Terminus, vgl. *StA* 4.1, 216.

⁴⁹ Entscheidend waren in diesem Zusammenhang wohl der Beitrag von DIETER HENRICH, «Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus», in *HJb* 14 (1965/66), 73-96, und die darauf aufbauenden weiteren Studien Henrichs.

⁵⁰ *StA* 6.1, 216 f.; vgl. zu diesem nicht nur gegen Fichte gerichteten, sondern sich auch mit Spinoza auseinandersetzenen Grundgedanken etwa auch den Brief an Hegel vom 26.01.1795 (*StA* 6.1, 155 f.) und den Brief an den Bruder, wahrscheinlich aus der 2. Hälfte des März 1801 (*StA* 6.1, 419): «A Deo principium. Wer dies versteht und hält, ja bei dem Leben des Lebens! der ist frei und kräftig und freudig, und alles Umgekehrte ist Chimäre und zergetet in so ferne in Nichts. [...] Wie wir sonst dachten, denke ich noch, nur angewandter! Alles unendliche Einigkeit, aber in diesem Allem ein *vorzüglich Einiges* und *Einigendes*, das, *an sich, kein Ich ist*, und dieses sei unter uns Gott!» In seiner anfänglichen Fichte-Kritik steht Hölderlin nicht alleine; auch Schelling, Hegel und Novalis unterziehen, allerdings auf jeweils vielsagend unterschiedliche

Wozu führt nun aber diese Einsicht in die unhintergehbare Nicht-Identität von Ich und Absolutem? Man ist versucht zu konstatieren: Erst einmal zu einem Fragment, das keinesfalls die Vollkommenheit des das Absolute in sich spiegelnden Igels haben soll: zum in vielen Stufen sich langsam⁵¹ in den schließlich zwei-bändigen Roman verwandelnden *Fragment von Hyperion*, das, es ist zuzugeben, mit seinen «fünf ersten Briefen» zwar schon 1793 entstanden und endlich im November 1794 in Schillers *Thalia* erschienen ist.⁵² In Vorwegnahme von vielem, was die folgenden Fassungen sich erarbeiten, unterbricht das *Fragment von Hyperion* aber doch schon die lange Reihe der früheren, so unmittelbar ins Absolute ausgreifenden Gedichte nachhaltig und bereitet Hölderlins neue philosophische Konzeption vor. Und signifikanterweise endet sein einziger Roman, *das* «poetische Analogon der werdenden idealistischen Philosophie des Geistes»,⁵³ sozusagen der

Weise, beinahe zeitgleich um 1795/96 Fichtes Theorie vom «absoluten Ich» einer radikalen Kritik; vgl. hierzu etwa: BERWARD LOHEIDE, *Fichte und Novalis*, a.a.O., bes. 95-128; 155-238. Der vom Atheismus-Vorwurf gegen ihn schwer getroffene Fichte identifiziert in seiner Spätphilosophie dann auch das grundlos aus sich selbst seiende Absolute nicht mehr mit irgendeinem transzendentalphilosophischen «Ich», ohne dabei allerdings, wie ja auch der späte Schelling, ganz dem Verdacht zu entkommen, wieder in einen gewissen vorkritischen Mystizismus oder Obskurantismus zu verfallen, der zudem den früheren Primat des freien praktischen Selbstvollzugs preisgibt: «Gott oder das Absolute ist, und nur es ist» (*Über die Thatsachen des Bewusstseins* 1813, in *Fichtes Werke*, hg. v. IMMANUEL HERMANN FICHTE, Berlin, 1971, Bd. 9, 408) oder: «Nur Gott ist. Ausser ihm nur seine Erscheinung» (*Die Staatslehre, oder Über das Verhältnis des Urstaates zum Vernunftreiche* 1813, a.a.O., Bd. 4, 431 u.ö. Als «in sich geschlossenes Singulum des Lebens und Seins, das nie aus sich heraus kann» (*Wissenschaftslehre* 1804, *GF* II,8, 242) inkludiert Gott so wie in seinem «Bild oder Schema» (*Die Wissenschaftslehre in ihrem allgemeinen Umriss* 1810, *GF* I, 10, 336) auch das «Ich», das nicht mehr ist, weil es sich setzt, sondern als sich setzendes eigentlich nur ist, weil Gott «erscheint». WOLFGANG JANKE unterscheidet dabei in seinem Beitrag «Einheit und Vielheit. Grundzüge von Fichtes Lebens- und Bildlehre», in *Einheitskonzepte in der idealistischen und in der gegenwärtigen Philosophie. Ergebnisse eines Symposiums*, hg. v. KAREN GLOY, DOMINIK SCHMIDIG, Bern u.a., 1987, 39-72, die Inkludenz des Absoluten beim späten Fichte von der dialektischen Identität bei Hegel und der differenzierbaren «Indifferenz» bei Schelling. Hölderlin bleibt solchem erneuten Überstieg ins Absolute interessanterweise fern, ja, ihm erscheint der entscheidende Unterschied und Abstand zwischen dem unaufhebbar Endlichen und dem Absoluten eher immer deutlicher zu werden.

⁵¹ Zum komplexen Verlauf der Entstehungsgeschichte des Romans vgl. etwa: JOCHEN SCHMIDT, *Kommentar*, a.a.O. III, 928-965; FRIEDRICH BEISSNER, *Erläuterungen*, *StA* 3, 429-530.

⁵² Vgl. den Brief an Neuffer vom 10. Oktober 1794 (*StA* 6.1, 136 f.).

⁵³ So WOLFGANG BINDER, «Hölderlins Dichtung im Zeitalter des Idealismus», in DERS., *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt a.M., 1970, 9-26, 16.

Roman, indem sich seine Version idealistischen Selbstvollzugs eines lebenden und leidenden menschlichen Subjekts vor den Augen des Lesers dichterisch geradezu *in actu* vollzieht, dann aber auch in seiner (1796-98 entstandenen) endgültigen Fassung immer noch im Stil eines Fragments mit den vielsagenden, ins Offeneweisenden Worten «So dacht' ich. Nächstens mehr». ⁵⁴

Dies mag ein noch etwas schwacher Beleg für Hölderlins erwachendes Bewusstsein von der Bedeutung des Unvollendeten sein, das sich ja von dem skizzierten frühromantischen Kontext so besonders und eigen abheben soll. Immerhin bezeugt aber das sich dann auch in *Urteil und Sein* abzeichnende transzendentalphilosophische Problembewusstsein, dass Hölderlin den Weg des Versuchs in den direkten Umgang mit dem Absoluten und Unendlichen wohl nur mehr für einen Irrweg hält, so unverzichtbar der Bezug zu ihm menschlichem, und d.h. immer auch endlichem Selbstvollzug auch ist, denn, wie es später heisst:

Allein zu seyn,
und ohne Götter, ist der Tod. ⁵⁵

Was ist nun aber das eigentliche Vorhaben des fragmentarischen Romanprojekts über das Leben und das sich immer tiefer selbst verstehende Bewusstsein des Eremiten in Griechenland? Hölderlin lässt von Anfang an keinen Zweifel an dessen Reichweite. Schon in der Vorrede zum *Fragment von Hyperion* heisst es, noch deutlich unter dem Einfluss Schillers:

Es gibt zwei Ideale unseres Daseins: einen Zustand der höchsten Einfalt, wo unsre Bedürfnisse mit sich selbst, und mit unsern Kräften, und mit allem, womit wir in Verbindung stehen, durch die *bloße Organisation der Natur*, ohne unser Zutun, gegenseitig zusammenstimmen, und einen Zustand der höchsten Bildung, wo dasselbe statt finden würde bei unendlich vervielfältigten und verstärkten Bedürfnissen und Kräften, *durch die Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande sind*. Die exzentrische Bahn, die der Mensch im Allgemeinen und Einzelnen, von einem Punkte (der mehr oder weniger reinen Einfalt) zum anderen (der mehr oder weniger vollendeten Bildung) durchläuft, scheint sich, *nach ihren wesentlichen Richtungen*, immer gleich zu sein. Einige von diesen sollten, nebst ihrer Zurechtweisungen, in den Briefen, wovon die folgenden ein Bruchstück sind, dargestellt werden. ⁵⁶

Bescheiden klingt nun auch diese Ankündigung wahrlich nicht, aber offensichtlich hat Hölderlin, indem er den entscheidenden

⁵⁴ *StA* 3, 160.

⁵⁵ *Empedokles* (2. Fassung), *StA* 4.1, 108.

⁵⁶ *StA* 3, 163.

Begriff der *exzentrischen Bahn*⁵⁷ aufgreift, den hochgespannten Ton seiner früheren himmelstürmerischen Lyrik aufgegeben; denn die exzentrische Bahn kann ja nicht mehr die kürzeste in die Vollendung des Unendlichen hinein sein, obgleich die Rede des «weisen Fremdlings» in der *Metrischen Fassung des Hyperion* davon, wie sehr des Menschen Herz, wie sehr die Liebe «kühn und frei» gegen alle Widerstände sich ihre Bahn zu suchen strebt, wohl weiterhin gültig bleibt:

Dem Höchsten und dem Besten ringt unendlich

⁵⁷ Hölderlin beabsichtigte mit seinem Roman ja vielleicht sogar, zu dem Mann zu werden, von dem Kant in seiner *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* erhoffte, das er es als eine Art Newton des Universums der «menschlichen Dinge» in ihrem «widersinnigen Gange» endlich vermögen könne, deren «exzentrische Bahnen» «auf unerwartete Weise» durch «Gesetze» zu erklären. Bei Kant heißt es genau, er wolle es in Bezug auf seinen Versuch, die «Naturabsicht» als einen «Leitfaden» für den «widersinnigen Gang menschlicher Dinge», darzustellen, «der Natur überlassen, den Mann hervorzubringen, der im Stande ist, sie darnach abzufassen. So brachte sie einen Kepler hervor, der die exzentrischen Bahnen der Planeten auf eine unerwartete Weise bestimmten Gesetzen unterwarf; und einen Newton, der diese Gesetze aus einer allgemeinen Naturursache erklärte» (*Kants Werke*, hg. v. der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 8, Berlin, 1912/13, 18, im Folgenden mit Band- und Seitenzahl zitiert als *AA*). Dabei lässt Hölderlins Verwendung des Begriffs der exzentrischen Bahn, die ja bekanntlich in der Forschungsgeschichte eine Fülle von kontroversen Deutungen ausgelöst hat (einen differenzierten Überblick hierzu gibt FRIEDRICH STRACK, *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*, Tübingen, 1976, 179 ff.) – auch einmal abgesehen von der Inspiration durch Kants Vorschlag einer analogen Anwendung des astronomischen Begriffs auf die menschlichen Verhältnisse – sowohl in dem frühen Vorwort zum *Fragment* wie in der späteren *Vorrede zur vorletzten Fassung* eine Selbstverständlichkeit erkennen, die darauf schließen lässt, dass er bereits von einer relativ festen Definiertheit des Begriffs ausgeht, die sich wohl kaum auf seinen diffusen Gebrauch als «Modewort» reduziert; hierin scheint Margarethe Wegenast trotz der richtigen Einsicht in die Entwicklung, die der Begriff bei Hölderlin in den verschiedenen Stufen des *Hyperion* durchläuft, dessen schon anfängliche philosophische Dignität zu unterschätzen; vgl. MARGARETHE WEGENAST, *Hölderlins Spinoza-Rezeption und ihre Bedeutung für die Konzeption des «Hyperion»*, Tübingen, 1990, 96. Schon Hölderlins Brief an Neuffer vom 28. November 1791 bezeugt vielmehr ein ausdrückliches Interesse an Astronomie und deutet bereits darauf hin, dass sich hinter seiner Wahl der Metapher der exzentrischen Bahn als Modell für die Grundfigur, die das menschliche Leben durchlaufen muss, ein überaus präventöser und tiefgründiger Vorstellungsraum mit bedeutenden Vorgaben aus der geistesgeschichtlichen Tradition eröffnet, man denke etwa nur wiederum an Kant mit seinem Gebrauch des Begriffs der «Exzentrizität der Planetenkreise» (vgl. *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*, *AA* 1, 277 ff.). Vgl. hierzu insg. auch Alexander Honold, «Die Zeit der Himmlischen und ihr Empfang. Hölderlins astronomisches Werk», in *HJB* 35, (2006-2007), 67-98.

Die Liebe nach, und wandelt kühn und frei
Durch Flammen und durch Fluten ihre Bahn.⁵⁸

Und die «Sehnsucht ins Ungebundene»⁵⁹ und in den Abgrund des Verlöschens des Bewusstseins in der Vereinigung mit dem Göttlichen regt sich im Menschen immer wieder unwiderstehlich:

Denn selbstvergessen, allzubereit den Wunsch
Der Götter zu erfüllen, ergreift zu gern
Was sterblich ist und einmal offenen
Auges auf eignem Pfade wandelt,

Ins All zurück die kürzeste Bahn, so stürzt
Der Strom hinab, er suchet die Ruh, es reißt
Es ziehet wider Willen ihn von
Klippe zu Klippe den Steuerlosen

Das wunderbare Sehnen dem Abgrund zu,
Und kaum der Erd' entstiegen, desselben Tags
Kehrt weinend zum Geburtsort schon aus
Purpurner Höhe die Wolke wieder.⁶⁰

Aber, so Hölderlins Selbstkorrektur, dieser Sehnsucht ist entgegenzusteuern auf verschlungenen Pfaden, weil die Götter, die uns wie «Adlers Jungen» «aus dem Nest werfen» und uns «lächelnd hinaus treiben», den Menschen auf der «geschwungeneren Bahn» zu sich zurückführen wollen, denn

[...] sicherer ists und größer und ihrer mehr
Die Allen Alles ist, der Mutter wert,
In Eile zögernd, mit des Adlers
Lust die geschwungeneren Bahn zu wandeln.⁶¹

⁵⁸ *StA* 3, 196.

⁵⁹ Vgl. schon hier auch die Formulierung wiederum aus unserem «Zieltext», der letzten Fassung von *Mnemosyne*, *StA* 2.1, 197.

⁶⁰ *Stimme des Volkes*, 1. Fassung (wohl noch im Jahr 1800 entstanden), *StA* 2.1, 49.

⁶¹ *StA* 2.1, 50. Festzuhalten ist, dass Hölderlin allerdings grundsätzlich weiterhin von der Vorstellung getragen ist, dass dem Menschen eine Bahn der Selbstverwirklichung aufgegeben ist, die ihn in Kontakt mit dem Göttlichen bringt. Die «kühne», «heilige» Bahn ist ihm von der Natur zugedacht, entspringt also nicht einem wie auch immer gedachten Sündenfall einer selbstherrlichen und schuldhaft «exaltierten» Fehlentwicklung menschlichen Strebens, welche eine Art «Exil» eines im negativen Sinne «exzentrischen» Weges provozieren würde. Denn, so sagt das Schiller zugesandte Gedicht *An die klugen Rathgeber* (erste Fassung 1796), der Mensch

ist zum Schlafe nicht herabgekommen,
der reine Geist, der aus dem Äther stammt;
Er strahlt heran, er schrökt, wie Meteore,

«Geschwungene Bahn», d.h. wohl von «Zurechtweisungen» und Hindernissen, von Brüchen und Widersprüchen gekennzeichnete Bahn, wie es dann auch die *Vorrede zur Vorletzten Fassung* deutlicher erklärt:

Wir durchlaufen alle eine exzentrische Bahn, und es ist kein anderer Weg möglich von der Kindheit zur Vollendung.
Die selige Einigkeit, das Sein, im einzigen Sinne des Worts, ist für uns verloren und wir mussten es verlieren, wenn wir es erstreben, erringen sollen. Wir reißen uns los vom friedlichen *Ev και παν* der Welt, um es herzustellen, durch uns Selbst: Wir sind zerfallen mit der Natur, und was einst, wie man glauben kann, Eins war, widerstreitet sich jetzt [...]. Oft ist uns, als wäre die Welt Alles und wir Nichts, oft aber auch, als wären wir Alles und die Welt nichts. Auch Hyperion teilte sich unter diese beiden Extreme.⁶²

Diesen Zustand des Hin- und Hergerissen- und Zerrissenseins zwischen Alles und Nichts, dieses konflikthafte Grundverhältnis zwischen Welt und seliger Einigkeit des «Seins im einzigen Sinne des Wortes» einerseits und dem in seinen wechselnden Zuständen so schwankenden Selbstbewusstsein andererseits auszuhalten und zu bewältigen, ist dabei die eigentliche Aufgabe des Menschen, ob er es weiß oder nicht, denn

jenen ewigen Widerstreit zwischen unserem Selbst und der Welt zu endigen, den Frieden allen Friedens, der höher ist, denn alle Vernunft, den wiederzubringen, uns mit der Natur zu vereinigen zu Einem unendlichen Ganzen, das ist das Ziel all' unseres Strebens, wir mögen uns darüber verstehen oder nicht.⁶³

Ogleich «weder unser Wissen noch unser Handeln [...] in irgend einer Periode des Daseins» jemals dahingelangen könnte, «wo aller Widerstreit aufhört, wo Alles Eins ist», und sich die «bestimmte Linie» des Endlichen mit der «unbestimmten» hyperbolischen des

Befreit und bändigt, ohne Ruh' und Sold,
Bis, wiederkehrend durch des Himmels Thore,
Sein Kämpferwagen im Triumphe rollt» (*StA* I,1, 223).

Vgl. hierzu auch schon die frühen Gedichte *Die heilige Bahn* und *Kepler* (wohl von 1789) (*StA* I,1, 179 f.; 81 f.), die zudem unterstreichen, dass die einzige Schuld, die der Mensch auf sich laden könnte, eben die wäre, nicht den Mut zu finden, diese «kühne» Bahn zu beschreiten, denn die «heilige Bahn» des exzentrischen, von der zentrierenden Naturidylle zunächst wegführenden Weges ist eben «heiß», «eisern und gewagt» und «heischet» «ehernen Tritt» (vgl. a.a.O.).

⁶² *StA* 3, 236.

⁶³ A.a.O.

Absoluten «nur in unendlicher Annäherung» vereinigen kann, so hatte die Vorrede argumentiert, hätten wir allerdings

keine Ahnung von jenem unendlichen Frieden, von jenem Sein, im einzigen Sinne des Worts, wir strebten gar nicht, die Natur mit uns zu vereinigen, wir dächten und handelten nicht, es wäre nichts, (für uns) wenn nicht dennoch jene unendliche Vereinigung, jenes Sein, im einzigen Sinne des Wortes vorhanden wäre.⁶⁴

Wie der «klassische» Hölderlin in der Phase seines ästhetischen Platonismus⁶⁵ nun gleich versichert, ist dieses nämlich durchaus vorhanden «als Schönheit»,⁶⁶ eine Erfahrung, die Hyperion in der Begegnung zunächst mit der pantheistisch verstandenen Natur und dann mit der beinahe göttlichen Diotima macht und die ihn dann gleichsam kontrafaktisch über die ansonsten vielfältigen Erfahrungen seines Scheiterns trägt und darin sein Bewusstsein und sein Leben schützt und bewahrt:

Ich hab' es einmal gesehn, das Einzige, das meine Seele suchte, und die Vollendung, die wir über die Sterne hinauf entfernen, die wir hinauschieben bis an's Ende der Zeit, die hab' ich gegenwärtig gefühlt. Es war das Höchste, in diesem Kreise der Menschennatur und der Dinge war es da!

Ich frage nicht mehr, wo es sei; es war in der Welt, es kann wiederkehren in ihr, es ist jetzt nur verborgner in ihr. Ich frage nicht mehr, was es sei; ich hab' es gesehn, ich hab' es kennen gelernt. [...] wisst ihr seinen Namen? Den Namen dess, das Eins ist und Alles?
Sein Name ist Schönheit.⁶⁷

«Schönheit» also ist der Trost, der den Schmerz des Menschen angesichts der für die Konstitution und den Erhalt seines Selbstbewusstseins notwendigen Vertreibung aus dem Paradies der seligen Einheit mit allem, was ist, und aus dem Frieden allen Friedens lindern kann. Sie ist es, die dem sich an dem zuweilen beinahe unerträglichen Wechsel seiner Stimmungen und Gedanken und am Widerstand der Welt fast aufreibenden Bemühen in einer Art momentaner Antizipation eine gewisse Teilhabe am Vollkommenen gewährt.

Hölderlin korrigiert so also das Übergewicht des Anteils der Subjektivität an der Konstitution des notwendigen, aber endlichen Verhältnisses zum Absoluten und interpretiert «Schönheit» nicht

⁶⁴ A.a.O., 236 f.

⁶⁵ Vgl. Hierzu vor allem KLAUS DÜSINGS wegweisenden Beitrag *Ästhetischer Platonismus bei Hölderlin und Hegel*, a.a.O., 101-117, 101 ff.

⁶⁶ *StA* 3, 237.

⁶⁷ *Endgültige Fassung*, *StA* 3, 52 f.

mehr als bloße, allerdings dankbar anzunehmende «Hilfestellung» der Natur auf dem Weg zur absoluten Selbstkonstitution des Ich, obgleich natürlich weiterhin gilt: «[...] wenn dir als Schönheit entgegenkömmt, was du als Wahrheit in dir trägst, so nehm' es dankbar auf, denn du bedarfst der Hülfe der Natur». ⁶⁸ Aber es geht nicht mehr einfach um an sich autonome Selbstkonstitution des Subjekts, auch wenn Hölderlin durchaus die grundsätzlich idealistische Begründung für die Entgegensetzung zur Welt beibehält, die auch für seine spätere Konzeption des notwendigen Bezugs von endlichem Bewusstsein und Absolutem entscheidend bleibt. Indem er die Denkfigur Fichtes aufgreift, dass der für die Selbstfindung des Ich notwendige «Widerstand» der Welt das negative Moment der Hemmung im Aufschwung zum Absoluten legitimiert, hält er sich aber doch diesseits des Überstiegs in die absolute Subjektivität, denn die «Fesseln» der Fremdbestimmung sind nicht abzuschütteln, ja sie sind sogar mit einverständener Hingabe zu ertragen:

Nun fühlen wir die Schranken unsers Wesens, und die gehemmte Kraft sträubt sich ungeduldig gegen ihre Fesseln und der Geist sehnt sich zum ungetrübten Äther zurück. Doch ist in uns auch wieder etwas, das die Fesseln gerne trägt; denn würde der Geist von keinem Widerstande beschränkt, wir fühlten uns und andre nicht. Sich aber nicht zu fühlen, ist der Tod. ⁶⁹

Hyperions fortlaufendes Scheitern allerdings, das Hölderlin noch in *Andenken* in seinen Grundgestalten als praktisches und politisches Scheitern und als Scheitern in der Liebe evoziert, indem das lyrische Ich wehmütig der verlorenen «Tage der Lieb'/Und Thaten, welche geschehen», ⁷⁰ gedenkt, wird so ebenfalls nicht etwa im dreifachen hegelschen Sinne aufgehoben. Immer wieder neu erweist sich vielmehr die Vorläufigkeit seiner Selbstentwürfe und seines Selbstverständnisses, und auch seine schuldhaften Verstrickungen in das mit dem Tod endende Schicksal der beiden anderen Protagonisten Diotima und Alabanda werden festgehalten als Signum der Endlichkeit aller menschlichen Existenz in ihrem bisweilen beglückenden, bisweilen aber auch dramatischen oder sogar tragischen Verhältnis zum Absoluten.

⁶⁸ *Hyperions Jugend*, *StA* 3, 202.

⁶⁹ A.a.O.; vgl. auch die etwas ausführlichere Formulierung im *Prosa-Entwurf zur Metrischen Fassung*, *StA* 3, 194: «– denn würde das Göttliche in uns von keinem Widerstande beschränkt, so wüssten wir von nichts außer uns, und so auch von uns selbst nichts, und von sich nichts zu wissen, sich nicht zu fühlen, und vernichtet sein, ist für uns Eines».

⁷⁰ *StA* 2.1, 189.

Dennoch begehrt Hyperion andererseits auch in der endgültigen Fassung immer wieder auch auf gegen die Exilierung aus dem Schoße der göttlichen Harmonie der Natur oder aus dem Glück des bewusstlosen Selbstvergessens. Und er wird auch die Not seines Fragens nach dem Sinn des ungeheuren, fast «titanisch» anmutenden Strebens des Menschen nach dem sich entziehenden Absoluten nicht los, eines Strebens, das aber doch unaufgebbar und deshalb nicht einfach als einer rein selbstverschuldeten Hybris entspringend abzutun ist:

Warum sind wir ausgenommen vom schönen Kreislauf der Natur? Oder gilt er auch für uns? Ich wollt' es glauben, wenn Eines nicht in uns wäre, das ungeheure Streben, Alles zu seyn, das, wie der Titan des Ätna, heraufzürnt aus der Tiefe unseres Wesens.⁷¹

Trotz dieser «titanischen» Ausbrüche ist die Tendenz der Konzeption der *exzentrischen Bahn* dabei aber eine eigentlich anti-prometheische, auch wenn Hyperion immer wieder gegen das «Mittelmäßige» einer endlichen Befriedung anstürmt:

Ich hasse sie, wie den Tod, alle die armseligen Mitteldinge von Etwas und Nichts. Meine ganze Seele sträubt sich gegen das Wesenlose. Was mir nicht Alles, und ewig alles ist, ist mir Nichts.⁷²

Eigentlich verfolgen wir aber eher den Wechsel seiner Bewusstseins- und Seelenzustände, die sich schließlich immer mehr in ein Einverständnis mit dem fragilen und prekären, oft rätselhaften Verhältnis zum Absoluten einschwingen:

Auf dieser Höhe steh' ich oft, mein Bellarmin! Aber ein Moment des Besinnens wirft mich herab. Ich denke nach und finde mich, wie ich zuvor war, allein, mit allen Schmerzen der Sterblichkeit, und meines Herzens Asyl, die ewigeinige Welt ist hin; die Natur verschließt ihre Arme, und ich stehe, wie ein Fremdling, vor ihr, und verstehe sie nicht.⁷³

Längst scheint also das eher teleologische Vorstellungsmodell Kants und Schillers von der Individual- und Kulturentwicklung aus einem anfänglichen «naiven» Naturzustand in einen sich von diesem zunächst maximal antithetisch entfernenden «Zustand der höchsten Bildung» verblasst.⁷⁴ Was Hyperion in einem langen und schmerzlichen Prozess zu lernen beginnt, ist, sich einzufügen in den bisweilen extremen Wechsel eines Verhältnisses zum Abso-

⁷¹ *StA* 3, 17 f.

⁷² *Fragment von Hyperion*, *StA* 3, 164.

⁷³ *Endgültige Fassung*, *StA* 3, 9.

⁷⁴ Vgl. *StA* 3, 190 f.

luten, das nie als Identität, sondern nur als jeweils größere oder geringere Nähe und Verwandtschaft erfahrbar wird, nach dem Maß, in dem dieses sich seinem endlichen Bewusstsein enthüllt oder verbirgt:

O ein Gott ist der Mensch, wenn er träumt, und wenn die Begeisterung hin ist, steht er da, wie ein mißratener Sohn, den der Vater aus dem Hause stieß, und betrachtet die ärmlichen Pfennige, die ihm das Mitleid auf den Weg gab.⁷⁵

Bis hin zu einem Zustand glückseliger oder aber fast vernichtender Bewusstlosigkeit:

Es gibt ein Vergessen alles Daseins, ein Verstummen unsers Wesens, wo uns ist, als hätten wir alles gefunden.

Es gibt ein Verstummen, ein Vergessen alles Daseins, wo uns ist, als hätten wir alles verloren, eine Nacht unsrer Seele, wo kein Schimmer eines Sterns, wo nicht einmal ein faules Holz uns leuchtet.

Ich war ruhig geworden. Nun trieb mich nichts mehr auf um Mitternacht. Nun sengt' ich mich in meiner eignen Flamme nicht mehr [...].

Sonst lag oft, wie das ewigleere Faß der Danaiden, vor meinem Sinne dies Jahrhundert, und mit viel verschwenderischer Liebe goß meine Seele sich aus, die Lücke zu auszufüllen; nun sah ich keine Lücke mehr, nun drückte mich des Lebens Langeweile nicht mehr.⁷⁶

Das Ausfüllen der «Lücke» – eine auch später für Hölderlin noch so wichtige Vorstellung –, das Aushalten und Überbrücken des Mangels an göttlicher Unendlichkeit und Vollendung, bedeutet so eine Möglichkeit für das menschliche Bewusstsein, seine Identität über den konstitutiven Wechsel in aller Endlichkeit zu bewahren und auch über das Bruchstückhafte und das Scheitern seiner Lebensversuche hinweg in eine Art «Versöhnung» und Befriedung zu finden:

Wir stellen im Wechsel das Vollendete dar; in wandelnden Melodien teilen wir die großen Akkorde der Freude. Wie Harfenspieler um die Thronen der Ältesten, leben wir, selbst göttlich, um die stillen Götter der Welt, mit dem flüchtigen Lebensliede mildern wir den seligen Ernst des Sonnengotts und der andern.⁷⁷

Das eigentliche Problem für den menschlichen Geist ist es also zu lernen, das Bewusstsein von der eigenen endlichen Verwandtschaft und der der ganzen Natur mit dem Göttlichen über die Wechsel

⁷⁵ *StA* 3, 9.

⁷⁶ *StA* 3, 42.

⁷⁷ *StA* 3, 148.

seiner Zustände auch dann hinweg zu retten, wenn dieses sich verhüllt oder gänzlich unkenntlich erscheint. Es geht also letztlich um die Akzeptanz der Unmöglichkeit einer dauernden unmittelbaren Begegnung und Identifikation mit dem Unendlichen, das für unser Bewusstsein inkommensurabel bleibt, es geht darum, die eigene «Doppelnatur» anzunehmen, die wie Eros, ihrer inneren Konstitution nach nur zwischen den Extremen der Endlichkeit und der Unendlichkeit in deren wechselnder und sich ihrer bewusstster Erfahrung lebt.⁷⁸

Dennoch bleibt der Ton der sich selbst zu beschwichtigen suchenden Selbstexplikation Hyperions gebrochen. Und auch wenn sein berühmtes *Schicksalslied* im Roman an einem Tiefpunkt der sich wie in Wellen wiederholenden Erfahrungen des Scheitern eingefügt ist und also nicht das Ganze seines Bewusstseins von den problematischen Beziehungen zum Unendlichen zum Ausdruck bringt, so begleitet es doch wie ein *basso continuo* auch noch die ausgeglichene Ruhe seiner «reiferen» Tage:

Schicksallos, wie der schlafende
 Säugling, atmen die Himmlischen;
 Keusch bewahrt
 In bescheidner Knospe,
 Blühet ewig
 Ihnen der Geist,
 Und die seligen Augen
 Blicken in stiller
 Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben,
 Auf keiner Stätte zu ruhn,
 Es schwinden, es fallen
 Die leidenden Menschen
 Blindlings von einer
 Stunde zur andern,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe geworfen,
 Jahr lang ins Ungewisse hinab.⁷⁹

⁷⁸ Hölderlin «erklärt» diese Doppelnatur des Menschen mit Hilfe des Rekurses auf den von Platon im *Symposion* (203b-204c) referierten Mythos von der Geburt des Eros: «Lass mich menschlich sprechen. Als unser ursprünglich unendliches Wesen zum erstenmal leidend ward und die freie volle Kraft die ersten Schranken empfand, als die Armut mit dem Überfluß sich paarte, da ward die Liebe. Fragst du, wann das war? Plato sagt: Am Tag, da Aphrodite geboren ward. Also da, als die schöne Welt für uns anfang, da wir zum Bewusstsein kamen, da wurden wir endlich» (*Prosa-Entwurf zur Metrischen Fassung*, *StA* 3, 192).

⁷⁹ *StA* 3, 143.

Und die Kraft, mit der Hyperion die große «Lücke» über den Abgrund des sich immer wieder entziehenden göttlichen Himmels hinweg glaubte füllen zu können, sieht sich doch auch immer wieder gedemütigt durch das vernichtende Gefühl ihrer Vergänglichkeit:

Zernichten möcht' ich die Vergänglichkeit, die über uns lastet, und unserer heiligen Liebe spottet, und wie ein Lebendigbegrabener sträubt sich mein Geist gegen die Finsternis, worin er gefesselt ist.⁸⁰

Diotima vermag es – gleichsam als menschliche Apotheose des Göttlichen im «schönen Individuum» allerdings eben selbst schon dem Tod bestimmt – Hyperion zuletzt auf seine eigentlich Aufgabe zu verweisen, die ihn «glücklicher» machen und ihn für den «nicht gereiften Lorbeer» und die ihm «verblühten Myrten» der politischen Tat und der Liebe entschädigen wird: Denn «Priester sollst du sein der göttlichen Natur, und die dichterischen Tagen keimen dir schon».⁸¹ Sie weiß von der Bestimmung seines Schicksals, das ihn so schließlich zu dem führen wird, was sie selbst schon von Anbeginn verkörperte, eben zur göttlichen Apotheose des Menschlichen in der Schönheit: «O könnt' ich dich sehn in deiner künftigen Schöne! Lebe wohl».⁸²

Sein Scheitern scheint also, wie es wiederum in *Andenken* erinnert wird, schließlich zur Ruhe zu kommen in dem, was die Dichter schaffen und was als einziges «bleibt».⁸³ Grundbotschaft auch seines Dichtens ist aber wiederum gerade das Bewusstsein von dem entscheidenden Unterschiedensein des endlichen, selbst Fragment bleibenden Menschen und der vollkommenen Götter, der «reinen Geister». Denn:

Am Tage, da die schöne Welt für uns begann, begann für uns die Dürftigkeit des Lebens. Wären wir einst mangellos und frei von aller Schranke gewesen, umsonst hätten wir doch nicht die Allgenügsamkeit verloren, das Vorrecht reiner Geister. Wir tauschten das Gefühl des Lebens, das lichte Bewusstsein für die leidensfreie Ruhe der Götter ein.⁸⁴

⁸⁰ *Fragment von Hyperion*, *StA* 3, 171.

⁸¹ *StA* 3, 149.

⁸² A.a.O.

⁸³ Vgl. *StA* 2.1, 189.

⁸⁴ *Hyperions Jugend*, *StA* 3, 201; vgl. auch 201 f.: «Denke, wenn es möglich ist, den reinen Geist! Er befasst sich mit dem Stoffe nicht; drum lebt auch keine Welt für ihn; für ihn geht keine Sonne auf und unter; er ist alles, und darum ist er nichts für sich: Er entbehrt nicht, weil er nicht wünschen kann; er leidet nicht, denn er lebt nicht. – Verzeih mir den Gedanken! Er ist auch nur Gedanke und nichts mehr».

Der Preis für unser «lichtes Bewusstsein» ist so allerdings ungeheuer hoch. Ohne es aber «fühlten» wir eben gar nichts,

wir fühlten uns und andre nicht.
Sich aber nicht zu fühlen, ist der Tod,
Von nichts zu wissen, und vernichtet sein
Ist Eins für uns.⁸⁵

In Hölderlins Auffassung idealistischen Denkens kommt der Mensch also nicht höher hinaus, soll er «Größeres» nicht wollen, als mit seinen besten Kräften und wohl in größtmöglicher Integrität seinen Bezug zum Absoluten zu ehren und zu bewahren, im Wissen, dass der rote Faden seines Lebens, das Band zwischen ihm und dem Göttlichen immer wieder zu zerreißen droht. Was also sollte der Mensch anders werden können als ein Fragment, ja eigentlich ein «Nichts», das sich selbst und das Absolute, das «Alles», immer nur sucht?:

Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles.⁸⁶

Allerdings schien es Hölderlin wohl, dass er *das* Problem des Idealismus, eben das des Verhältnisses des endlichen Bewusstseins zum Absoluten, damit noch keinesfalls endgültig erledigt hatte. Wie sein Romanheld gegen Ende des *Hyperion* erinnert er sich nun zunehmend einer Gestalt, die die Endlichkeit zunächst doch einfach reichlich satt hat, nämlich der des sagenumrankten vorsokratischen Universalgenies Empedokles:

[...] wo ist noch eine Zuflucht? – Gestern war ich auf dem Ätna droben. Da fiel der große Sizilianer mir ein, der einst des Stundenzählens satt, vertraut mit der Seele der Welt, in seiner kühnen Lebenslust sich da hinabwarf in die herrlichen Flammen, denn der kalte Dichter hätte müssen am Feuer sich wärmen, sagt' ein Spötter ihm nach [...] aber man muß sich höher achten, denn ich mich achte, um so ungerufen der Natur ans Herz zu fliegen, oder wie du es sonst noch heißen magst, denn wirklich! Wie ich jetzt bin, hab ich keinen Namen für die Dinge und es ist mir alles ungewiß.⁸⁷

So beginnt Hölderlin dann auch mit einem anspruchsvollen Tragödienprojekt zum *Tod des Empedokles*, das in mehreren Fassungen doch auch wieder nur ein Fragment, ein Torso, bleiben sollte.⁸⁸

⁸⁵ *Metrische Fassung, StA 3, 195.*

⁸⁶ *Fragment von Hyperion, StA 3, 184.*

⁸⁷ *Endgültige Fassung, StA 3, 151.*

⁸⁸ Der von Hölderlin selbst nicht kommentierte Abbruch seiner Arbeit am Empedokles öffnet vielerlei Hypothesen das Feld; die vor allem von JÜRGEN SÖRING in *Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Em-*

Der Wechsel in das ihm selbst ihm affiner scheinende ernste Fach des Trauerspiels⁸⁹ signalisiert dabei wohl schon, dass Hölderlin die Problematik der Bruchstückhaftigkeit und des Zu-Bruche-Gehens menschlicher Existenz hier auf ganz außergewöhnliche Weise verdichtet sieht. Nicht jeder Mensch ist und nicht immer sind Menschen, so scheint Hölderlin sagen zu wollen, zum radikalen Zerbrechen ihres Daseins in bloße fragmentarische Splitter verurteilt. Nein, in einigermaßen «normalen» kulturellen und politischen Verhältnissen mag die eigene Fragmentarizität durchaus auszuhalten und zu meistern sein, selbst für hierin so sensible Charaktere wie Hyperion. Es gibt aber derart extreme Konstellationen in der Geschichte der Menschen, so Hölderlins sich mehr und mehr nun herauskristallisierende Theorie des Tragischen, dass es einer entsprechend außergewöhnlichen Bewältigung bedarf, damit der Mensch nicht angesichts einer ganz und gar auseinanderfallenden Welt selbst auch in Stücke geht und buchstäblich den Verstand verliert.

Was zunächst als Agrigenter Lokal- und Familiendrama geplant zu sein schien,⁹⁰ entwickelt sich dann rasch zu einem Drama von solcher metaphysischer und geschichtlicher Paradigmatizität, dass es hier unmöglich gelingen kann, Hölderlins fortschreitendes Bewusstsein von dem Dilemma des Zerrissenwerdens zwischen der Liebe zum Unendlichen und der eigenen individuellen Endlichkeit auch nur annähernd einzufangen. Offensichtlich ist aber, dass Empedokles von vorneherein als eine Art «gesteigerter» Hyperion erscheint; er ist

pedokles-Projekt, Frankfurt a.M., 1973, und «Die Tragödie eines Trauerspiels», in *Bad Homburger Hölderlin-Vorträge*, 1988/89, 78-100, vertretene These von der immanenten «Selbstverhinderung» der Tragödie entbehrt dabei aber doch letztlich jeder Stringenz. In der Folge hat Söring sein «disaströses» Fazit in Bezug auf Hölderlins Werk auch auf den *Hyperion* und auf seine Lyrik bis zum Abbruch der Arbeit am *Empedokles* ausgedehnt: «Mit seinem Hyperion ist Hölderlin als Held und Liebender gescheitert; aber als Dichter hat er sich aus dem Zusammenbruch dank der Natur, retten können. Mit dem fatalen Sprung des Empedokles droht er sich nunmehr auch als Dichter zu verhindern.» («Die göttlichgegenwärtige Natur bedarf der Rede nicht» – Wozu also Dichter?), in *HJb* 30 (1996-1998), 58-82, 66). Zur ebenfalls verwickelten Entstehungsgeschichte der drei Fassungen von *Der Tod des Empedokles* und der sie begleitenden theoretischen Schriften zwischen dem Sommer 1797 und dem Herbst/Winter 1799 vgl. etwa: JOCHEN SCHMIDT, *Kommentar*, a.a.O., 3, 1091-1141; FRIEDRICH BEISSNER, *Erläuterungen*, *StA* 4.1, 315 ff.

⁸⁹ Vgl. den undatierten Brief an Schiller *StA* 6.1, 391.

⁹⁰ Vgl. *Frankfurter Plan*, *StA* 4.1, 145, wo angedeutet ist, dass ein «Fest der Agrigenter» und ein Streit mit «seinem Weibe» Empedokles dazu bringen, die Einsamkeit des Ätna zu suchen.

durch sein Gemüt und seine Philosophie schon längst zu Kulturhass gestimmt, zu Verachtung alles sehr bestimmten Geschäfts, alles nach verschiedenen Gegenständen gerichteten Interesses, ein Todfeind aller einseitigen Existenz, und deswegen auch in wirklich schönen Verhältnissen unbefriedigt, unstat, leidend, bloß weil sie besondere Verhältnisse sind und, nur im großen Akkord mit allem Lebendigen empfunden ganz ihn erfüllen, bloß weil er nicht mir allgegenwärtigem Herzen innig, wie ein Gott, u. frei und ausgebreitet leben u. lieben kann, bloß weil er, so bald sein Herz und sein Gedanke das Vorhandene umfasst, ans Gesetz der Sukzession gebunden ist⁹¹ –

darum nimmt er «Ärgernis», nimmt also eigentlich Ärgernis an dem Grundproblem menschlicher Konstitution überhaupt, an ihrer Partikularität, an ihrer «Positivität» im hegelschen Sinne,⁹² an ihrem Mangel an Unendlichkeit und Vollkommenheit, an Göttlichkeit und «Innigkeit», an der Unmöglichkeit, beständig in der Herzensallgegenwart der göttlichen Begeisterung, im ἐν-θουσιασμός, also in Gott, in der tiefsten «Gottinnigkeit» zu leben. So gesehen muss Empedokles der Todfeind des Unvollendeten, des Bruchstückhaften sein, fällt er also zunächst wieder hinter die von Hyperion erlangte innere seelische Ausgeglichenheit zurück. Deshalb erscheint sein tragischer Nieder- und Untergang im ersten Anlauf auch tatsächlich durch Hybris provoziert, wie auch sein Kontrahent Hermokrates, der Priester und Hüter des Bestehenden, konstatiert:

Da sitzt
Er seelenlos im Dunkel. Denn es haben
Die Götter seine Kraft von ihm genommen,
Seit jenem Tage, da der trunkne Mann
Vor allem Volk sich einen Gott, genannt.⁹³

Auch Empedokles selbst erkennt wohl das Unmäßige seines Anstürens gegen die endlichen Grenzen:

Das Leben der Natur, wie sollt' es mir
Noch heilig sein, wie einst, die Götter waren
Mir dienstbar nun geworden, ich allein
War Gott, und sprach im frechen Stolz heraus –
O glaub es mir, ich wäre lieber nicht
Geboren.⁹⁴

Er ahnt aber noch nichts von dem tieferen universalgeschichtlichen

⁹¹ A.a.O.

⁹² Hölderlin nimmt diese Diktion selbst im *Grund zum Empedokles* auf: vgl. *StA* 4.1, 161 Anm.

⁹³ *Erste Fassung, StA* 4.1, 10.

⁹⁴ *StA* 4.1, 21.

Hintergrund seines Schicksals, der sich Hölderlin in zunehmendem Maße in seiner Theorie des Tragischen erschließt und auch die anfängliche Sympathie mit dem gegen alles Beschränkende anstürmenden Helden zu restituieren vermag. Es ist nicht Hybris oder der Mangel an «Liebe», die ja den Dichter selbst vor dem Sturz in die göttliche Flamme zurückhält,⁹⁵ was Empedokles' Tod verlangt, sondern es sind äußerst komplizierte geschichtliche und metaphysische Konstellationen, die gerade sein Opfer, das Opfer des «göttlichsten» der Zeitgenossen in einem gefährlich auf völligen Niedergang zusteuernenden Agrigent aus tragischer Notwendigkeit und Liebe unausweichlich machen:

Was kann der Göttersohn?
Unendlich trifft es den Unendlichen.⁹⁶

⁹⁵ Vgl. auch den 1797 wohl gleich nach der Ode *Buonaparte* konzipierten Gedichtentwurf *Empedokles*, der mit ähnlicher Empathie Empedokles' entschiedene «Verleugnung alles Akzidentellen», sein Leiden an dem Schicksal der Individualisierung und der Isolation aus dem alles umgreifenden Allzusammenhangs des Lebens und der Natur und die daraus entspringende Sehnsucht nach Wiedervereinigung mit dieser als Grundthema seines Lebens in den Mittelpunkt stellt:

Das Leben suchst du, suchst, und es quillt und glänzt
Ein göttlich Feuer tief aus der Erde dir,
Und du in schauerndem Verlangen
Wirfst dich hinab, in des Ätna Flammen.

[...]

Doch heilig bist du mir, wie der Erde Macht,
Die dich hinwegnahm, kühner Getöteter!
Und folgen möchte' ich in die Tiefe,
Hielte die Liebe mich nicht, dem Helden. (*StA* 1.1, 240).

⁹⁶ *Erste Fassung, StA* 4.1, 85. Wie anders Hölderlins Vorstellung vom tragischen Ausgleich zwischen Unendlichem und Endlichem trotz äußerlicher Ähnlichkeit auch hier etwa im Vergleich zu Schegels Konzeption von der progressiven Verwandlung des Endlichen ins Unendliche als eigentlicher Aufgabe des Menschen ist, zeigt schon ein oberflächlicher Blick in die *Ideen*; vgl. a.a.O., 269 (Nr. 131): «Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist. Um zu zeigen, dass es nur darum geschieht, muss das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allem der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig und die Vernunft ist frei und selbst nichts anderes als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche. [...] In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.» Hölderlin geht es hingegen gerade darum, die Möglichkeit endlichen Lebens im Bezug zum Göttlichen bewahrt zu wissen und die gefährliche «Begeisterung des Vernichtens» als absolute tragische Ausnahme zu begreifen. Offensichtlich geht das über Schlegels «Liebhaberei fürs Absolute» (*Blüthenstaub, KFSa* 2, 164; Nr. 26) doch erheblich hinaus.

So beginnt Hölderlin auch bereits in der zweiten Fassung damit, den tragischen Tod des Helden nicht mehr allein durch seine subjektive Bewusstseinsverfassung zu begründen, sondern objektiv durch das metaphysische Geschehen des Austauschs und der durchaus schon mit hegelscher Dignität als «dialektisch» zu qualifizierenden Verkehrung und Katharsis der Entgegensetzungen des Absoluten zwischen Natur und Kunst, zwischen «Aorgischem» und «Organischem», Göttlichem und Sterblichem in der Person und im Bewusstsein des Empedokles. Eine solche dialektische «Versöhnung» zwischen den aufeinanderbezogenen, aber gegensätzlichen Polen wird notwendig angesichts der Misere kultureller Dekadenz, die sich im immer geistloseren und gekünstelteren Agrigent mit seiner versteinerten Obrigkeit und Priesterkaste ihren traurigen Weg bahnt. Zwar haben die Agrigenter dabei eigentlich ihrer «griechischen» Kulturtendenz gehorcht, vom ursprünglichen wilden «Feuer» in die Perfektion vollendeter «Kunst» überzugehen; sie sind damit aber soweit gegangen, dass sie, wie Griechenland überhaupt in Hölderlins späterer Kulturgeschichtstheorie, im anderen Extrem nicht nur ihre Natur, sondern auch jede «innige» Verbindung mit dem Absoluten verloren haben:⁹⁷

So ist Empedokles ein Sohn seines Himmels und seiner Periode, seines Vaterlandes, ein Sohn der gewaltigen Entgegensetzungen von Natur und Kunst in denen die Welt vor seinen Augen erschien,⁹⁸

und eben darum kann und soll er

ein Opfer seiner Zeit werden, *die Probleme des Schicksals in dem er erwuchs, sollten in ihm sich lösen und diese Lösung sollte sich in ihm als eine scheinbare temporäre zeigen, wie mehr oder weniger bei allen tragischen Personen.*⁹⁹

⁹⁷ In äußerster Konzentration lässt sich Hölderlins kulturgeschichtliche Konzeption in ihrem Widerschein in den beiden ungemein dichten Briefen an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 (*StA* 6.1, 425-428) und vom Herbst 1802 (*StA* 6.1, 432 f.) erkennen; vgl. zur weiteren Schnellorientierung auch das Fragment... *meinst du es solle geben...* (*StA* 2.1, 228):

meinst du
Es solle gehen,
Wie damals? Nämlich sie wollten stiften
Ein Reich der Kunst. Dabei ward aber
Das Vaterländische von ihnen
Versäumest und erbärmlich ging
Das Griechenland, das schönste zu Grunde.
Wohl hat es andere
Bewandtnis jetzt.

⁹⁸ *Grund zum Empedokles*, *StA* 4.1, 154.

⁹⁹ *StA* 4.1, 157.

Damit ist die Ausgangssituation dafür beschrieben, dass es überhaupt einen Menschen wie Empedokles geben kann, in dem sich die entgegengesetzten Pole von Natur und Kunst in ihrem extremen Austausch scheinen vereinigen zu können. Die Bedingung solcher Möglichkeit ist also der bereits eingetretenen Zustand der höchsten Entgegensetzung von Natur und Kunst, dem nicht mehr eine «ideale», also eine geistig vermittelte Vereinigung wie etwa die der Dichtung als mögliche Lösung genügen kann. Er befindet sich von Anfang an in einer viel dramatischeren geschichtlichen Lage, nämlich auf der Klimax des Auseinandertretens oder der extremen reziproken Entfremdung von Natur und Kunst, so dass er in seiner Person real zu demonstrieren hat, dass eine Beziehung beider aufeinander überhaupt noch möglich ist, dass es «Innigkeit», dass es den lebendigen Austausch beider Pole, in dem jedes es selber und sein anderes sein kann, überhaupt noch geben kann.

Das «reale Übermaß» solcher Innigkeit, das Empedokles sozusagen am eigenen Leib und im eigenen Bewusstsein zu ertragen hat, entspringt deshalb aus «höchster Feindseligkeit», denn Natur und Kunst scheinen so weit voneinander entfernt und entfremdet, dass «harmonische Entgegensetzung» und damit die Grundlage für geistiges, bewusstes, aber vor allem auch «lebendiges» Dasein für den Menschen nicht mehr möglich scheint; genauso kann andererseits auch die Natur ohne den Bezug zum menschlichen Bewusstsein und seiner «Kunst» nichts mehr von sich wissen und fühlen, würde also ins «unfühlbare», unbewusste Chaos völliger Gestaltlosigkeit, ins reine *Apeiron* versinken. In der Apotheose des in seiner vielfältigen Begabung im «Objektiven» wie im «Subjektiven» und in seiner ganzen Veranlagung gottähnlichen Individuums Empedokles erleben die Agrigenter so noch einmal das «Wunder», dessen sie bedürfen, um den kulturellen Übergang von der absterbenden griechischen Tyrannei zur auf neue Brüderlichkeit und Menschheit gegründeten Republik zu bewältigen:

So will es der Geist
Und die reifende Zeit
Denn Einmal bedurften
Wir Blinden des Wunders! ¹⁰⁰

Während ihn selbst der Schauer ergreift, dass es «der scheidende Gott» seines Volks ist, ¹⁰¹ der ihn den «Schwanengesang»

¹⁰⁰ *Zweite Fassung, StA 4.1, 118.*

¹⁰¹ *Vgl. Dritte Fassung, StA 4.1, 137.*

Griechenlands singen lässt,¹⁰² fliegen ihm so die Herzen aller zu, denn in ihm scheint das Göttliche, das «in der Mitte von beiden»,¹⁰³ von Natur und Kunst, ist, scheint die Vollendung noch einmal gegenwärtig:

Dies gab ihm die Anmut, seine Fruchtbarkeit, seine Göttlichkeit, und alle Herzen, die der Sturm des Schicksals bewegte, und Geister, die in der rätselhaften Nacht der Zeit unset und ohne Leiter hin und wider irrten, flogen ihm zu.¹⁰⁴

Schließlich bekommt Empedokles so alle Konnotationen einer rettenden messianischen Gestalt:

Der Eine doch, der neue Retter faßt
Des Himmels Strahlen ruhig auf, und liebend
Nimmt er, was sterblich ist, an seinen Busen,
Und milde wird in ihm der Streit der Welt.
Die Menschen und die Götter süht er aus
Und nahe wieder leben sie, wie vormals.¹⁰⁵

Davor allerdings liegt notwendig sein tragischer Tod. Denn so wie die «höchste Versöhnung» im Kairos neuen ausgeglichenen Unterschiedenseins nach der gegenseitigen Umkehrung und Vertauschung des Aorgischen, der «wilden» Naturmacht, und des Organischen menschlicher Kunst und gestaltgebenden Bewusstseins «nur ein Erzeugnis des höchsten Streits» «in dieser Geburt der höchsten Feindseligkeit» ist, so ist eben jene Apotheose des Ausgleichs in der «Individualität» des Moments wie «seine Allgemeinheit» in einem einzelnen Individuum nur temporärer Schein; und sie kann nichts anderes als Schein sein, denn das Göttliche kann nicht sinnlich in einem Einzelnen aufgehen. *Deshalb* ist das Opfer des Empedokles notwendig,

wo der ganze Mensch, das wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit sich aufzulösen scheint, wo die Extreme sich in Einem wirklich und sichtbar zu vereinigen scheinen, aber eben deswegen zu innig vereinigt sind, und in einer idealischen Tat das Individuum deswegen untergeht und

¹⁰² Vgl. *StA* 4.1, 138:

Denn wo ein Land ersterben soll, da wählt
Der Geist noch Einen sich zuletzt, durch den
Sein Schwanengesang, das letzte Leben tönnet.
[...]
O Ende meiner Zeit!

¹⁰³ *Grund zum Empedokles*, *StA* 4.1, 152.

¹⁰⁴ A.a.O., 159.

¹⁰⁵ *Dritte Fassung*, *StA* 4.1, 136.

untergehen muß, weil an ihm sich die vorzeitige aus Not und Zwist hervorgegangene, sinnliche Vereinigung zeigte, welche das Problem des Schicksals auflöste, das sich aber niemals sichtbar und individuell auflösen kann, weil sonst das Allgemeine im Individuum sich verlöre, und (was noch schlimmer, als alle großen Bewegungen des Schicksals, und allein unmöglich ist) das Leben einer Welt in einer Einzelheit abstürbe.¹⁰⁶

Damit ist den Agrigentern eine wirkliche tragische Läuterung eröffnet, ein «Gefühl der Vollendung» erlebbar, das die «aorgische» Natur dem «organischeren» Menschen als ihrer «Blüte» gibt, «wenn sie rein gefühlt wird, vom reinen organisierten rein in sich gebildeten Menschen, nicht mehr im *nefas*»¹⁰⁷ der zu tiefen, das Bewusstsein auslöschenden, unterscheidungslosen Innigkeit, sondern so, «dass die Kraft des innigen Übermaßes sich wirklich verliert, und eine reifere, wahrhafte, reine allgemeine, Innigkeit übrig bleibt»¹⁰⁸ und

die Vereinigung nun nicht in einem Einzelnen und deswegen zu innig ist, indem das Göttliche nicht mehr sinnlich erscheint, indem der glückliche Betrug der Vereinigung in eben dem Grad aufhört, als er zu innig und einzig war, so dass die beiden Extreme, wovon das eine, das organische durch den vergehenden Moment zurückgeschreckt und dadurch in eine reine Allgemeinheit erhoben, das aorgische indem es zu diesem übergeht, für das organische ein Gegenstand der ruhigeren Betrachtung werden muss, und die Innigkeit des vergangenen Moments nun allgemeiner gehaltener unterscheidender, klarer hervorgeht.¹⁰⁹

Mit anderen Worten, jetzt erst ist für die Agrigenter wirkliche tragische *Katharsis* der «ruhigeren Betrachtung» ihres Schicksals und seiner Lösung möglich im «gehalteneren unterscheidenderen, klareren» Bewusstsein dessen, dass das von ihnen zu treffende Göttliche wieder in der Mitte zu suchen ist, in der Mitte einer vom anderen wissenden, nun nicht mehr «naiven», aber dennoch «innigen» und lebendigen allgemeinen Vermittlung zwischen Natur und Kunst.

Dabei haben sie durch Empedokles außerdem erfahren, dass das Göttliche jenseits der Träume des Pantheismus nicht sinnlich erscheinen kann, oder wenn es dies in den wenigen Ausnahmen tragischen Opfers doch tut, eben tödlich wirkt für ein Individuum, sobald es in seinem Bewusstsein, in seinem Geist *unmittelbar*, eben in sinnlicher Gestalt, seine Wohnstatt nehmen will. Hingegen ist

¹⁰⁶ *Grund zum Empedokles*, *StA* 4.1, 156 f.

¹⁰⁷ Vgl. a.a.O., 150.

¹⁰⁸ A.a.O., 157.

¹⁰⁹ A.a.O., 154.

es bei «Unterscheidung» des Allgemeinen und des subjektiven Bewusstsein gleichwohl gegenwärtig und lässt den Geist in den Herzen tatsächlich doch lebendig sein.

«Wie bei allen tragischen Personen», auch bei den beiden, mit denen Hölderlin sich danach am intensivsten beschäftigen wird, dem Ödipus und der Antigone des Sophokles – auch wenn hier vielleicht dahin gestellt bleiben darf, wie weit er sich dabei von der griechischen Vorlage entfernt – ist also deutlich, dass sich deren zeitweilige Auflehnung gegen die Gesetze der Endlichkeit nicht aus subjektiver Willkür ergibt. Nein, es ist, wie Hölderlin in seiner neumythologischen Sprache sagt, «der Herr der Zeit», Jupiter, der als der Gott des «Kunstprinzips» wieder gegen die saturnischen aorgischen Mächte um seine Herrschaft bangen muss und mit seinen Blitzen «von oben» ihr Chaos, das «von unten» heraufbegehrt, zu besiegen versucht, woraus aber nur «wilde Zwietracht» entsteht:

Der Herr der Zeit, um seine Herrschaft bang,
Thront finster blickend über der Empörung.
Sein Tag erlischt, und seine Blitze leuchten,
Doch was von oben flammt, entzündet nur
Und was von unter strebt, die wilde Zwietracht.¹¹⁰

Die Rettung aus solcher gottgewollten Zwietracht kann, so meint Hölderlin also wohl zur Zeit des Abbruchs der Arbeit an seiner Tragödie, nur von einem «Einzigem»¹¹¹ erreicht werden, der sowohl «des Himmels Strahlen» wie «was sterblich ist» in sein Innerstes aufnimmt, und den Streit am Himmel versöhnt. Insofern gehört Empedokles zu den großen Mittlern, die den Göttern «helfen», wie Hölderlin später sagt:

[...] Manche helfen
Dem Himmel. Diese siehet
Der Dichter. Gut ist es, an andere sich
Zu halten. Denn keiner trägt das Leben allein.¹¹²

Keine einfache Aufgabe, doch noch ein sinngetragenes Bewusstsein

¹¹⁰ *Dritte Fassung, StA* 4.1, 136.

¹¹¹ Vgl. die Rede von Empedokles als dem «Einzigem» und «Abgott seiner Zeit» (a.a.O.). Letztlich kulminiert die Reihe der Rettergestalten wohl auch für Hölderlin noch in Christus, an dem er im Gedicht *Der Einzige* (vgl. die je nach Textkonstitution zwei oder drei Fassungen *StA* 2.1, 153-164), mit seiner Liebe zu sehr zu «hängen» fühlt, um ihn nicht doch über die anderen Halbgötter zu stellen.

¹¹² *Die Titanen, StA* 2.1, 218.

von der Bedeutung des Bruchstückhaften und des Zu-Bruch-Gehens endlichen Lebens zu erobern, ein Schicksal, bei dem auch das Herz des Zusehenden nicht ungerührt bleiben kann:

Denn über der Erde wandeln
Gewaltige Mächte,
Und es ergreift ihr Schicksal
Den der es leidet und zusieht,
Und ergreift den Völkern das Herz.

Denn alles fassen muss
Ein Halbgott oder ein Mensch, dem Leiden nach,
Indem er höret allein, oder selber
Verwandelt wird, fernahnend die Rosse des Herrn.¹¹³

Auch Antigone und Ödipus sind Opfer einer solchen geschichtlichen Konstellation, in der «die Naturmacht, [...] tragisch, den Menschen seiner Lebensspäre, dem Mittelpunkt seines innern Lebens in eine andere Welt entrückt und in die exzentrische Sphäre der Toten entreißt»;¹¹⁴ auch sie stehen an der Schwelle zu einer kulturgeschichtlichen Revolution, die «kategorische Umkehr» verlangt, in der sich «Anfang und Ende [...] schlechterdings nicht reimen lässt».¹¹⁵ Angesichts einer dekadenten «Welt, wo unter Pest und Sinnesverwirrung und allgemein entzündetem Wahrsagergeist, in müßiger Zeit»¹¹⁶ nichts mehr wiederzuerkennen ist von den vormaligen kulturellen und religiösen Sicherheiten, haben sie kaum noch eine Möglichkeit, ihr endliches selbstbewusstes Leben zu bewahren, so sehr sie sich auch bemühen, die Stimme «ihres Zeus» zu vernehmen. Denn der Gott in ihnen ist ihnen selber unkenntlich geworden, «untreu», so dass auch sie nicht anders können als sich «wie ein Verräter» umzukehren,¹¹⁷ um überhaupt noch ihre Identität gegen den untreuen Gott zu verteidigen; dies allerdings nur, um eben «in der äußersten Grenze des Leidens» irgendwie zu überleben, dort, wo nur noch «die Bedingungen der Zeit und des Raums» bestehen, also nur noch die reinen sinnlichen Anschauungsformen ohne die Möglichkeit des Bewusstseins, sie mit seinen Kategorien mit Sinn zu füllen und sich in der Erfahrung wiederzuerkennen.

In diesem tragischen Zerbrechen einer individuellen menschli-

¹¹³ *Sonst nämlich, Vater Zeus, StA 2.1, 226 f.*

¹¹⁴ *Anmerkungen zum Ödipus, StA 5, 197.*

¹¹⁵ A.a.O., 202.

¹¹⁶ A.a.O.

¹¹⁷ A.a.O.

chen Existenz, die ihren Faden verliert, die weder sich selbst noch die Spuren des Unendlichen wiederzufinden vermag, gelingt es aber dennoch, eben jene Lücke zu überbrücken, die sich ergeben würde wie ein gähnender, nicht nur physischen Tod bringender Abgrund, wenn der Bezug zwischen unseren endlichen Welt und dem Göttlichen im Menschen je ganz abreißen sollte; es gelingt eine Art von gegenseitiger «Mitteilung» und «Sprache», da

der Gott und der Mensch, damit der Weltlauf keine Lücke hat und das Gedächtnis der Himmlischen nicht ausgehet, in der allvergessenden Form der Untreue sich mitteilt, denn göttliche Untreue ist am besten zu behalten.¹¹⁸

Ödipus' Tragödie beginnt dabei damit, dass er «den Orakelspruch» seines delphischen Gottes «zu *unendlich* deutet, zum *nefas* versucht wird», d.h. ihn nicht in seiner harmloseren Allgemeinheit stehen lässt, sondern nach dem Individuum forschen will, auf das genau sich dieser Spruch bezieht, ohne zu ahnen, dass er selbst, ins Besondere» gedeutet, die «unendliche Sünde» begangen hat; d.h. eigentlich ist sein Geist, schon jetzt «alles wissend, in zorniger Ahnung»¹¹⁹ und nur noch einen Schritt weit entfernt von dem «verzweifelnden Ringen», von dem «nährischwildem Nachsuchen nach einem Bewusstsein», das ihn dann tatsächlich ergreift, als «er zum Leben wieder versucht wird», also noch einmal versucht, sein endliches Bewusstsein unter Kontrolle zu bekommen, «seiner mächtig zu werden»,¹²⁰ um nicht unter dem hereinbrechenden Wahnsinn der im göttlichen Orakelspruch verkündeten Wahrheit zusammenzubrechen.

Antigone ist «träumerisch-naiver»,¹²¹ auch sie zerrissen zwischen dem «tragisch Zeitmatten» und dem «reißenden Zeitgeist» eines sich auflösenden «Vaterlands»,¹²² der «schonungslos, als Geist der ewig lebenden ungeschriebenen Wildnis und der Totenwelt»¹²³ nur auf Vernichtung des lichten, bewussten Lebens des Menschen aus zu sein scheint. Zwar ist auch in ihrem Schicksal der «Vater der Zeit» oder «der Erde» am Werke, der ja «*das Streben aus dieser Welt in die andere* zu kehren *zu einem Streben aus einer anderen Welt* in diese»¹²⁴ unternimmt, eine «Tendenz», die der ursprüngli-

¹¹⁸ A.a.O.

¹¹⁹ A.a.O., 197.

¹²⁰ A.a.O., 199.

¹²¹ *Anmerkungen zur Antigone*, *StA* 5, 266.

¹²² A.a.O.

¹²³ A.a.O.

¹²⁴ A.a.O., 268.

chen Richtung griechischer Kultur schwer nachvollziehbar bleiben muss, während sie der der deren «Stern» weitertragenden «Hesperier» ja viel mehr entspricht.¹²⁵ Für Antigone bedeutet aber der verzweifelte Versuch des «festesten Bleibens vor der wandelnden Zeit» «heroisches Eremitenleben» im «höchsten Bewusstsein» vor der individuellen Katastrophe. Denn sie versteht angesichts von Kreons Edikt mit seinem «tötlichfaktischen» Wort, also einem wirklich Tod anordnenden Wort, ihre Welt nicht mehr und sieht sich gezwungen, gegen das Gesetz, das die Rechte der Götter der Unterwelt pietätlos missachtet, zu verstoßen, denn «ihr Zeus» «berichtete» ihr solches nicht, «noch hier im Haus das Recht der Totengötter».¹²⁶

Dabei handelt Kreon durchaus aus einem nicht minder gerechtfertigten Prinzip heraus, aber in Zeiten «vaterländischer Umkehr», in denen «die Umkehrung aller Vorstellungsarten und Formen», «wo die ganze Gestalt der Dinge sich ändert, und die Natur und Notwendigkeit, die immer bleibt, zu einer andern Gestalt sich neiget, sie gehe in Wildnis über oder in neue Gestalt», bleibt der Mensch «ohne allen Halt», weswegen eigentlich solche «gänzliche Umkehr» «dem Menschen, als erkennendem Wesen unerlaubt»¹²⁷ ist. Sie entzieht ihm nämlich sozusagen den Boden unter dem Bewusstsein von seiner endlichen, von seinen Göttern, seinem Bezug zum Unendlichen bisher besetzten Existenz. Tragischerweise geschieht das im griechischen Horizont gerade dadurch,

dass der unmittelbare Gott, ganz Eines mit dem Menschen (denn der Gott eines Apostels ist mittelbarer, ist höchster Verstand in höchstem Geiste), dass die unendliche Begeisterung unendlich, das heißt, in Gegensätzen, im Bewusstsein, welches das Bewusstsein aufhebt, heilig sich scheidend, sich fasst, und der Gott, in der Gestalt des Todes, gegenwärtig ist.¹²⁸

Antigone identifiziert sich nämlich, das Maß der bewussten Unterscheidung verlierend, unendlich mit ihrem Gott, der sich plötzlich wie gegen einen «Antitheos» verhält und den von ihm ergriffenen Menschen zu eben solchem «gesetzlosen Erkennen» des «Geistes des Höchsten»¹²⁹ zwingt – eine Situation, die bei dem unmittelbaren Aufeinanderprallen gleichsam sinnlich manifest werdender

¹²⁵ Vgl. zur Gegenüberstellung des griechischen und des hesperischen Tragischen a.a.O., 269 ff., und den schon zitierten Brief an Böhlendorff vom 4. Dezember 1801 (*StA* 6.1, 425-428).

¹²⁶ *StA* 5, 266.

¹²⁷ A.a.O., 271.

¹²⁸ A.a.O., 269.

¹²⁹ A.a.O., 268.

griechischer Götter im menschlichen Bewusstsein nur tödlichen Ausgang finden kann. Auch hier wird Griechenland sozusagen an seine geistigen Grenzen getrieben, während, so wohl Hölderlins Gedanke, der aufsteigende kulturelle Stern Hesperiens mit dem geistigen Gott des Christentums eine solche «Kollision»¹³⁰ als anachronistisch und obsolet erscheinen lassen muss.

So hermetisch die *Anmerkungen* zu den beiden sophokleischen Tragödien auch bleiben, klar wird, dass auch das tragische Zerbrechen menschlicher Identität durch eine Krise im Verhältnis des Unendlichen und des Endlichen im Bewusstsein eines von einer bestimmten historischen Konstellation geprägten Individuums provoziert ist und letztlich auf dem «nefas» einer zu unmittelbaren Identifikation beruht:

Die Darstellung des Tragischen beruht vorzüglich darauf, das das Ungeheure, wie der Gott und der Mensch sich paart, und gleichsam die Naturmacht und des Menschen Innerstes im Zorn Eins wird, dadurch sich begreift, dass das grenzenlose Eineswerden durch grenzenloses Scheiden sich reinigt.¹³¹

Mit anderen Worten, die «Lücke im Weltlauf» wird durch tragische Katharsis vermieden, denn das Bewusstsein des Zuschauers wird durch die tragische Dichtung in die Lage versetzt, weiterhin zu denken und zu fühlen und den Sinn der Neueinsätze geschichtlicher Epochen zu erfassen.

Hölderlins große Hymnen werden nicht müde, solche Wiederkehr der Götter zu evozieren und so auch die «Unheilbarkeit» des eigenen Jahrhunderts nicht endgültig erscheinen zu lassen; so versichert er etwa auch die «Götternacht», in der «unser Geschlecht» «wie im Orkus»¹³² wohnt, immer noch ihres göttlichen Sinnes, auch wenn die Götter um das menschliche Bewusstsein manchmal das Dunkel der Nacht legen müssen, um es zu schonen:

Der Vater aber decket mit heiliger Nacht,
Damit wir bleiben mögen, die Augen zu.¹³³

¹³⁰ Hölderlins Überlegungen stehen hier insgesamt in einer nach der langen Trennung nach der Frankfurter Zeit um so erstaunlicheren Parallelität zu Hegels allerdings wesentlich extensiveren Äußerungen zum Tragischen, für die der Begriff der «Kollision» wesentlich ist; vgl. etwa bes. den Abschnitt über *Das geistige Kunstwerk* in der *Phänomenologie des Geistes*, HW 3, 529-544, und den über *Die Arten der dramatischen Poesie und deren historische Hauptmomente* in den *Vorlesungen zur Ästhetik*, HW 15, 519-574.

¹³¹ *Anmerkungen zum Ödipus*, StA 5, 201.

¹³² Vgl. *Der Archipelagus*, StA 2.1, 110.

¹³³ *Dichterberuf*, StA 2.1, 48. Die gesamte spätere Theorie des kulturgeschicht-

Diese Zuversicht scheint Hölderlin jedenfalls bis zu seiner letzten Hymne nicht verlassen zu haben, zu der dieser sich mit einer zaghaften Kadenz langsam nun verabschiedende kleine Beitrag zu Hölderlins «anderem» Bewusstsein vom Sinn des Unvollendeten und Fragmentarischen führen sollte.¹³⁴ Auch die Interpretation dieses in seinen Bearbeitungsphasen so erstaunlichen wie geheimnisvollen Textes wird dabei mehr als bruchstückhaft bleiben müssen.¹³⁵ Wichtig wäre es aber vor allem, jenen letzten Überstieg ins Offene des Unvollendeten noch mitvollziehen zu können, den Hölderlin aus der den neuen «Göttertag» so vielfältig beschwörenden Gewissheit seiner früheren großen Hymnen heraus noch wagt.

Schon von den Anfängen des ersten Entwurfs an taucht der Dichter uns wieder ein in tragische Zeit. Denn wohl ist «der Brauttag», an dem sich das Göttliche dem Menschen wieder zu nahen versucht und den wir solcher gefährlicher «Ehre wegen» «bange» erwarten, «schön», aber «furchtbar geht/Es ungestalt, wenn Eines uns/Zu gierig genommen», uns vielleicht, wie Antigone, ein einseitiger «Zeus», eine besondere göttliche Macht, ergreift und unsere Identität in zu unendlicher «Begeisterung»

lichen Wechsels und seiner Katastrophen ist von dieser Perspektive der Unzerstörbarkeit des Bezugs zum Unendlichen getragen, wie Hölderlin sie schon im Brief an Ebel vom 10. Januar 1797 formuliert: «Und was das Allgemeine betrifft, so hab' ich Einen Trost, daß nämlich jede Gärung und Auflösung entweder zur Vernichtung oder zu neuer Organisation führen muß. Aber Vernichtung gibt's nicht, also muß die Jugend der Welt aus unserer Verwesung wieder kehren» (*StA* 6.1, 229).

¹³⁴ Auch auf Hölderlins weiteren Weg noch einzugehen, würde den Rahmen der vorliegenden Überlegungen wohl gefährlich sprengen, so reizvoll es auch wäre, auch die späte Auseinandersetzung mit Pindar und vielleicht sogar die immer kryptischeren Texte aus der Zeit nach Hölderlins Zusammenbruch 1806 zu berücksichtigen; in Bezug auf letzteren ist allerdings eine überaus sensible und vorsichtige Hermeneutik der Beurteilung erforderlich, die Kompetenzen voraussetzt, die vielleicht ohnehin über die philosophischen und literaturwissenschaftlichen zum Teil hinausgehen.

¹³⁵ Aus der Fülle der Interpretationsversuche allein dieser Hymne sei nur auf einige wichtige Beiträge verwiesen: FRIEDRICH BEISSNER, «Hölderlins letzte Hymne», zuerst in *HJb* 3 (1948/49), 66-102; JOCHEN SCHMIDT, *Hölderlins letzte Hymnen «Andenken» und «Mnemosyne»*, Tübingen, 1970; DERS., «Hölderlins Hymne "Mnemosyne" – Ein altes philologisches Problem in neuen Editionen und Interpretationen», in *editio* 5 (1991), 122-157; ROBIN B. HARRISON, «"Das Rettende" oder "Gefahr"? Die Bedeutung des Gedächtnisses in Hölderlins Hymne "Mnemosyne"», in *HJb* 24 (1984/85), 195-206; BERNHARD BÖSCHENSTEIN, «"Lang ist die Zeit ...". Zu Hölderlins Hymne "Mnemosyne"», in DERS., «*Frucht des Gewitters*». *Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, Frankfurt a.M., 1989, 187-204; HELMUT HÜHN, *Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken*, Stuttgart, Weimar, 1997, bes. 249-272.

oder, was unter anderem negativen Zeichen eigentlich dasselbe bedeutet, im «Zorn» erschüttert. In solchen geschichtlichen Momenten sind selbst die Götter machtlos, denn «nicht vermögen/ Die Himmlischen alles»: Auch sie müssen das Gesetz der universalgeschichtlichen *re-volutio* respektieren, gerade wenn sie den Menschen ein neues, womöglich ganz anderes Gedächtnis von sich eröffnen wollen, damit diese geistig weiterleben können:

[...] Nämlich es reichen
Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich
Mit diesen. Lang ist
Die Zeit, es ereignet sich aber
Das Wahre.¹³⁶

Nur «der Höchste», der «Vater der Zeit» wohl, «kann täglich es ändern»,¹³⁷ indem er die «falsch» gewordene Richtung des Strebens von dieser Welt in eine andere umkehrt, und so wieder der endlichen Erde zugewandtes Leben und sich mit ihm ausöhnendes Bewusstsein ermöglicht. Der Ausgangspunkt ist aber katastrophisch, ist für dieses Bewusstsein so «umnachtet» und undurchschaubar, dass wir selber uns nur mehr als «deutungslose Zeichen» fühlen können, die mit ihrem gefassten Bewusstsein auch ihre Schmerzempfindlichkeit und ihre Sprache verloren haben wie in einer völligen Fremde:

Ein Zeichen sind wir deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.¹³⁸

Eine Fremde, die von nicht wieder zu erkennenden und widersprüchlichen göttlichen Mächten beherrscht wird, die, wie Hölderlin zunächst im Anklang an biblische apokalyptische Szenarien sagt, über Menschen «einen Streit an dem Himmel»¹³⁹ entfachen und selbst die Elemente «gewaltig» in Aufruhr versetzen und dazu zwingen, sich neue Wege zu suchen. Der Mensch findet sich in solchem sprachlosen Niemandsland nur noch als unbehauster, heimatloser Fremdling, vielleicht noch irgendwie getröstet durch die sanfteren Klänge der Natur, durch ein tönendes Blatt oder wehende Eichbäume.¹⁴⁰ Aber was könnte er noch anderes sein

¹³⁶ Wie alle vorherigen Stellen *1. Entwurf der 1. Strophe*, *StA* 2.1, 193; vgl. auch die Überarbeitung mit den völlig neuen ersten 8 Zeilen a.a.O., 195.

¹³⁷ Vgl. *1. Entwurf der 1. Strophe* und *Überarbeitete 1. Strophe*, a.a.O.

¹³⁸ *Überarbeitete 1. Strophe*, a.a.O.

¹³⁹ A.a.O.

¹⁴⁰ Vgl. a.a.O.

als ein zertrümmertes Fragment, als sich selbst unverständliche zersplitterte Chiffre, man weiß nicht mehr, wofür?

Auch die endgültige erste Strophe des inzwischen der Mnemosyne, der Göttin der Erinnerung und der Musen, gewidmeten Gedichts nimmt von der Dramatizität der existentiellen Situation des Menschen und Dichters nichts zurück, wiegt sich aber zunächst im Vergessenwollen und im Vagen des prophetischen Träumens. Nun im Horizont der griechischeren Vorstellung von der *Ekpyrosis* sind wir, ist die Welt und sind ihre «Früchte» «in Feuer getaucht, gekochet» und

auf der Erde geprüft und ein Gesetz ist
Dass alles hineingeht, Schlangen gleich,
Prophetisch, träumend auf
Den Hügel des Himmels [...].¹⁴¹

So mag es dann scheinbar zunächst gelingen, selbst- und weltvergessen weder vorwärts noch rückwärts zu schauen:

Vorwärts und rückwärts wollen wir
Nicht sehen. Uns wiegen lassen, wie
Auf schwankem Kahn der See.

Aber so Not ein solches Vergessen in Zeiten, in denen die «Pfade» «böse» sind und «die gefangenen Element' und alten Gesetze der Erd» wie die Titanen wieder «unrecht, wie Rosse, gehen», auch tut – bevor der Mnemosyne Stadt Elevation untergeht, legt sich das menschliche Bewusstsein doch noch einmal in der Erinnerung und in seiner unteilbaren und unstillbaren «Sehnsucht ins Ungebundene» auf gegen die tödliche Ruhe allen Vergessens: Erinnerung vor allem an das Viele eben, dass «wie auf den Schulter eine Last von Scheitern» zu behalten ist als notwendige «Treue». Und dann wieder Erinnerung an Griechenland, an seine «feurigen», «zornigen» Helden, die weder sich noch den Göttern etwas geschenkt haben und dies tragisch mit ihrem Leben oder, wie Ajax, zuvor mit ihrem Wahnsinn bezahlt haben.

Gleichwohl endet die dritte Strophe, die die Helden und Götter Griechenlands so innig und wehmütig evoziert, mit einem klaren Verweis gegen die bewusstseinsauflösende und – gefährdende Kraft des *furor heroicus* und *poeticus*, der ins Unendliche geht, denn der Tod der Stadt der Mnemosyne ist vom «abendlichen Gott» gewollt, er löst ihr die «Locken», nachdem er vor ihr, was

¹⁴¹ Wie alle folgenden Stellen aus der *Endgültigen Fassung*, a.a.O., 197 f.

für sie vernichtend ist, seinen «Mantel» abgelegt hatte, ihr also in unverhüllter Unmittelbarkeit begegnet war:

[...] Himmlische nämlich sind
 Unwillig, wenn einer nicht die Seele schonend sich
 Zusammengenommen, aber er muss doch; dem
 Gleich fehlet die Trauer.

So lebensnotwendig also auch das Behalten der Erinnerung an das Scheitern wie die Sehnsucht ins Ungebundene auch sind, so vielleicht Hölderlins neuer Gedanke zum ewig Unvollendeten menschlichen Lebens und Unternehmens, so sehr geht das Bewusstsein in die Irre, «fehlt» es, wenn die Seele sich nicht gleichzeitig schont, statt in ungebührliche, das Bewusstsein gefährdende unendliche Begeisterung oder Trauer zu verfallen. Wie aber sollen Seele und Bewusstsein sich angesichts der Unerträglichkeit sowohl der allzu schweren Last des erinnerten Lebens einerseits wie der allzu großen Leichtigkeit des vergessenden und eher dahin dämmernden Bewusstseins ohne Unendlichkeit andererseits schonen können? Hölderlins Hymne gibt in ihrer zweiten Strophe einen Wink:

Wie aber liebes? Sonnenschein
 Am Boden sehen wir und trocknen Staub
 Und heimatlich die Schatten der Wälder und es blühet
 An Dächern der Rauch, bei alter Krone
 Der Türme, friedsam; gut sind nämlich
 Hat gegenredend die Seele
 Ein Himmlisches verwundet, die Tageszeichen.

Mit anderen, unpoetischeren Worten: Menschen, die immer noch einander in Liebe zugetan sein können, ist es möglich, auch wenn sie von «himmlischem» Unendlichem verwundet werden, die «friedsame» Schönheit und das Heimatliche einfachen alltäglichen Lebens zu genießen, das Ethos (ἦθος), den ihnen vertrauten und angemessenen Ort ihres Wohnens und Bleibens auf Erden. Weggenommen ist dabei allerdings auch für die Abendländer nicht das Leidenszeichen ihres Gottes, das Kreuz, «das gesetzt ist unterwegs einmal Gestorbenen». Der Wandernde und der Dichter, der ein solches Marterl im Gebirge aufgerichtet sieht, wird so wohl sogleich wieder zornig, und «fern ahnend» kann er nicht umhin, der gestorbenen Helden des Unendlichen zu gedenken. Das Zerrissenwerden, das in Stücke- und Zu-Bruch-Gehen unserer Identität im Spagat zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit ist zeitlebens wohl einfach nicht aufzuheben und zu verhindern, so wenig wie der endgültige Zerfall im Tod. Gut tun wir Sterblichen

aber, so Hölderlins beschwichtigende poetische Geste, wenn wir uns bisweilen wie Kinder selbstvergessen wiegen lassen wie im schwankenden Kahn des Schicksals, der, so scheint der seltsame Nominativ «der See» am Ende der ersten Strophe sagen zu wollen, selbst noch die Naturelemente trägt und beruhigt.

Ob der postmoderne Zeitgenosse sich darüberhinaus noch zutrauen mag, wie Hölderlin in einem seiner einfacheren, aber oft dennoch so bewegenden Gedichte aus der Zeit nach seinem eigenen Zusammenbruch auf göttliche «Ergänzung» des Fragments zu hoffen, das wir nun einmal sind und bleiben, muss ihm selber anheimgestellt sein. Schön aber klingt auch das schon noch:

Die Linien des Lebens sind verschieden
 Wie Wege sind, und wie der Berge Grenzen.
 Was wir hier sind, kann dort ein Gott ergänzen
 Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.¹⁴²

¹⁴² Das seinem ihm tief verbundenen fürsorglichen Betreuer gewidmete Gedicht *An Zimmern* (StA 2.1, 268) ist auf 1812 zu datieren.

ABSTRACT

In post-modern times the fragment – by definition incomplete and imperfect – exercises a discreet fascination. Its theoretical and aesthetic magic seems to prevent any regress into totalitarian structures and intolerance while encouraging «weak» and modest figures of thinking, acting and aesthetic creativity. A more cautious approach to the dialectical evolution of modern «fragmentarism» and its contradictory effects since the times of early German Romanticism, when its triumphant progress began, however, indicate that it contains hidden aporias that disprove the soundness of its theoretical foundations. Keeping this in mind, from the analysis of the specific awareness of the importance and dignity of the incomplete that emerges from Hölderlin's works, from his novel *Hyperion* to his interpretation of tragic matters and to his latest hymn *Mnemosyne*, one can see how Hölderlin's approach can show the way to a different, though still idealistic, notion of an everlasting imperfectibility of human destiny and history unconstrained, however, to lose or deny its vital contact with the entire and the absolute or divine. For Hölderlin an interruption of the relationship between finite human «art» on the one hand and the infinite totality of unconscious «nature» on the other would create a fatal «gap» of nonsense and mean only death, not freedom, for human beings in their fragmentary but self- and world-conscious identity. Therefore to keep somehow in touch with the «gods» turns out to be the most important task also in modern times, a task which, once again, is for the poets, in particular, to undertake. In conclusion, our study tries to show how Hölderlin, engaged in this difficult path of dialogue with gods, managed to accept and bear even labyrinthine odysseys, fatal errors and failure, without surrendering to pure and arbitrary relativism or the essentially narcissistic affirmation of singularity – even though there is no simple return to any acritical metaphysical view or faith.

KEYWORDS

Modern «fragmentarism». F. Schlegel. Hölderlin's idealistic conception of «failure».

FRAMMENTAZIONE SCENICA E DISCORSIVA NEL TEATRO
DI JOHN WEBSTER: UNA MODALITÀ DELL'INCOMPIUTO
NELL'AMBITO DELLA CRISI GIACOMIANA

1. *The White Devil* (Il diavolo bianco)

Nelle ultime battute di *The White Devil* la protagonista, Vittoria Corombona, pugnalata a morte, pronuncia una delle frasi folgoranti e memorabili tipiche dell'arte scenica di J. Webster: «My soul, like to a ship in a black storm, / Is driven I know not whither» (La mia anima, simile a una nave in nera tempesta, è trascinata non so dove) (V,4, vv. 248-9); non molto prima, alla morte per avvelenamento del Duca di Bracciano, suo amante adultero e ora in procinto di sposarla, aveva esclamato, in un'altra battuta fulminea e isolata: «O me! This place is hell» (Ahimè! questo luogo è l'inferno) (V,3, v. 179).¹

Le due frasi di Vittoria esemplificano non solo quei caratteristici enunciati che, come il baleno di un istante, emergono dallo sfondo corrusco e caotico del dramma, ma ne definiscono anche la forma e l'essenza: un'iconografia infernale frammentata e priva di direzione («...is driven I know not whither»), simile a quelle rappresentazioni dell'Inferno dove i corpi si contorcono e si aggrovigliano, debordando dallo spazio figurativo per restare incomplete al di fuori di questo.

Maestosa e isolata, la produzione teatrale di John Webster si concentra e si esaurisce nelle due note tragedie di corte, *The White Devil* (1612) e *The Duchess of Malfi* (1613), che mettono in scena eventi reali di cronaca italiana risalenti rispettivamente alla metà del Cinquecento e all'inizio dello stesso secolo.²

¹ Le citazioni sono dall'edizione JOHN WEBSTER, *The White Devil* (ed. JOHN RUSSELL BROWN), London, Methuen, The Revels Plays, 1967 (1960'). Per la traduzione delle stesse ho tenuto presente la versione (in prosa) di ALDO CAMERINO in MARIO PRAZ (a cura di), *Teatro elisabettiano*, Firenze, Sansoni, 1961.

² Successivamente alle due tragedie di corte, Webster scrisse la tragicommedia *The Devil's Law Case*; per il resto la sua attività fu di collaborazione con vari

The White Devil ruota attorno alla passione del Duca di Bracciano per Vittoria Corombona; velatamente istigato da Vittoria, il Duca fa eliminare la propria moglie Isabella, sorella del potente Duca Francesco De Medici e il marito di Vittoria, Camillo, nipote del Cardinale Monticelso, poi elevato al soglio pontificio.

Vittoria, sospettata, viene processata e rinchiusa in una casa di redenzione. Da qui il Duca di Bracciano riesce a farla evadere e a condurla nel suo palazzo di Padova per sposarla, ma il giorno delle nozze il Duca Francesco De Medici, travestito da condottiero Moro e con due sicari al seguito, avvelena il Duca di Bracciano per vendicare la morte della sorella Isabella; subito dopo i sicari eliminano Vittoria e suo fratello Flaminio, segretario di Bracciano e suo mezzano, tipica figura dell'arrampicatore sociale e del «Malcontento» di corte. Tra i sicari assoldati da Francesco De Medici figura un secondo «Malcontento» di corte, il Conte Lodovico che chiude il dramma gloriandosi di aver «disegnato il suo più bel quadro notturno» per vendicare Isabella di cui rivela di essere stato segretamente innamorato.

Come si vede, il dramma è intessuto di tutti gli elementi tradizionali della tragedia di corte elisabettiana e giacomiana, ma la modalità compositiva evidenzia in forma esasperata la vasta crisi esistenziale che, sotto l'impatto della «nuova scienza» (oltre che delle controversie politiche e religiose foriere della rivoluzione puritana) investe l'Inghilterra tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento; le scoperte scientifiche e astronomiche di Copernico, Galileo, Keplero minavano infatti l'intero sistema tolemaico che vedeva un universo ordinato e geocentrico i cui corpi sferici erano governati da perfetti moti circolari: il cerchio di perfezione ne era il cardine e l'emblema, garantiva la centralità dell'essere nel quadro della stabilità di un ordine divino che pervadeva ogni cosa; la vita stessa era un cerchio che andava dal seno materno alla tomba. Il cerchio dominava nelle arti figurative: nei ritratti compariva spesso un globo terrestre e la figura umana reggeva un compasso.

Con la messa in discussione di queste certezze, alla perfezione del cerchio subentra, sia nelle arti figurative che in quelle letterarie, la linea serpentina, spiralata, emblematica delle incertezze e dei dubbi conseguenti alla crisi di un credo in cui erano vissute per secoli intere generazioni.

drammaturghi. Per i fatti di cronaca italiana e le possibili fonti a cui Webster attinse si vedano, per ambedue i drammi qui considerati, le rispettive «Introductions» di J.R. BROWN alle edizioni pubblicate nei Revels Plays.

Questa crisi, ormai codificata, secondo la felice espressione di M. Nicolson, come «la rottura del cerchio», nel teatro di Webster si proietta e si rispecchia come rottura letterale della forma che lascia spazi aperti all'irrompere dell'incompiuto.³

The White Devil è infatti scosso da un ritmo convulso e frenetico: questo spezza innanzi tutto la struttura scenica per il susseguirsi e inseguirsi, in vorticoso crescendo, di sequenze drammatiche che si accavallano l'una sull'altra producendo al tempo stesso un effetto di ridondanza e di incompiutezza: ridondanza per il moltiplicarsi delle sequenze, incompiutezza per il ritmo sincopato che ne impedisce la chiusura.⁴

La sceneggiatura traccia una parabola che va da una prima scena tradizionale – una conversazione tra personaggi secondari che introduce nelle circostanze e nei moventi del dramma – all'ultimo atto dove la frammentazione, via via crescente lungo il corso dell'opera, raggiunge ingovernabili livelli parossistici.

La modalità della frantumazione scenica segue in genere delle costanti basate sull'interruzione, la dilazione, la sospensione; gran parte delle unità sceniche vengono interrotte prima della conclusione dall'entrata o uscita di scena di uno o più personaggi; pertanto l'azione risulta via via inceppata, dilazionata, interrotta nel suo svolgimento.

Per un'esemplificazione indico la seconda scena del primo atto in cui ha luogo il primo convegno clandestino tra Vittoria e Bracciano. Ambientata nella dimora romana di Vittoria e Camillo, la scena è divisibile in cinque sequenze, nessuna delle quali si conclude a causa della movimentata dinamica dell'azione; in particolare, la sequenza centrale, quella del convegno tra Vittoria e Bracciano, viene bruscamente interrotta dall'inopinata, irruente entrata in scena della madre di Vittoria, Cornelia, che maledice la figlia adultera, provocando l'altrettanto irruente uscita di Vittoria e l'immediata dipartita di Bracciano.⁵

³ Cfr. MARJORIE HOPE NICOLSON, *The Breaking of the Circle*, New York, Columbia U.P., 1960 (2nd rev. ed.). Si veda specialmente il fondamentale saggio introduttivo all'antologia curata da GIORGIO MELCHIORI, *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, Milano, Vallardi, 1964. Non a caso l'immagine del cerchio compare sia in *The White Devil* (come speranza delusa) che in *The Duchess of Malfi* (come realizzazione precaria); in proposito si veda *infra*, 143 e nota 10.

⁴ Uso il termine «sequenza» nel senso definito da PAUL MICHAEL LEVITT, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, The Hague, Mouton, 1971, 15: «those smaller portions of actions which can be individualized in the single acts and their scenes, following the entrances or exits of the different characters».

⁵ Premesso che i termini, «interruzione», «dilazione», «sospensione» sono

Naturalmente il dramma non ripete regolarmente il *pattern* di questa scena, ci sono varianti e variazioni e, altrettanto naturalmente, caratteristiche simili si possono trovare sporadicamente in altri drammi del periodo, magari in momenti di alta tensione drammatica, ma in *The White Devil* la modalità è costitutiva, informa il tessuto dell'opera e ne detta le leggi compositive.

Se con un salto a tutto campo si prende in considerazione il punto d'arrivo del dramma, cioè il quinto atto, si vedrà che il concitato susseguirsi delle sequenze sfugge alla possibilità di qualsiasi schematizzazione, perché qui le sequenze, generalmente brevi o brevissime, si accavallano, si disfano, si ricompongono in un totale caos compositivo. Segnalo tuttavia alcuni aspetti rilevanti.

Nel quinto atto sono stipati e si affollano più avvenimenti di quanti non ne contenga l'insieme dei quattro atti precedenti; inoltre, il numero delle scene (sei) triplica quello dei primi due atti e duplica quello degli atti successivi.

Il moltiplicarsi delle scene e l'affollamento degli avvenimenti sono già il segnale sia di una esacerbata ansia compositiva (il precipitare degli eventi), sia del crescente frantumarsi dell'azione che, ora più che mai, registra interruzioni aperte a vuoti di incompiutezza.

L'esempio di maggior rilievo è quello della drammatica interruzione del torneo che si sta svolgendo in onore delle nozze tra Vittoria e Bracciano. L'improvviso urlo di quest'ultimo, il cui elmo è stato avvelenato dai sicari di Francesco De Medici (presente come ospite d'onore sotto le mentite spoglie del condottiero Moro), pone tragicamente fine ai festeggiamenti e al torneo stesso.

Da questo momento in poi (V,3, vv. 1-3 e segg.), attorno a

qui usati nel loro senso corrente, l'intera scena in questione potrebbe essere così schematizzata:

- a) *Incipit*: commiato serale tra i coniugi (Vittoria e Camillo) e il Duca di Bracciano, alla presenza di Flaminio. Commiato *sospeso* perché Bracciano in realtà resta in scena con Flaminio.
- b) Concertazione tra Bracciano e il mezzano Flaminio ai fini di promuovere l'incontro tra Vittoria e il Duca. Concertazione *interrotta* dall'entrata di Camillo.
- c) Sceneggiata di Flaminio che finge di voler ristabilire i rapporti che tra i coniugi si sono raggelati; ma il ravvicinamento è astutamente *dilazionato* dallo stesso Flaminio.
- d) Incontro clandestino tra i due amanti *interrotto* da Cornelia.
- e) Violento scontro verbale tra Cornelia e Flaminio, rimasti in scena, *so-speso* (per la irricongiungibilità dei reciproci codici morali) nell'impotente constatazione di Cornelia: «Misery of miseries» (v. 345) (Sventura delle sventure).

Bracciano agonizzante e fuori di senno, il via vai impazza. Vittoria, che si vede «lost for ever» (perduta per sempre) (V,3, v. 35), entra ed esce di scena quattro volte nello spazio di nove versi nel corso dei quali pronuncia una sola battuta: «O me! This place is hell»; e infatti l'intero atto è una esasperata scena infernale, dominata dall'assenza di una qualsiasi direzione che non sia quella dell'abisso.

Mentre significativamente acquista sempre più rilievo il simbolismo del «nero», cresce per importanza il ruolo di Zanche, la lasciva serva nera di Vittoria, finora apparsa solo sporadicamente. Costei, che ha già assediato Flaminio con profferte e pretese amoroze, ora corteggia assiduamente Francesco De Medici, credendolo un suo connazionale e, per conquistarlo, gli svela le circostanze della morte di Isabella e Camillo, finora rimaste sconosciute. In questi frangenti convulsi Zanche entra ed esce di scena tre volte nello spazio di quattro versi (V,3, vv. 263-6).

Infine anche la morte che finirà per raggiungere Bracciano, Vittoria, Zanche e Flaminio è interrotta e dilazionata: Bracciano non muore subito, nonostante il potente veleno, e la sua fine avviene per strangolamento ad opera di sicari. Con un grande *coup de théâtre* viene dilazionata dalla reciproca astuzia, sia la morte di Vittoria e Zanche, pianificata da Flaminio per motivi di interesse, sia quella di Flaminio stesso, concertata da Vittoria e Zanche per sventare la propria.

Solo con l'irruzione a tradimento dei sicari di Francesco De Medici l'esecuzione viene messa in atto, ma l'azione drammatica non si conclude ancora, finché non entra in scena il giovane principe Giovanni (figlio di Bracciano e Isabella) che con le sue guardie cattura i sicari.

Giustizia è fatta e l'ordine è ristabilito? Nulla di tutto questo. Flaminio aveva già insinuato dubbi sulla natura del principe: «He hath his uncle's villainous look already, / In decimo-sexto» (ha già lo sguardo malvagio di suo zio, in sedicesimo) (V,4, vv. 31-2); e poco prima, sempre riferendosi a Giovanni, aveva osservato che i suoi artigli «will grow out in time» (spunteranno col tempo) (*ibidem*, vv. 8-9).

Se la previsione riguardante il principe viene da un pulpito poco affidabile, resta comunque un fatto incontrovertibile: contrariamente alla tradizione del teatro elisabettiano e giacomiano che vuole il vendicatore travolto dalla sua stessa vendetta, in questo finale controcorrente e persino sovversivo, i mandanti della vendetta – i potenti della terra – si dileguano al momento

opportuno ed escono tranquillamente di scena; così Francesco De Medici (cfr. V,5, vv. 1-9), ma anche Monticelso, sebbene la sua implicazione nella vicenda sia contraddittoria e problematica e apra un'ulteriore domanda nella domanda.⁶

Sta comunque di fatto che i registi di *questa* storia scivolano impuniti nell'ombra, esattamente come i registi occulti della Storia.

Invece di chiudersi, il dramma si apre su uno spazio vuoto, quello della nemesi mancata, la nemesi negata.

Proprio nel cuore dell'opera, cioè nel terzo atto – per tradizione centro drammatico, oltre che fisico del dramma – troneggia la scena principale della tragedia, quella del processo a Vittoria. Scena grandiosa anche dal punto di vista coreografico per la presenza non solo delle figure istituzionali, il Cardinale Monticelso e il Duca Francesco De Medici, ma anche dei sei ambasciatori residenti che conferiscono ulteriore solennità all'evento.

Ma un dato rilevante isola questa scena e la colloca in posizione anomala: il ritmo convulso che scuote l'intero dramma, qui si arresta e si placa all'improvviso; persino l'altera e sdegnosa uscita di un importante personaggio – il Duca di Bracciano, presente fin dall'inizio come ospite non invitato e indesiderato – non provoca ripercussioni sulla eccezionale continuità della scena che procede senza sussulti in tutta la sua solennità.

In questa atmosfera acquista grande spazio, fin dall'inizio dell'evento, la maestosa figura dell'eroina che, a dispetto dei suoi crimini e delle sue spudorate menzogne, si eleva con indomita fierezza e virile coraggio al di sopra dei suoi potenti, ma tutt'altro che integerrimi accusatori.

Più che mai rappresentativa della natura sfaccettata del dramma, Vittoria si manifesta qui in tutta l'ambiguità insita nell'ossimoro che la definisce nel titolo dell'opera.

La straordinaria maestria dell'impervia arte websteriana sta nel fatto che dai vuoti di incompiutezza e dai detriti di un caos

⁶ In IV,1, vv. 1-20, Francesco De Medici simula al cospetto di Monticelso di non voler vendicare la morte della sorella; Monticelso non lo approva: «What, are you turn'd all marble?» (Come, siete diventato tutto di marmo?) (*ibidem*, v. 4). Ma lo stesso Monticelso, dopo la sua elezione al soglio pontificio, manifesta a Lodovico la propria esecrazione per aver questi giurato a Francesco De Medici di farsi carico della vendetta (IV,3, vv. 111-127). Cambiamento di rotta di un Cardinale diventato Papa, o ennesima simulazione di un potente che d'ora in poi scompare dalla scena? In ogni caso un altro vuoto di incompiutezza che fa parte della diffusa ambiguità del dramma.

compositivo senza eguali, emergano personaggi di memorabile incisività e tuttavia partecipi, a loro volta, della natura sibillina del linguaggio che li rappresenta.

In perfetta consonanza con la frantumazione scenica, infatti, anche le forme linguistiche e la versificazione risultano fortemente fratturate. I versi si spezzano in segmenti distribuiti tra due e spesso tre personaggi; procedimento non insolito nel teatro del periodo, ma che Webster porta all'estremo. Il linguaggio, scarno ed essenziale, tende ad essere ellittico, interrotto, reticente, opaco; lascia pertanto scoperte aree di incompiutezza che sta allo spettatore/lettore colmare.

L'incipit del dramma, per esempio, consta di una battuta di una sola parola: «Banish'd?» (Bandito?). A pronunciarla è il Conte Lodovico, ma l'ellissi del soggetto impedisce di percepire subito che il parlante si riferisce a se stesso. Tanto più che poco dopo lo stesso Lodovico commenta il fatto in forma reticente:

This 'tis to have great enemies, God quite them:
Your wolf no longer seems to be a wolf
Than when she's hungry.

(Ecco cosa vuol dire avere nemici i grandi, Dio li rimeriti! La lupa non pare veramente lupa se non quando è affamata.)

(I,1, vv. 7-9)

La metafora della «lupa», che implica aggressiva voracità, non è esplicitata né, a prima vista, esplicitabile. Solo colmando la frattura – il salto dal linguaggio comune a quello metaforico – si ricostruisce il nesso tra «la lupa» e «i potenti» la cui vera natura famelica non appare grazie alla loro prosperità.

L'arte scenica di Webster crea, si è detto, un effetto di sottrazione e al tempo stesso di ridondanza. Così come le sequenze sceniche si accavallano l'una sull'altra, allo stesso modo intere serie di immagini si accumulano incalzanti e slegate l'una dopo l'altra. Ad esemplificazione riporto, con qualche omissione marginale, un famoso passo al centro del processo di Vittoria, dove Monticelso fornisce, attraverso una catena di metafore, la «perfetta descrizione», come dice, di una squaldrina:

Sweet-meats which rot the eater...
Poison'd perfumes... coz'ning alchemy,
Shipwrecks in calmest weather...
Cold Russian winters...

...
... the true material fire of hell,

Worse than those tributes i'th'Low Countries paid,
 Exactions upon meat, drink, garments, sleep;
 Ay even on man's perdition, his sin.
 ... brittle evidences of law
 Which forfeit all a wretched man's estate
 ...
 ... flattering bells have all one tune,
 At weddings, and at funerals...
 ... treasuries by extortion fill'd,
 And empty'd by curs'd riot...
 Worse than dead bodies, which are begg'd at gallows
 And wrought upon by surgeons...
 ...
 ... the guilty counterfeited coin
 Which whosoe'er first stamps it brings in trouble
 All that receive it.

(Dolci che corrompono chi li mangia;... profumi avvelenati;... alchimia ingannatrice; naufragi col tempo più calmo;... freddi inverni russi;... il vero, materiale fuoco d'inferno, peggiori di quei tributi che pagano nei Paesi Bassi, balzelli sul cibo, sulle bevande, sulle vesti, sul sonno, sì, persino sulla perdizione dell'uomo, sul suo peccato... Fragili prove della legge che fanno confiscare tutto il patrimonio di un disgraziato... Campane lusingatrici che hanno un solo suono, alle nozze come ai funerali... Forzieri riempiti con le estorsioni, e vuotati da maledetti eccessi... Peggiori dei cadaveri che son domandati alle forche e sui quali lavorano i chirurghi... La colpevole moneta falsa che, chiunque l'abbia coniata, porta disgrazia a tutti quelli che la ricevono.)

(III,2, vv. 80-101)

Come in una dissacrata e dissacrante litania, le esuberanti metafore si susseguono affannate e in ordine casuale. Se qua e là si forma una coppia che afferisce al medesimo campo metaforico (si veda l'inizio del passo, dove i «dolci» e i «profumi» attengono all'area dei sensi) la breve catena analogica è subito spezzata da immagini spurie e isolate; nell'ultima parte del passo, poi, (ed è il caso più interessante) l'andamento metaforico procede a zig-zag: i «balzelli» introducono la sfera economico-finanziaria che si prolunga nella «perdita del patrimonio», ma l'immagine successiva, le «campane lusingatrici», interrompe la serie che viene tuttavia ripresa subito dopo nei «forzieri», ulteriormente interrotta dai «cadaveri» dei condannati, e infine ripresa ancora una volta nella «moneta falsa».

L'accumulo di metafore prive di nessi rispecchia la visione di un mondo in cui si è perso il senso analogico messo in crisi dai rivolgimenti di cui si è detto; particolarmente indicativo

il procedimento a zigzag, equivalente letterario di quella linea «serpentina» che caratterizza le arti figurative di questo periodo (cfr. *supra*, 132).

Monologhi brevi e sporadici, a basso quoziente informativo, prendono il posto dei lunghi monologhi tradizionali che nel teatro del periodo mettono a nudo moventi e stati d'animo dei personaggi. Ma soprattutto sono sostituiti da quei flash isolati e improvvisi, di intensa folgorante poeticità che in un'unica battuta, spesso compressa in un solo verso, condensano un intero potenziale monologo.

Si può pertanto parlare di una vera e propria estetica del frammento – prerogativa che, nel panorama del teatro coevo, è il tratto distintivo di Webster.

Questi frammenti di incandescente poeticità si concentrano nei momenti di alta tensione drammatica, riverberando sul testo un fulmineo, singolare bagliore.

Gli straordinari flash sono non solo fortemente polisemici, ma anche legati tra loro da una rete di connessioni e rimandi: a questi sparsi frammenti è affidato l'arduo compito di veicolare l'ambiguità dell'opera, prefigurata nel suo titolo ossimorico.

Uscendo dall'aula processuale con un'ultima sfida e un'ultima affermazione di superiorità, Vittoria dichiara con fierezza: «Through darkness diamonds spread their richest light» (È nelle tenebre che i diamanti spandono la loro luce più intensa) (III,2, v. 54); poco prima, nel corso del processo, si era riferita a se stessa come «this mine of diamonds» (questa miniera di diamanti), contro cui i «martelli di vetro» dei suoi accusatori si sarebbero infranti (*ibidem*, vv. 144-145). Il riferimento ai diamanti nella loro duplice valenza di infrangibilità e preziosità rimanda anche all'ambiguo simbolo del «bianco», uno dei due termini che formano la coppia antinomica del titolo.

Parallelamente, le «tenebre» dell'avversità in cui i diamanti brillano, si connettono all'altro termine della coppia antitetica, cioè al «diavolo», tradizionalmente associato al nero; si collegano inoltre all'invadente e prevalente simbolismo del «nero» che pervade il dramma, coinvolgendo la stessa Vittoria trascinata alla deriva dalla «nera tempesta».⁷

⁷ Tuttavia la prevalenza del «nero» non disambigua del tutto il titolo del dramma, quindi l'eroina stessa. Vittoria può essere quel «devil in crystal» (diavolo in un cristallo) (IV,2, v. 88) a cui la paragona Bracciano durante un litigio – cioè il diavolo che prende ingannevoli sembianze tra cui, secondo la tradizione biblica, quella dell'angelo di luce; ma può anche essere al tempo

Ai frammenti poetici, queste scintille errabonde di singolare intensità, si affida anche la percezione esistenziale di Flaminio in punto di morte. Diversamente da Vittoria, il pratico faccendiere ricorre solo saltuariamente alla metafora: le sue illuminazioni si esprimono in prevalenza nella concretezza del linguaggio letterale. Al sicario Lodovico che prima di pugnalarlo gli chiede «a cosa stia pensando», Flaminio risponde annullandosi nel silenzio della parola e nel ripudio del pensiero:

Nothing; of nothing: leave thy idle questions, –
I am i'th'way to study a long silence,
To prate were idle, – I remember nothing.
There's nothing of so infinite vexation
As man's own thoughts.

(Nulla; a nulla: lascia le tue vane domande. Sono sulla via di cercare un lungo silenzio; chiacchierare sarebbe vano. Non ricordo nulla. Non c'è nulla che sia di tanto tormento come i pensieri dell'uomo.)

(V,6, vv. 202-206)

La parola che si associa all'affanno, il silenzio che si associa al riposo rivelano a Flaminio, nel momento supremo, l'insensatezza del proprio e dell'altrui attivismo nel mestiere del vivere:

... I have caught
An everlasting cold. I have lost my voice
Most irrecoverably...
This busy trade of life appears most vain,
Since rest breeds rest, where all seek pain by pain.

(Ho preso un raffreddore eterno, ho perduto la voce irrimediabilmente... Questo affaccendato mestiere della vita appare del tutto vano, poiché il riposo genera riposo, mentre tutti con pena cercano pena.)

(*Ibidem*, vv. 270-274)

L'intuizione coinvolge il pensiero e la vista:

While we look up to heaven we confound
Knowledge with knowledge. O I am in a mist.

(Mentre guardiamo in alto, al cielo, confondiamo conoscenza con conoscenza. O, sono in una nebbia.)

(*Ibidem*, vv. 259-260)

stesso – e di fatto è – una donna di straordinaria fierezza e indomito coraggio, il diamante che brilla sullo sfondo nero dell'ipocrisia e della codardia occultate dalle vesti del potere.

Scrutando il cielo per penetrarne l'arcano, il pensiero si confonde e una nebbia ottenebra la vista.⁸

Vita e morte sprofondano nell'ossessivo simbolo del nero: mentre Vittoria va alla deriva «in una nera tempesta» e Flaminio vede in un lampo la propria vita come un «black charnel» (*ibidem*, 270) (un nero carnaio), il sicario Lodovico si gloria di aver disegnato il suo migliore «quadro notturno»,

I do glory...
That I can call this act mine own...
...
I limb'd this night-piece and it was my best.

(Mi glorio di poter chiamare mio questo atto... Io disegnai questo quadro notturno e fu il mio migliore.)

(*Ibidem*, vv. 293-297)

Non solo l'azione vendicatrice eseguita dalla mano di Lodovico, ma l'intero dramma è un grande quadro nero, un quadro notturno.

Ci si può chiedere se attraverso Lodovico non parli lo stesso Webster che contempla il proprio capolavoro: un grandioso quadro infernale, ridondante e caotico, che la cornice non può del tutto contenere.

2. *The Duchess of Malfi* (La Duchessa d'Amalfi)

Se *The White Devil* sia il capolavoro di John Webster o non sia piuttosto *The Duchess of Malfi* è argomento che non trova la critica concorde. Si può comunque affermare che i due drammi sono profondamente diversi e al tempo stesso strettamente imparentati; diversi perché qui il simbolico cerchio di perfezione si ricompone e recupera la sua interezza; imparentati perché la

⁸ L'opera di Webster contiene molti prestiti verbali da altri autori. Si tratta di spunti che Webster trasforma in espressioni di intensa poeticità attraverso un processo di condensazione e compressione che talora rendono sibillino il testo. Un caso tipico riguarda proprio questi versi. Il prestito è dal dramma *Croesus* (IV,2, vv. 2080-2084) di WILLIAM ALEXANDER (1567?-1640), cortigiano, poeta e tragediografo scozzese. Il passo di Alexander è il seguente: «The Heav'ns that thinke we do them wrong / To trie what in suspence still hings, / This crosse upon us justly brings: / With knowledge, knowledge is confus'd, / And growes a grief ere it be long» (I cieli, ritenendo che li offendiamo / cercando di scoprire ciò che è ancora sospeso / giustamente ci danno questo castigo: / conoscenza con conoscenza viene confusa, / e ben presto diventa dolore). Si noti la compressione, l'indeterminatezza e l'intensità poetica che distanziano i due versi di Webster dai cinque di Alexander.

ritrovata unità è continuamente minacciata e messa in pericolo dal prepotente insinuarsi di forze disgregatrici che ne minano la stabilità.

The Duchess of Malfi mette in scena la diabolica persecuzione attuata dai due potenti fratelli, il Cardinale e il Duca Ferdinand, nei confronti della propria sorella, la Duchessa d'Amalfi che, rimasta vedova in giovane età, si risposa segretamente con il proprio tesoriere e maggiordomo, Antonio Bologna, persona di animo nobile e di alte qualità morali, inferiore alla Duchessa solo per rango sociale.

Anche in questo dramma figura un «Malcontento» di corte, Bosola, che come Flaminio è un arrampicatore sociale; ma da Flaminio si differenzia perché non agisce in proprio ma alle dipendenze del Duca Ferdinand di cui si fa spia e strumento, diventando di fatto il regista dell'azione. Moralmente più complesso di Flaminio, Bosola mostra fin dall'inizio una chiara consapevolezza dei propri cedimenti – di qui anche l'ambiguità dei suoi ruoli camaleontici.

In luogo della tradizionale conversazione tra personaggi minori, apre il dramma una scena di corte che, con effetto coreografico, si svolge nella sala di rappresentanza della corte d'Amalfi; sono presenti i maggiorenti della corte e altri cortigiani. Antonio, che con l'amico Delio è spettatore della scena, descrive a quest'ultimo il carattere dei tre fratelli, dipingendo a tinte fosche il Cardinale e il Duca Ferdinand e dando un'esaltante descrizione della Duchessa (sorella gemella di Ferdinand).

Sciolta la riunione, i due fratelli si accingono a lasciare la corte d'Amalfi, non prima di aver minacciosamente ingiunto alla sorella – in un concertato duetto dai toni volgarmente maschilisti – di non lasciarsi allettare dalle lusinghe di un secondo matrimonio. Ma è proprio questo pericoloso e audace passo che la Duchessa si accinge a compiere, pienamente consapevole di inoltrarsi «into a wilderness, / Where I shall find nor path, nor friendly clew / To be my guide» (in un deserto nel quale non troverò alcun sentiero o alcuna benigna indicazione che mi sia di guida) (I, I, vv. 359-361).⁹

⁹ Le citazioni sono da JOHN WEBSTER, *The Duchess of Malfi* (ed. J.R. BROWN), London, Methuen, The Revels Plays, 1969 (1964'). Per le traduzioni delle stesse ho tenuto presente sia la versione (in prosa) di Mario Praz in ALFREDO OBERTELLO (a cura di), *Teatro elisabettiano*, Milano, Bompiani, 1951, vol. II, sia quella di GABRIELE BALDINI (ugualmente in prosa), in M. PRAZ (a cura di), *Teatro elisabettiano*, cit.

Alla presenza di Antonio, esitante e trepidante a causa della propria «indegnità», la Duchessa si dichiara con delicati e arguti sottintesi, in gran parte giocati su metafore finanziarie.

L'episodio si conclude con gli sponsali celebrati *per verba de presenti* – testimone l'ancella della Duchessa, Cariola – ed è suggellato da un tenero duetto d'amore in cui i due sposi, come in un duetto lirico, riprendono e completano le parole dell'altro.

Nel cerchio di perfezione, esplicitamente nominato dalla Duchessa – «All discord, without this circumference, / Is only to be pitied» (Ogni discordia che sia fuori di questo cerchio è solo da compiangere) (*ibidem*, vv. 469-470) – si chiudono l'azione e il primo atto.¹⁰

L'armonioso duetto d'amore ha la sua speculare antitesi nello sfasato duetto tra il Cardinale e Ferdinand allorchè questi, alla fine del secondo atto, vengono informati da Bosola che la Duchessa ha dato alla luce un figlio di cui non si conosce ancora la paternità.

Il duetto dei due fratelli, furibondi per la notizia, ha un solo argomento: l'esecrazione della Duchessa; ma si frantuma in una serie di frasi staccate, prive di nesso dialogico; domande e risposte non si corrispondono, propositi e fantasie si mescolano e si confondono; ciascuno dei fratelli sembra parlare solo a se stesso e per se stesso, al punto che i due dialoganti, che non dialogano, possono usare uno stesso termine in senso totalmente diverso. Il caso più evidente è l'uso che i due fanno della parola «sangue» (il sangue che la Duchessa ha disonorato); il freddo e razionale Cardinale adopera il termine in senso figurato per indicare il casato e il lignaggio di appartenenza; il passionale e morboso Ferdinand lo usa invece in senso proprio per designare quel medesimo sangue che scorre indifferenziato nelle di lui vene come in quelle della sorella gemella dalla quale non concepisce di essere in alcun modo distinto.¹¹

Si chiarisce così, per contrapposizione, l'uso che Webster fa della frammentazione (sia scenica che testuale): questa indica l'ir-

¹⁰ Il simbolo del cerchio appare anche in *The White Devil* dove la sfortunata Isabella si illude di ristabilire l'armonia coniugale con il Duca di Bracciano nel cerchio delle proprie braccia: «... these arms / Shall charm his poison, force it to obeying / And keep him chaste from an infected straying» (II,1, vv. 16-18) (... queste braccia agiranno come un incantesimo sul suo veleno che costringeranno ad obbedire e manterranno lui puro dal velenoso smarrimento).

¹¹ In IV,1, vv. 121-122 l'identificazione fisica di Ferdinand con la sorella è esplicita: «Damn her! That body of hers, / While that my blood ran pure in't...» (Sia dannata! Quel suo corpo quando vi scorreva puro il mio sangue...).

ruzione del negativo diabolico e quindi del tragico; come sostiene infatti Lucien Goldmann, il frammento è «espressione appropriata del... tragico in quanto... capace di dire il vuoto e di veicolare la negazione».¹²

Gli sponsali e il duetto d'amore suggellavano atto, scena e azione; qui atto e scena terminano ma l'azione non si conclude: la vendetta, prospettata da Ferdinand in termini sensazionalisti e iperbolici, è dilazionata al momento in cui sarà noto chi è l'amante della Duchessa.

Nel centro del dramma – cioè come al solito nel terzo atto – avviene la drammatica interruzione di una gioiosa e giocosa scena di intimità familiare che si svolge tra i due coniugi alla presenza dell'ancella della Duchessa. Su questa scena di felice pienezza domestica irrompe di soppiatto Ferdinand che spera di sorprendere l'amante della sorella. La giocosità – Antonio si è nascosto per far arrabbiare la Duchessa che continua a parlargli credendolo presente – si spegne in atterrito sgomento quando la Duchessa si accorge di parlare non ad Antonio ma a Ferdinand che è entrato non dalla porta ma da un accesso secondario come «i ladri e i briganti» della parabola del Buon Pastore i quali, appunto, «non entrano nell'ovile dalla porta».¹³ Si tratta di uno dei numerosi e calcolati riferimenti biblici che identificano Ferdinand come il male assoluto.

L'intima, gioiosa scena sacrilegamente violata, viene drammaticamente infranta e rimane incompiuta; ne resta un unico spezzone che, in ben altro tono, avrà seguito solo in un cimitero, tra le rovine di una vecchia abbazia abbandonata.

Secondo la ferrea legge del contrappasso, la violazione dell'intimità familiare si ripercuote sul diretto responsabile e i suoi complici frantumando e disperdendo la loro intima identità: il Cardinale, che ha accettato un incarico militare, cambia la Croce con la spada, le vesti ecclesiali con quelle militaresche, la funzione del prelado con quella del guerriero. Ferdinand dà i primi segni della pazzia che lo porterà allo sfaldamento totale della propria personalità, sfociando nella licantropia; Bosola, che per la sua attività di spia ha da tempo rinunciato alla propria identità, si frantuma in una serie via via crescente di maschere e

¹² LUCIEN GOLDMANN, *Le dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, ch. IX, cit. in LUCIA OMACINI, LAURA ESTE BELLINI (par), *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine, 2004, 50-51.

¹³ Gv, 10, 1.

ruoli, alternando verità e finzione, turbamenti e complicità finchè, dopo l'uccisione della Duchessa, si renderà conto, troppo tardi, della propria dissoluzione: «While with vain hopes our faculties we tire, / We seem to sweat in ice, and freeze in fire» (Mentre stanchiamo le nostre forze in vane speranze sudiamo nel ghiaccio e geliamo nel fuoco) (IV,2, vv. 337-338) – una metafora che estende il disgregarsi dell'io fino ad includere il piano stesso della fisicità.

Alla perdita dell'identità da parte dei persecutori si contrappone il crescente rafforzarsi dell'identità della Duchessa e la sua accresciuta centralità nel dramma.

Giocando i suoi indefiniti e sibillini ruoli tra sincerità e finzione, aperti all'interpretazione delle spettatore, Bosola riesce a sapere dalla Duchessa stessa che Antonio è suo marito e a far scattare così la dilazionata e finora incompiuta vendetta.

Nel vano tentativo di trovare riparo nello stato di Ancona, questa Sacra Famiglia (dal matrimonio sono nati altri due figli) in fuga dall'Erode di tutti i tempi, viene bandita, su istigazione del Cardinale, anche da questo Stato; la Duchessa, che ha fatto allontanare Antonio con il figlio maggiore, viene arrestata, rinchiusa e sottoposta a inimmaginabili torture psicologiche tra cui quella di farle credere morti Antonio e i figli.

Se come Giobbe, al culmine della sofferenza anche la Duchessa maledice le stelle e, indirettamente, la vita stessa, non perde né identità né ragione:¹⁴

Th'heaven o'er my head seems made of molten brass,
The earth of flaming sulphur, yet I am not mad.

(Il cielo sopra la mia testa sembra di ottone fuso, la terra di zolfo fiammeggiante, eppure non sono pazza.)

(IV,2, vv. 25-26)

A Bosola che, travestito da vecchio (probabile figurazione del Tempo), le si presenta come un fabbricante di tombe e le ricorda quale misera cosa sia l'uomo, quale maledizione la grandezza terrena, la Duchessa, con una battuta diventata famosa, reclama e riafferma tutta intera la propria identità: «I am Duchess of Malfi still» (Io sono ancora Duchessa di Amalfi) (*ibidem*, 142).

Prima di essere strangolata dai carnefici, mentre Bosola assume un nuovo ruolo, quello del campanaio pubblico (che doveva

¹⁴ Gb, 3, 9. Cfr. anche PETER B. MURRAY, «A Study of John Webster», in ROGER VICTOR HOLDSWORTH (ed.), *Webster, The White Devil and The Duchess of Malfi, A casebook*, London, Macmillan, 1975, 164-189 (spec. 173-187).

predisporre l'animo dei condannati alla salvezza),¹⁵ la Duchessa si umilia davanti al Cielo:

... heaven-gates are not so highly arch'd
As princes' palaces, they that enter there
Must go upon their knees.

(le porte del cielo non hanno l'arco così alto come i palazzi dei principi; coloro che vi entrano devono andarci in ginocchio.)

(*Ibidem*, vv. 232-234)

Ma non si umilia davanti agli uomini.

Dopo la morte della Duchessa, dei figli e di Cariola, Ferdinand si scompone in mille pezzi: in primo luogo vacilla la sua vista che resta abbagliata dal volto della sorella morta: «Cover her face: mine eyes dazzle» (Copri il suo viso; i miei occhi sono abbagliati) (*ibidem*, v. 264). Subito dopo, da mandante di Bosola, si trasforma in suo accusatore¹⁶ per aver eseguito un ordine illegittimo:

Ferd. By what authority didst thou execute
This Bloody sentence?
Bos. By yours –
Ferd. Mine? Was I her judge?

(*Ferd.* Per quale autorità hai eseguito questa sanguinosa sentenza?
Bos. La vostra – *Ferd.* La mia? Ero io il suo giudice?)

(*Ibidem*, v. 299)

E ancora:

The wolf shall find her grave, and scrape it up:
Not to devour the corpse, but to discover
The horrid murder.

(Il lupo troverà la sua fossa e la scaverà, non per divorare il cadavere, ma per scoprire l'orrendo delitto);¹⁷

(*Ibidem*, vv. 309-311)

un'altra battuta rimasta famosa.

¹⁵ Per i ruoli assunti da Bosola si veda, per es., DAVID C. GUNBY, «The Duchess of Malfi: A Theological Approach», in BRIAN MORRIS (ed.), *John Webster*, London, Benn, Mermaid Critical Commentaries, 1970, 133-155.

¹⁶ Significativo riferimento biblico: in ebraico «satan» (Vulgata «diabolos») – cioè il male assoluto che Ferdinand rappresenta – significa, oltre che «Avversario», anche «Accusatore». Cfr. Sal., 108 (109), 6; Zc., 3, 1; Gb., 1, 6.

¹⁷ Ulteriore motivo biblico; Mt., 10, 26: «non c'è niente di nascosto che non sarà scoperto, e niente di segreto che non sarà conosciuto». Il passo del dramma è noto anche perché richiama due versi del *White Devil* («But keep the wolf far thence, that's foe to men, / For with his nails he'll dig them up

La frantumazione scenica e dialogica che, dopo l'irruzione di Ferdinand nella stanza della Duchessa, aveva ceduto il passo alla disgregazione dell'io nei personaggi, ora ricompare nel dialogo sconnesso tra Bosola e Ferdinand dove, ancora una volta, ciascuno dei due parla per conto proprio, mentre domande e risposte non si correlano; a Bosola che, sebbene disperatamente pentito, chiede a Ferdinand la mercede per i propri servigi, Ferdinand, ormai fuori di senno, risponde senza alcun nesso logico

I'll go hunt the badger, by owl-light:
'Tis a deed of darkness.

(Me ne andrò a dar la caccia al tasso alla luce dei gufi: è cosa da farsi al buio.)

(*Ibidem*, vv. 333-334)

Da queste poche citazioni è già evidente che l'estetica del frammento poetico, cioè di quelle improvvise impennate di alta poeticità che in *The White Devil* spiccavano sullo sfondo scuro e fattuale del testo drammatico, resta la caratteristica distintiva dell'autore anche in questo dramma, ma con una distinzione: nel linguaggio della Duchessa questi lampi di forte intensità sono la punta di diamante, la nota più alta di una sinfonia continua, in quanto la poeticità sostenuta e diffusa della sue battute ne sommerge e ne ingloba il bagliore. Nel quinto atto, dove la Duchessa non è più presente, il linguaggio ritorna scarno e fattuale e lo stacco poetico riacquista tutta la sua spiccata evidenza.

Quest'ultimo atto dal ritmo agitato e incalzante e dalla struttura sconnessa, presenta un elemento singolare nel teatro del periodo: l'estetica delle rovine. Antonio che, accompagnato dall'amico Delio e ancora ignaro della morte della Duchessa, ha deciso di tentare una riconciliazione con il Cardinale, vaga sotto le finestre di quest'ultimo; un luogo dove sorgeva un'antica abbazia successivamente trasformata in fortificazione.

Antonio è attratto da questi ruderi, frammenti di un passato che, nonostante i mutamenti, le trasformazioni e le ingiurie delle intemperie e degli uomini, conservano i segni del passaggio dei giusti sulla terra:

I do love these ancient ruins:
We never tread upon them but we set

agen»; V,4, vv. 103-104) a loro volta ripresi da THOMAS S. ELIOT nella *Terra desolata* («Il seppellimento dei morti», vv. 74-75).

Our foot upon some reverend history.
 And questionless, here in this open court,
 Which now lies naked to the injuries
 Of stormy weather, some men lie interr'd
 Lov'd the church so well, and gave so largely to't,
 They thought it should have canopy'd their bones
 Till doomsday...

(Ho care queste antiche rovine: non vi camminiamo mai sopra senza posare il piede su qualche veneranda storia. E senza dubbio, in questo cortile aperto, che ora è esposto alle ingiurie delle intemperie, giacciono sepolti uomini che amarono tanto la chiesa, e donarono ad essa così generosamente, che pensavano che essa avrebbe coperto le loro ossa fino al giorno del giudizio...)

(V,3, vv. 9-12)

La persistenza dei giusti che, devoti alla Chiesa, ad essa elargirono generose donazioni, è l'implicita prolessi della persistenza della Duchessa la cui presenza si rivela subito nel riecheggiare della sua voce tra quelle rovine. In quel luogo infatti, come aveva anticipato Delio, risuona un'eco cupa ma chiara e distinta, proveniente da un muro, residuo del vecchio chiostro.

L'eco, per sua natura, frammento di un discorso, ora intreccia le sue mutili ripetizioni con le parole casuali di Antonio e Delio, instaurando un vero e proprio dialogo che al tempo stesso rivela la morte della Duchessa e profetizza quella di Antonio.

Il duetto d'amore del primo atto, dove ciascuno dei due sposi riprendeva le parole dell'altro, si ripropone qui come dialogo franto, ma al tempo stesso coeso, nella ripresa delle parole di Antonio da parte dell'eco della Duchessa (ne riporto solo qualche battuta):

Ant. 'Tis very like my wife's voice.
Echo. *Ay, wife's voice.*¹⁸
 ...
Ant. ... you'll find it impossible
 To fly your fate.
Echo. ... *O, fly your fate!*

Ant. Echo, I will not talk with thee,
 For thou art a dead thing.
Echo. *Thou art a dead thing.*

¹⁸ Suggestivo (e intraducibile) gioco tra suono e significato: il riecheggiare della sola ultima lettera di «my» [ai] corrisponde al significato della forma elisabettiana «ay» [pron. ai] = «sì». Un effetto simile si verifica nella citazione immediatamente successiva tra «to», pronunciato da Antonio, di cui l'eco ripete l'ultimo suono, «O».

Ant. My duchess is asleep now,
And her little ones, I hope sweetly: O heaven,
Shall I never see her more?
Echo. *Never see her more.*

(*Ant.* È molto simile alla voce di mia moglie. *Eco.* Voce di mia moglie...
Ant.... troverai che in nessun modo si evita il fato... *Eco.* Evita il fato. *Ant.*
Eco. non voglio parlare con te perché tu sei una cosa morta. *Eco.* Tu sei una
cosa morta. *Ant.* La mia Duchessa ora dorme insieme ai suoi piccoli, dolce-
mente, spero; oh cielo, debbo non rivederla più? *Eco.* Non rivederla più.)
(V,3, vv. 26-43)

Il dialogo si chiude con un lampo di luce in cui Antonio scorge un volto dolente.

Alla persistenza della Duchessa, al suo riecheggiare nel tempo, si contrappone l'insistito concetto biblico dell'estinzione degli iniqui che non lasciano traccia sulla terra: Delio ricorre all'immagine dell'impronta sulla neve che si cancella all'apparire del sole (V,5, vv. 113-117), mentre Bosola riprende proprio l'immagine delle rovine in cui non risuona alcuna eco:

We are only like dead walls, or vaulted graves,
That ruin'd, yields no echo.

(Noi non siamo altro che mura morte, o sepolcri a volta le cui rovine non rimandano eco.)¹⁹

(*Ibidem*, vv. 97-98)

La scena dell'eco tra le rovine è l'unico momento di pausa nel ritmo affannato che in questo ultimo atto ricorda il movimento frenetico di *The White Devil*: le entrate e le uscite dei personaggi diventano concitate, mentre l'azione, che si svolge nell'oscurità della notte, sfugge di mano ai protagonisti e si frammenta in mille rivoli contorti; Bosola, incaricato dal Cardinale di cercare Antonio per eliminarlo, si propone invece di salvarlo, ma per fatale errore lo scambia per il Cardinale (che ha udito decretare anche la sua morte) e, alla luce di un'inefficace lanterna, pugnala a morte proprio colui che a tutti i costi voleva preservare. Prima di morire Antonio apprende la morte della Duchessa e dei figli; nell'istante supremo, i momenti felici della vita gli si rivelano niente altro che le ore migliori di una febbre quartana (V,4, vv. 67-68).

Sulla scena irrompe poi Ferdinand pazzo che, figurandosi di trovarsi in battaglia, ferisce a morte il Cardinale e Bosola; infine quest'ultimo, prima di morire, pugnala Ferdinand, «main

¹⁹ La cancellazione e l'estinzione dei reprobri è il *leitmotiv* dei Salmi. Cfr. in particolare, 36 (37); 48 (49), 13; 67 (68), 3; 108 (109), 13.

cause / Of my undoing!» (prima causa della mia rovina!) (V,5, vv. 63-64).

Prima della morte i tre personaggi machiavellici lasciano, con le loro battute, un cupo sfavillio di franti bagliori che ne definiscono anche le diverse personalità: Ferdinand, che entra ed esce di scena all'impazzata, vanta una luciferina grandezza oltre la morte:

I do account this world but a dog-kennel:
I will vault credit, and affect high pleasures,
Beyond death.

(Questo mondo lo considero niente altro che un canile: voglio superare le aspettative e aspirare a sublimi gaudi oltre la morte.)

(V,5, vv. 67-79)

Ma il pensiero ossessivo della sorella riappare nelle sue ultime parole sconnesse: «My sister! O! my sister! There's the cause on't.» (O sorella mia! o sorella mia! Ecco la causa di tutto ciò) (*ibidem*, v. 71).

Sconnesse diventano persino le riflessioni del razionale prelado che, mentre esamina in un libro la questione relativa al fuoco materiale dell'Inferno, passa all'improvviso, senza alcun nesso, a una sua perturbante visione:

When I look into the fish-ponds, in my garden,
Methinks I see a thing, arm'd with a rake
That seems to strike at me.

(Quando guardo dentro la vasca del mio giardino, mi pare di vedere una cosa armata di tridente che sembra volermi colpire.)

(*Ibidem*, vv. 5-7)

Ma è a Bosola, uomo tentato e caduto, ma capace di ravvedimento, sebbene troppo tardivo, che sono riservati i più vividi sprazzi relativi alla coscienza e alla condizione umana:

... O, this gloomy world!
In what a shadow, or deep pit of darkness,
Doth womanish and fearful mankind live!

(Oh, questo tetro mondo! In quale ombra, o cupo pozzo di tenebre vive, femminile e pavida, l'umanità.)

(*Ibidem*, vv. 100-103)

Ancor prima della morte della Duchessa aveva pronunciato la sua battuta più memorabile:²⁰

²⁰ Si veda, eventualmente, il mio saggio, «A Miserable Knowledge of the

Didst thou ever see a lark in a cage? Such is the soul in the body: this world is like her little turf of grass, and the heaven o'er our heads, like her looking-glass, only gives us a miserable knowledge of the small compass of our prison.

(Hai mai visto un'allodola in gabbia? Tale è l'anima nel corpo: il mondo è come la sua zolletta d'erba, e il cielo sul nostro capo è come il suo specchio, che serve solo a darci una penosa conoscenza della ristrettezza della nostra prigione.)

(IV,2, vv. 128-133)

In questo dramma che, a differenza di *The White Devil*, vede travolti oltre agli innocenti, anche tutti i colpevoli, il simbolico cerchio, tragicamente infranto, alla fine si ricompone: l'ordine viene ristabilito nella persona del figlio maggiore di Antonio e della Duchessa che entra in scena presentato da Delio, come colui che subentrerà nei violati diritti materni.

Più frantumato, ambiguo ed esuberante, *The White Devil*, nella sua magnificenza luciferina, impegna l'intelletto; meno frantumato, meno ambiguo e meno esuberante, *The Duchess of Malfi*, nella sua incandescente intensità, tocca le corde sensibili dell'animo umano.

Ma quello che qui più interessa è il fatto che, con le loro spezzettature e i loro vuoti di incompiutezza, i due drammi documentano in forma implicita quello stesso smarrimento epocale che il poeta John Donne esprime in forma esplicita e catastrofica in un noto poemetto, *The Anatomy of the World (Anatomia del mondo)*, apparso un anno prima di *The White Devil*:

And new Philosophy calls all in dubt,
The Element of fire is quite put out;
The Sun is lost, and th'earth, and no mans wit
Can well direct him where to looke for it;²¹
And freely men confesse that this world's spent,
...
'Tis all in peeces, all cohaerence gone;
All just supply, and all Relation.

Small Compass of our Prison": Shifting Perspectives in John Webster's *The Duchess of Malfi*, in PAOLA BOTTALLA, MICHELA CALDERARO (a cura di), *Counting and Recounting: Measuring Inner and Outer Space in the Renaissance*, Trieste, La Mongolfiera, 1995, 149-170.

²¹ Cfr. vv. 206-208: si era creduto che la terra fosse circondata da una sfera di fuoco; le scoperte astronomiche ne dimostravano l'inesistenza. Il sole e la terra sono «perduti» nel senso che non occupano più le posizioni in cui erano collocati nel sistema tolemaico.

(E la nuova filosofia mette tutto in dubbio,
l'elemento del fuoco è affatto estinto;
il sole è perduto, e la terra; e nessun ingegno umano
può indicare all'uomo dove andarlo a cercare.
E liberamente gli uomini confessano che questo mondo è finito,
...
È tutto in pezzi, scomparsa è ogni coesione,
ogni equa distribuzione, ogni rapporto.)²²

(vv. 205-214)

Gli ultimi due versi citati si potrebbero apporre come commento preciso e puntuale al teatro di Webster, specialmente al *White Devil*, che è «tutto in pezzi», privo di coesione e di armonica distribuzione delle parti, inceppato nei rapporti scenici e dialogici.

Il poemetto prosegue con una sgomenta disamina del «cerchio spezzato»:

We thinke the heavens enjoy their Sphericall,
Their round proportion embracing all.
But yet their various and perplexed course,
Observ'd in divers ages, doth enforce
Men to finde out so many Eccentrique parts,
Such divers downe-right lines, such overthwarts,
As disproportion that pure forme...

...
... nor can the Sunne
Perfit a Circle, or maintaine his way
One inch direct; but where he rose to-day
He comes no more, but with a couzening line,
Steales by that point, and so is Serpentine:

...
So, of the Starres which boast that they doe runne
In Circle still, none ends where he begun.

(Noi crediamo che i cieli godano della forma sferica,
tutta abbracciando la loro circolare proporzione.
Eppure il loro corso variato e dubitoso,
Osservato nelle diverse epoche, costringe
Gli uomini a scoprire tante parti eccentriche,
tante diverse linee verticali, tante trasversali,
da sproporzionare quella pura forma:

(vv. 251-257)

... né può il sole
descrivere un cerchio perfetto, o mantenere dritta

²² La traduzione è di G. MELCHIORI, in *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, cit.

la sua via neppure per un pollice; ma dove è sorto oggi
 non passa più, e invece con ingannevole linea
 passa accanto a quel punto, e così è serpentino;

...

Parimenti, delle stelle che si vantano di muoversi
 perennemente in cerchio, nessuna finisce dove ha incominciato).

(vv. 268-276)

L'«anatomia» del mondo, quale lo rivelava la «nuova scienza», sfocia nella sconvolgente constatazione che «The worlds proportion disfigured is (La proporzione del mondo è sfigurata) (v. 302).²³

La linea «dubbiosa» e «serpentina» (*Anatomy*, vv. 253 e 272) del moto degli astri è quella stessa che domina nelle arti figurative del periodo, influenza la letteratura e, nel teatro di Webster, scompagina struttura e linguaggio.

Il termine «serpentino» rimanda alle spire dell'antico Serpente che si è nuovamente insinuato nell'Eden del cosmo tolemaico, sfigurandone la perfetta e pura forma, arrestando la danza cosmica delle sfere e tacitando la musica celeste che dal loro moto si spandeva, inudibile, nell'universo tolemaico.²⁴

Da questo catastrofico scenario nascono i demoni disgregatori, contorti e impazziti, del teatro di Webster.

²³ Il senso di smarrimento era talmente diffuso che persino nella remota Scozia, lontana dai centri propulsori della cultura, il poeta e letterato scozzese William Drummond of Hawthornden esprimeva, una decina di anni più tardi, lo stesso sgomento in un trattatello in prosa, *The Cypresse Grove*, che riecheggia l'*Anatomy* di John Donne: «the Earth is found to mouve, and is no more the Center of the Universe... Starres are not fixed, but swimme in the etheriall Spaces... Thus, Sciences... are become Opiniones, nay, Errores, and leave the Imagination in a thousand Labyrintes» (Si scopre che la terra si muove, e non è più il centro dell'universo... le stelle non sono fisse, ma nuotano negli spazi dell'etere... Così, le scienze... sono diventate opinioni, anzi, errori, e lasciano l'immaginazione in mille labirinti) (W. DRUMMOND OF HAWTHORNDEN, *Poetical Works*, [ed. LEON EMILE KASTNER], Edinburgh and London, Blackwood, Scottish Text Society, 1913, II, 78).

²⁴ Per l'associazione tra il termine «serpentino» e l'edenico Serpente, si veda in G. MELCHIORI (a cura di), *Poeti metafisici inglesi del Seicento*, cit., la nota relativa al v. 272 dell'*Anatomy*. Per un'esauriente descrizione dell'universo tolemaico, cfr. EUSTACE MANDEVILLE WETENHALL TILLYARD, *The Elizabethan World Picture*, Harmondsworth, Penguin Books, 1962, 1943¹), con particolare riguardo al cap. 8, «The Cosmic Dance». Si ricorderà che nel famoso atto V di *The Merchant of Venice* (1596) Lorenzo allude all'inudibile musica delle sfere nella notte incantata di Belmont.

ABSTRACT

John Webster's theatre is a typical product of the existential crisis which took place in England between the 16th and the 17th centuries as a result of the new scientific and astrological discoveries by Copernicus, Galileo and Kepler. The «new science», as it was called, undermined the whole Ptolemaic concept of the universe based on a geocentric and perfectly circular order – a guarantee of the centrality of man within a perfectly ordered divine stability. This crisis, nowadays styled as «the breaking of the circle», was reflected in the serpentine line which dominated in figurative arts, an emblem of the existential doubts and uncertainties of that historical period. In literary arts it produced a structural and linguistic fragmentation leading to a complex ambiguity of meaning. In Webster's theatre this mode is so extreme as to amount to incomplete forms of composition which the reader/spectator is called upon to decofy and fill in.

KEYWORDS

Webster's theatre. Fragmentation. Ambiguity.

DAL *DIVERTISSEMENT FORAIN* ALL'*AMBIGU-COMIQUE*:
L'ARTE DI FRANTUMARE E DI COMBINARE

Che il testo teatrale non giunga mai, per sua natura, a «compimento», cioè a un prodotto finito, e che viva in una «instabilità» costitutiva, è stato dimostrato in particolare dagli esponenti della critica genetica, negli ultimi decenni.¹ Collocato fra le due dimensioni della memoria scritta e dell'attualizzazione scenica, il testo teatrale vive in funzione del confronto diretto col suo destinatario, in una costante verifica delle attese del pubblico, e in una costante attesa delle sue risposte, che gli consentono di acquistare nuova forma e in certi casi nuova struttura e nuovi significati.

La «riscrittura», che non giunge a un traguardo idealmente immutabile, può anche comportare, a un livello macroscopico, l'utilizzazione di tecniche combinatorie nella composizione della *pièce*. Ci può essere cioè una incompiutezza programmatica, che fonda sulla mobilità del testo il processo di creazione.

Esempi evidenti ci vengono dai generi minori, meno soggetti al rispetto dei canoni poetici, e per questo ci sembra opportuno osservare l'arte combinatoria dei teatri della Foire nella prima metà del '700. Non è per caso che possiamo trovare proprio alla Foire esempi di questo metodo compositivo, poiché, per sua vocazione, questo era un teatro ancora in gran parte popolare, anche se le celebri rivalità con i teatri istituzionali lo avevano coinvolto nel momento culturale dell'epoca con consapevolezza e con intenti parodici; e proprio i generi popolari tendono a rifiutare la definizione, la consacrazione, l'unicità del testo, a favore di una ricreazione sulla scena, nel fertile terreno del contatto col pubblico. E l'incompiutezza dei copioni, motivata dal trattamento

¹ Rimando in particolare ai saggi contenuti nel numero 26 della rivista *Genesis*, IMEC, éditions Jean-Michel Place, 2005; il numero offre una bibliografia ragionata sui problemi di genetica del testo teatrale; incisivo è, inoltre, l'articolo di JEAN-MARIE THOMASSEAU, «Les Manuscrits de théâtre. Essai de typologie», *Littérature*, n. 138, *Théâtre: le retour du texte?*, juin 2005, 97-118.

dei materiali, dal loro scomporsi e ricomporsi, è un segno della vitalità delle opere, espressione di un teatro fondato sull'invenzione e sulla ri-creazione scenica.

Certo, per gli spettacoli del passato, le fonti ci offrono in misura chiaramente ridotta le prove di questi mutamenti, diversamente dagli archivi di compagnie contemporanee, dove appunti, registrazioni audiovisive, copioni annotati dal regista e dagli attori, schede tecniche e altri documenti di «laboratorio» potrebbero testimoniare con immediatezza il volto cangiante dell'opera. Per le opere del passato su cui ci soffermeremo, dobbiamo quindi appoggiare la nostra osservazione sui documenti che rimangono: innanzitutto i libretti (manoscritti e a stampa), gli *Avertissements* degli autori (che lavoravano assieme ai capocomici/*entrepreneurs*² e i programmi degli spettacoli, presentati dal *Mercur de France* e dai fratelli Parfaict, nelle loro preziose opere storiche e di testimonianza, nonché i verbali di polizia raccolti da Émile Campardon nei due volumi de *Les Spectacles de la foire*.³

Blocchi di testo in movimento (corrispondenti a scene) compongono, tra la fine del XVII secolo e i primi decenni del XVIII, i *divertissements forains*. Blocchi maggiori (dell'estensione di interi atti o addirittura di *pièces* complete) compongono, dal terzo decennio del secolo, il genere dell'*ambigu*, come vedremo.

Nel *divertissement*, la struttura non è data da un criterio drammaturgico: mancano, infatti, in molti casi, l'esposizione e lo sviluppo di situazioni drammatiche; c'è invece un'architettura mobile essenzialmente visiva e sonora, che nasce da una serie di possibili situazioni drammatiche, le quali però non si sviluppano, preferendo una composizione per *citazioni* tematiche e testuali, una combinazione di suggestioni figurative. Brevi sequenze dal valore essenzialmente spettacolare o semplici giochi illusionistici possono formare il tessuto poetico di *pièces* in cui il pubblico non è il destinatario «finale», ma lo stimolo a una creazione infinita.

Le public est averti de ne pas s'arrêter à l'ordre des Festes Parisiennes

² Gli impresari *forains* erano a loro volta artisti, nella maggioranza dei casi; basti pensare ai fratelli Alard (danseurs de corde e attori) e ad Alexandre Bertrand (marionettista), nel primo quindicennio del Settecento, alla famiglia Restier (danzatori e attori), negli anni '20-40.

³ ÉMILE CAMPARDON, *Les Spectacles de la Foire. Théâtres, Acteurs, Sauteurs et Danseurs de corde, Monstres, Géants, Nains, Animaux curieux ou savants, Marionnettes, Automates, Figures de cire et jeux mécaniques des Foires Saint-Germain et Saint-Laurent, des Boulevards et du Palais-Royal depuis 1595 jusqu'à 1791. Documents inédits recueillis aux Archives nationales*, Paris, Berger-Levrault, 1877, 2 voll. (Genève, Slatkine Reprints, 1970).

rassemblées dans ce livre, que l'on change quelquefois dans l'exécution, pour y mettre plus de goût et de variété.⁴

Queste righe sono l'*Avertissement* degli *Écriteaux des Festes Parisiennes, divertissement* formato da quattro *entrées*,⁵ che il libretto presenta in una sequenza e con un'articolazione date come provvisorie. Per andare incontro al gusto del pubblico, queste parti potevano essere combinate in modo differente, da una rappresentazione all'altra. Poiché ogni *festa* apportava un colore differente al ritratto urbano offerto dalla *pièce*, l'effetto dell'insieme delle parti sarebbe stato ogni volta diverso. Ma non solo: ognuna delle quattro parti portava già una conclusione (un *vaudeville* in funzione di «morale» ironica, rivolto direttamente al pubblico, o un gioco acrobatico), e questa ripetizione di una conclusione provvisoria toglieva peso, e probabilmente necessità, a quella definitiva, prolungando la continuità della creazione.

Ma anche l'inizio della *pièce* può essere mobile, si desume dall'esempio di Fuzelier, e in realtà, l'affollato quadro d'apertura delle *Festes* (il Carnevale alla Porte Saint-Martin), non avendo il carattere del prologo, potrebbe benissimo essere spostato alla fine, al posto della scena nella bisca, o anche nel mezzo della *pièce*.

Gli spostamenti di scene intere possono però avvenire anche da un *divertissement* all'altro, determinando una diversa apertura del testo, sempre più mobile. È ciò che si verifica, per esempio, per un *topos* del teatro della Foire, ossia il monologo del ciarlatano, filiazione della tradizione affabulatrice dei *farceurs* del Seicento, e in diretta sintonia con la crescente voga dei *paradistes*, nelle *loges*

⁴ LOUIS FUZELIER, *Avertissement* agli *Écriteaux des Festes Parisiennes*, Paris, Valleyre, 1712, 2 (ora in PAOLA MARTINUZZI, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, «Le Bricole», 2007, 237). Louis Fuzelier parla qui allo spettatore in modo impersonale, includendo in quell'*on* anche e soprattutto gli attori-impresari Alard e Lalauze, che dello spettacolo erano senza alcun dubbio i co-autori.

⁵ *Entrée* è termine desunto dal balletto, e in effetti le *Festes Parisiennes* costituiscono una parodia del balletto in tre *entrées* e prologo: *Les Fêtes Véniennes* di Danchet-Campra (Académie Royale, 1710). È interessante osservare che, nella pratica della composizione coreografica, il mutamento d'ordine delle scene non è affatto raro, come testimoniano le innumerevoli variazioni di composizione delle *Fêtes véniennes* stesse (cfr. i programmi in FRANÇOIS et CLAUDE PARFAICT et QUENTIN D'ABGUERBE, *Dictionnaire des théâtres de Paris contenant toutes les pièces qui ont été représentées jusqu'à présent, des faits anecdotes sur les auteurs, acteurs, danseurs, &c.*, Paris, Rozet, 1757, t. VI, 87). Questo fatto ci offre una riflessione, e fa apparire la non finitezza dell'opera come un movimento verso lo statuto della danza, forma a cui manca la determinatezza e che elude il testo letterario, anche quando aspira ad esserne il corrispettivo.

della Foire.⁶ Due pagine che precedono lo *scénario* manoscritto di *Valère et Colette* di Pannard,⁷ hanno per titolo: «SCENE POUR L'OPERATEUR | si l'on juge à propos de le faire parler». ⁸ L'ipotesi segnalata nel sottotitolo, relativa alla possibilità di recitare quel testo o di tacere, indica chiaramente che il contenuto consegnato dall'autore (o dagli autori) alla pagina scritta non era il punto d'arrivo del lavoro teatrale: gli attori avevano la facoltà di decidere come utilizzare quel recitativo nella parte del personaggio, dando forma alla *pièce* in funzione dell'insieme, nell'ottica di uno spettacolo vivente e in trasformazione. L'Opérateur compare nell'undicesima scena di *Valère et Colette*:

13^e air. Arrive un Operateur chinois avec sa suite. Il fait ouvrir sa boutique. Le village s'assemble. Il vend ses remedes. Ambroise vient regarder comme les autres.⁹

Quel verbo: «regarder» mette in evidenza che la scena, effettivamente, era anzitutto gestuale, mimica, ma certo avrebbe avuto più presa sul pubblico un Opérateur loquace:

Messieurs, La plupart de mes confreres ne se sont attachés qu'à prevenir, soulager, et quelque fois guerir par hazard les maladies du corps. Pour moy j'ay abandonné cette partie de la medecine où les plus habilles gens ne voyent goutte. Je me suis entierement livré aux secrets utils pour la société civile, vous jugerez de moy après l'enumeration de ceux que je possède.¹⁰

Ritroviamo la *Scene de l'Operateur*, con un monologo affine, indipendente dal cotesto, in un'altra pantomima di Pannard, scritta in collaborazione con Charles-Simon Favart: *La Foire de Bezons*;¹¹

⁶ Sul tramonto della farsa e sul suo rapporto con la *parade* attraverso le figure più rappresentative, v. MARTINE DE ROUGEMONT, «Dall'Orvietano al Grand Thomas», in ROSE-MARIE MOUDOUÈS (a cura di), *Il teatro a Parigi. Momenti di storia dal XVI al XX secolo*, Roma, Bulzoni, 1994, 9-14.

⁷ Pantomima con *airs anglois*, Ms. F. Fr. 9324, ff. 145r-150v. Il manoscritto non ne riporta il titolo, né la data; ma rimando al mio studio in corso sui generi pantomimici alla Foire, le riflessioni su questo problema.

⁸ Ms. F. Fr. 9324, ff. 143r-144r. Questo monologo è stato inserito nel volume manoscritto di opere di Charles-François Pannard, con numerazione autonoma delle sue pagine, tra il testo di *Arlequin Faustus* e quello di *Valère et Colette*. In calce al testo dell'Opérateur, figura il visto della censura: «Veu, permis de représenter à Paris. 25 juin 1735»: la data è anteriore sia alla rappresentazione della *Foire de Bezons* (11 settembre 1735), dove compare una *Scene de l'Operateur*, che alla presunta rappresentazione di *Valère et Colette* (1738 o 1739).

⁹ *Ibidem*, ff. 149v-150r.

¹⁰ *Ibidem*, f. 143r.

¹¹ *Scenes détachées pour couper la danse dans le Balet de La Foire de Bezons*,

il personaggio del ciarlatano vi enumera con pari abilità le sue improbabili pozioni, per i mali dello spirito e del vivere sociale, rappresentate da altrettante metafore prese alla lettera.

Je n'ay rien epargné pour acquerir la parfaite connoissance des simples,¹² et j'ay si bien reussy que je puis me vanter qu'il n'y a rien dans la nature qui me soit inconnu.¹³

Gli esempi di scene autonome che migrano da una *pièce* all'altra si potrebbero moltiplicare, come testimoniano i *Mémoires* dei fratelli Parfaict; così, all'interno de *L'Assemblée des Acteurs*, atto unico che precedeva il balletto *L'Industrie* di Pannard e Carolet, «se trouvoit la Scene du Charbonnier, que le Public revoyoit toujours avec le même plaisir».¹⁴ E in effetti, dopo la stagione teatrale a Saint-Germain, la medesima «scène épisodique», nei mesi successivi, viene estratta e «ajout[ée]» a un'altra scena episodica,¹⁵ chiamata *Tran, tran, tran* dal ritornello del *vaudeville*. (In realtà, era la *Scene du Marchand de chanson*, musicata da Gillier, estratta dalla *Foire de Bezons*).¹⁶

Osservando il tessuto delle *pièces*, notiamo che la tecnica del *collage* di materiali predefiniti tocca non solo il piano verbale, ma anche e non secondariamente, quello visivo. Testi ricchi di didascalie sono i testimoni di questo procedere. Pensiamo agli scenari delle *pantomimes anglaises* di Mainbray, Pannard e Colin fils. Si tratta di un gruppo molto compatto di *divertissements pantomimes* in un atto, la cui matrice inglese deriva da una delle più celebri *fabulae* della Commedia dell'Arte, l'amore contrastato di Arlecchino e Colombina (o Isabella), e la lotta contro il dipotico padre (o tutore) della fanciulla, assistito dal fedele servitore (Pierrot); lo sviluppo è dato dalle fughe ripetute e dalle metamorfosi di Arlecchino: metamorfosi che coinvolgono anche i luoghi. Le scenografie hanno una funzione drammaturgica precisa ed essenziale; senza di esse non sarebbero possibili le innumerevoli varianti che

par M^{rs} Panard et Favart, Ms F. Fr. 9325, ff. 149r-v. (Ora in P. MARTINUZZI, «Ironie della lanterna magica», *Ariel*, v. XXIII, n. 2, 2008).

¹² Dal XV secolo, il termine indica le piante officinali, e il principio attivo di un farmaco. Ma è evidente la polisemia dell'aggettivo sostantivato.

¹³ CH.-F. PANNARD et CHARLES-SIMON FAVART, *Scènes détachées pour couper la danse...*, cit., f. 141r.

¹⁴ FRANÇOIS et CLAUDE PARFAICT, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, t. II, 120 (Foire Saint-Germain, 1737).

¹⁵ *Ibidem*, 126.

¹⁶ CH.-F. PANNARD et CH.S. FAVART, *Scenes détachées pour couper la danse*, cit., ff. 142f-143f.

danno corpo alle storie stesse e che si costruiscono attorno alla invariabile struttura della *harlequinade*. Ogni pantomima all'inglese acquista infatti caratteri propri grazie alla sua ambientazione e alla combinazione, sempre rinnovata, degli oggetti che animano quello spazio: il mulino ad acqua o a vento,¹⁷ il muro della stanza che si trasforma in una prigione,¹⁸ i quadri, gli specchi e i mobili attaverso cui Arlecchino può passare,¹⁹ le sedie levitanti...²⁰ I cambiamenti scenici, che destavano lo stupore degli spettatori al pari dell'arte acrobatica e mimico-coreografica degli interpreti, erano il risultato di una perizia tecnica illusionistica, sviluppatasi in quegli anni grazie anche ai frutti della collaborazione, avvenuta in altri contesti, fra Mainbray, l'autore-regista, e il grande scenografo Giovanni Nicolò Servandoni, che allora lavorava a Parigi.²¹

E queste infinite mutazioni di forme, di sequenze, di situazioni, nate da un'unica traccia, formano il tessuto di un'opera che ci appare incompiuta, pronta ad essere sempre ritrovata e al tempo stesso continuamente rinnovata, in un processo ipoteticamente senza fine.

La ripetizione fuori contesto di singole scene e la variazione di singole strutture andava probabilmente incontro al desiderio

¹⁷ Mulini le cui ruote diventano ausili per la beffa di Arlecchino sono nel *Docteur Faustus* di Pannard [1740] (Ms. F. Fr. 9324, f. 141v), in due *pièces* di Mainbray: *Arlequin Prothée par magie* (Paris, Gonichon, 1741, p. 24) e *À Trompeur trompeur et demi* (Gonichon, 1742, 21-24), e nella variante di quest'ultima, che è l'anonima *Chacun à son tour* (La Haye, van Zanten, 1743); in *Arlequin Tailleur par amour* di Colin fils, del 1743 (Ms F. Fr. 9313, f. 269r).

¹⁸ Con identità, la scena di questa trasformazione appare a conclusione de *Les Dupes* (Paris, Vve Delormel, 1740, 12v) e *Le Diable boiteux* (Paris, Gonichon, 1742, 16).

¹⁹ Sono presenti ne *Les Dupes*, (cit., 12v), *Le Diable boiteux* (cit., 10, 11, 16). Questo numero sarà tanto amato da rimanere nel repertorio dei pantomimi comici anche nell'Ottocento, come si può vedere da alcuni disegni e incisioni. (Cf. RAYMOND MANDER, JOE MITCHENSON, *Pantomime: A Story in Pictures*, New York, Taplinger, 1973, fig. 32, 82). Questa continuità deriva dall'insegnamento di Nicolini Grimaldi, *sauteur* nella Grande Troupe Étrangère, interprete di Mainbray, e nonno del maggior clown inglese del periodo romantico, Joe Grimaldi.

²⁰ Ne *Le Diable boiteux*, cit., 10. L'episodio è una citazione dall'antico scenario di Giraldo Cinthio, *Arlequin esprit follet* (1670) che fu immortalato dalle incisioni di Claude Gillot (cfr. HERBERT DIECKMANN, «Claude Gillot interprète de la Commedia dell'Arte», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 15, mars 1963, 221-222 e fig. 7).

²¹ Mainbray e Servandoni proposero spettacoli ottici alla Salle des Machines delle Tuileries, nel 1740-1741; le pantomime *foraines* si collocano negli anni dal 1740 al 1743. V. GÖSTA BERGMAN, «La grande mode des pantomimes à Paris vers 1740 et les spectacles d'optique de Servandoni», *Recherches théâtrales*, n. 2, 1960, 71-81.

quasi infantile della ripetizione del già noto, espressa da un pubblico affiliato alla macchina dello spettacolo *forain*. Nello stesso tempo, la ricollocazione dei frammenti doveva muovere, oltre al ricordo di cose note e al senso di appropriazione degli elementi, anche percezioni estetiche diverse, in un certo modo affini allo straniamento.

C'è un genere, che ebbe vita breve, quello delle *pièces en monologues*, rappresentate alla Foire dal 1707 al 1710, che per sua natura offriva testi estremamente scomposti e discontinui. Ci restano le descrizioni obiettive dei commissari di polizia:

les monologues sont tous morceaux coupés qui n'ont aucune suite ni rapport les uns avec les autres et ne font pas une pièce.²²

Comme aussi avons remarqué que les récits qu'ils font sont tous morceaux coupés et presque sans suite et que les scènes n'ont aucune liaison les unes aux autres et ne forment aucune intrigue.²³

E in un arco temporale molto più esteso, anche la *parade* alla Foire e nei teatri di società, si compone di «scènes détachées», assimilando i metodi compositivi della Commedia dell'Arte e i procedimenti di improvvisazione delle «farces tabarinesques».

Con una logica analoga, anche l'*ambigu* è formato da unità non consequenziali, giustapposte, il cui ordine può mutare, determinando una conclusione sempre provvisoria. Si tratta non più di un *collage* di scene o di *entrées*, ma di interi atti unici, di *pièces* e di prologhi autonomi. In Favart, la Folie annuncia rumorosamente la sua creazione di un *ambigu* in termini di libertà espressiva, e di assenza di programma:

Ce bayard conduira la scene,
Tout viendra comme il pourra.
De nos jeux bannissons la gêne,

²² Nicolas-François Ményer, verbale sugli spettacoli dati al Jeu de paume de Bel-Air da Catherine Vondrebeck, 19 marzo 1710, in É. CAMPARDON, *Les Spectacles de la foire*, cit., t. I, 85 (*Archives des Comm.*, n. 824). Erano gli anni delle lotte più feroci contro i teatri *forains*, mosse dai Comédiens Français; la polizia era costretta a verificare che non venissero recitate commedie intere e con dialoghi, cosa che avrebbe nuociuto ai teatri ufficiali, detentori di un paradossale «privilegio» di rappresentare opere dialogate. Sulle lotte sostenute dalla Foire ad inizio del secolo vari sono i contributi storici, da Arthur Heulard (1878) e Maurice Albert (1900) a Marcello Spaziani (1982), Michèle Venard (1985), Renzo Guardenti (1995), Isabelle Martin (2002).

²³ Jean-Jacques Camuset, verbale del 22 marzo 1710, *ibidem*, 90 (*Archives des Comm.*, n. 1290).

La Raison
 Est un poison.
 Je pretens hurler, barlu,
 De deux opera faire un ambigu.²⁴

L'Ambigu-comique è il titolo di una *pièce* del 1726, «une critique de l'Impromptu de la Folie, de la Comédie Française»;²⁵ se già nel termine *impromptu*, legato in particolare al contesto dello spettacolo a corte, è indicato il procedere per improvvisazione, ancor più ciò è vero per il teatro della Foire, che destabilizzando il testo, fa ricorso all'oralità per ricostruirne uno nuovo, a partire dalla scena e dal rapporto col pubblico.

È nel 1720 che il termine *ambigu* compare, ad indicare un genere teatrale che si compone di materiali già costituiti: «mélange de pièces hétérogènes», come segnala David Trott:²⁶

À l'origine, trois pièces en un acte (un prologue, une comédie intriguée, une pièce à tiroirs [faite d'une succession de personnages épisodiques]) constituaient un «ambigu».

Quando gli attori Italiens si unirono ai *forains*, negli anni fra il 1721 e 1723, osserva Trott, evidenziarono, nel Prologo *Le Dieu du hasard*, come veniva creato il programma dell'*ambigu*: si tirava a sorte quali *pièces* dovessero comporre l'insieme, dopo avere numerato ogni pezzo del repertorio. Così, l'8 agosto 1722, furono estratti il numero 419 (*La Force de l'Amour*) e il numero 740 (*La Foire des Fées*). L'opera in tre atti era data da tre unità distinte, la cui combinazione poteva variare indefinitamente, con un procedimento *ante litteram* modernamente «aleatorio».

Une étude attentive des programmes successifs à la Foire permet de voir la façon dont les entrepreneurs combinaient plusieurs pièces en un acte au jour le jour. Si un acte ne leur plaisait pas, il leur était facile de le faire sauter immédiatement en faveur d'un autre, sans toucher aux deux – nombre de prologues se confondant avec les actes – qui restaient dans le nouvel «ambigu».²⁷

Questo genere è vivo sino alle soglie della Rivoluzione.²⁸ E non

²⁴ CH.-S. FAVART, *L'Ambigu de la Folie ou Le Ballet des Dindons* (1743), Ms. F. Fr., f. 415r.

²⁵ F. et C. PARFAICT, *Mémoires*, cit., t. II, 33.

²⁶ DAVID TROTT, *Théâtre du XVIII^e siècle: jeux, écritures, regards, essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2000, 76.

²⁷ *Ibidem*, 76-77.

²⁸ *Le Destin et les Parques, ambigu* di Desfontaines del 1788, viene messo in scena al Théâtre Italien sino al 7 luglio 1789.

va dimenticato che «Ambigu Comique» è il nome di uno dei maggiori teatri del Boulevard, fondato da Nicolas-Médard Audinot nel 1769 insieme ad Arnould, «faiseur de pantomimes»,²⁹ teatro attivo anche nel secolo seguente, a testimoniare la vitalità delle forme popolari mobili e aperte allo scambio col pubblico.

Lo statuto di autonomia da un lato, e di dipendenza dall'altro (da una *pièce* che accolga la scena staccata), dà la misura della grande instabilità del testo scritto; nell'orizzonte della prassi compositiva *foraine*. Una instabilità che rimanda in particolare alle origini italiane delle commedie *foraines*, al «recamo di concertate pezzette»³⁰ creato da Domenico Biancolelli, così come ai «Concetti, Soliloqui e Dialoghi» «per l'Innamorati, e Donne», e ai «Discorsi, Saluti, Bisquizzi, e qualche graziosità» «per li Vecchi»,³¹ nuclei testuali autonomi in forma di frammenti, che «si possono adattare ad ogni specie di Comedia», proposti in forma scritta e sistematizzata da Andrea Perrucci nel 1699.

È legittimo quindi chiederci se, nella prima metà del '700, l'arte combinatoria della Foire era solo uno stratagemma per muovere la macchina dello spettacolo, o se corrispondeva ancora a quelle leggi compositive non superficiali, «per “temi” che si uniscono armonicamente, dove l'unità è data dal loro intrecciarsi, variarsi e risponderci»,³² come ha enucleato Delia Gambelli a proposito dell'arte di Biancolelli. La studiosa ha infatti difeso la Commedia dell'Arte in Francia (nella seconda metà del XVII secolo) dall'accusa di essere «uno spettacolo frammentato in lazzi isolati affidati alle bravure parallele dei singoli attori». Analizzando infatti gli scenari di Biancolelli, essa rileva che i singoli frammenti, «le “frasi” costituirebbero i temi e solo questi (unità già concluse) verrebbero a comporsi nell'unità finale dello spettacolo».³³

Ora, superato il momento in cui l'attore era il principale autore del testo dello spettacolo, con le creazioni *foraines* entriamo nella fase in cui è l'associazione sistematica di uno o più scrittori

²⁹ NICOLAS BRAZIER, *Histoire des petits théâtres de Paris depuis leur origine*, nouvelle édition, corrigée et augmentée de plusieurs chroniques, Paris, Allardin Libraire, 1838, t. I, 28.

³⁰ Riprendo la frase di Pier Maria Cecchini sull'essenza di Arlecchino, adottata da DELIA GAMBELLI, «“Quasi un recamo di concertate pezzette”: le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli», *Biblioteca Teatrale*, n. 1, 1972, 47-95.

³¹ ANDREA PERRUCCI, *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, Napoli, Mutio, 1699 (poi a cura di A.G. Bragaglia, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961); Parte Seconda, 161.

³² D. GAMBELLI, «“Quasi un recamo di concertate pezzette”», cit., 81.

³³ *Ibidem*.

con i *performers* e con i musicisti, a generare un duplice testo: quello scritto, sempre in fragile sosta, e quello agito, composto in particolare da elementi gestuali, e da una composizione strumentale e vocale. Del testo agito non restano naturalmente tracce; i copioni/*scénarios* ci possono offrire, però, i preziosi indizi di una volontà di apertura dell'opera, che va oltre la ricetta commerciale del *serial*. Questa apertura insegue, come abbiamo visto, i gusti di un pubblico implicato nella formazione dei generi, ma possiamo vedere nella caratteristica principale della Foire, che è la contaminazione di stili e modelli, un passo ulteriore che supera il *recital* di spezzoni. Nel calderone di Saint-Germain e Saint-Laurent è possibile vedere nascere l'uovo di Arlecchino, in cui le parti scomposte trovano un nuovo insieme, sconcertante, sgraziato, sproporzionato, ma, forse, interessante.

La Folie ouvre la scene et paroît être occupée de quelque projet aussi singulier que l'est son caractère: elle marche en rêvant sans savoir à quoi se déterminer; sa vuë se promene de tous côtés, sans pouvoir rencontrer d'objet capable de fixer son attention: enfin après plusieurs reflexions vaines et vagues, elle se détermine; le projet qu'elle a conçu se développe insensiblement, et on voit que par une suite des caprices qui lui sont naturels, elle a formé le dessin d'éprouver ce que produiroit un assemblage bizarre de divers membres que le hazard lui offre, et si elle pourroit en former quelque être digne de ses soins et de ses travaux: pour cet éfet elle prend les jambes d'un coureur pour lui donner de la légereté, les bras et les mains d'un escamoteur pour lui donner de l'adresse et de la subtilité, le corps d'un tailleur pour que toutes sortes d'habits puissent s'aproprier à sa taille, et la tête d'un procureur, afin qu'il soit capable de toutes sortes de ruses et de chicanes. Ayant jetté tous ces membres les uns après les autres dans une cuve, elle les brasse tous ensemble avec beaucoup de soin, regarde de tems en tems si cette mixtion change de nature, et paroît fort étonnée de voir que le succès passe ses espérances, d'autant plus qu'elle s'aperçoit que le tout ne forme plus qu'un œuf, qu'elle tire de la cuve avec de grands efforts. Elle l'expose sur de la paille aux raions du Soleil et se retire à l'écart, impatiente de voir quelle sera l'issuë de cette bizarre production.³⁴

Così la Folie fa nascere Arlecchino.

L'arte combinatoria di questa frammentazione ci pone di fronte alla magica sorpresa della creazione. La parte del caso sembra voler essere importante, ma non dobbiamo farci trarre in inganno e proiettare su questi esperimenti l'incunabolo di una modernità assoluta.

³⁴ (Anonimo), *L'Essai de la Folie, ou la Naissance d'Arlequin. Divertissement Pantomime*, Liège, Everard Kints, s.d., 3-4.

ABSTRACT

Theatrical text is characterized by an essential incompleteness and un-stableness, as genetic criticism unquestionably shows. Set between the dimensions of written memory and of scenic realization, its life is in direct relation to its receiver, the public; which helps it to adopt new forms and, sometimes, different meanings. There can be a programmatic incompleteness, which founds the creative process upon the mobility of the text. This happened, for instance, in the French theatres of the Fairs during the first half of the XVIII century. As an example, this article examines Fair genres founded on the mobility of the text (*divertissement*, pantomime, *ambigu*), and their development from the beginning of the XVIII century until the French Revolution. The technique utilized in these types of performances was the collage of materials established beforehand. The contamination not only of the texts but also of models and styles in the French theatrical practice at the Fairs was the basis of a vital process of re-creation and new creation.

KEYWORDS

XVIII century. Fairs. French theatre. Mobility of the text.

SU MANSHU: LA MODERNITÀ INCOMPIUTA
O L'INCOMPIUTEZZA DEL MODERNO?

1. *Implicazioni biografiche e narratologiche*

L'opera di Su Manshu (1884-1918) (ma anche la sua personalità) ci appaiono assai emblematiche di un'epoca in profonda e non indolore transizione della Cina imperiale verso la travagliata modernità del Novecento. Vissuto a cavallo tra due terre (la Cina e il Giappone) e due epoche, senza però aver potuto né condividere appieno il vecchio sistema di valori, né del resto interpretare compiutamente la rivoluzione politica e culturale, la «rivoluzione del sentire» e la rivoluzione letteraria dei primi decenni del XX secolo, Su Manshu era, come sostiene Etiemble «le parangon de l'homme libre».¹ Erudizione ed eccentricità, passione politica e religiosa – tratti del personaggio che costruì intorno a sé – ne fanno una figura complessa e suggestiva, capace di suggerire, anche attraverso i suoi testi, la complessità della civiltà cinese nel suo incontro/scontro con l'occidente, con la modernità, ma soprattutto con se stessa.

Nacque a Yokohama dall'unione tra un mercante cinese e la giovane nipote di una sua concubina giapponese:² la doppia identità culturale e geografica segnerà la sua esistenza, mentre la prematura separazione dalla madre, oltre a incidere sulla sua personalità e sensibilità, condizionò probabilmente il suo ambiguo, tormentato rapporto con le donne, lasciando echi profondi nella sua opera letteraria.³ Specularmente, ambigue e contraddittorie ci

¹ SU MANSHU, *Les larmes rouges du bout du monde*, Paris, Gallimard, 1989, 11.

² Molte incertezze permangono sui dati biografici di Su Manshu, le due principali biografie esistenti (HENRY MACLEAVY, *Su Manshu (1884-1918): A Sino-Japanese Genius*, London, The China Society, 1960, e LIU WU-CHI, *Su Manshu*, New York, Twayne, 1972) non chiariscono infatti tutti i dettagli della sua vita, alla cui costruzione leggendaria contribuì lo stesso scrittore (v. LEO OU-FAN LEE, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Cambridge, Harvard University Press, 1973, 62-65).

³ Si veda a questo proposito LEO OUFAN LEE, *op. cit.*, 68.

appaiono anche le figure femminili che popolano i suoi racconti circondando il personaggio maschile autobiografico, alter ego dell'autore, di un alone misto di seduzione carnale e di sublime vocazione spirituale. Su Manshu, infatti, aderì alla fede buddhista facendosi monaco nel 1901,⁴ e riflettendo nella sua vita e nelle sua opera i conflitti interiori seguiti a tale scelta. Fu a cavallo tra due terre e due epoche ma, anche, tra due culture: pur impregnato di cultura cinese classica, infatti, si fece ponte e mediatore anche della cultura occidentale da cui attinse aspetti della sua scrittura romantica, e che cercò di interpretare nella sua incompiuta traduzione de *Les Misérables* di Hugo.⁵ Anche la passione politica e riformista (fece parte di movimenti rivoluzionari dapprima in Giappone e quindi in Cina, dove lavorò tra l'altro per alcuni giornali progressisti) ne fanno un precursore della figura dello scrittore politicamente impegnato e progressista tipica del periodo successivo, nella stagione del Quattro maggio, anche se – tratto peculiare questo della sua personalità – la sua fede rivoluzionaria risentì del suo carattere scostante e volubile, capace di fortissime passioni⁶ come di rapide disaffezioni.

Morì di malattia a soli trentaquattro anni, lasciando un variegato corpus di opere che, oltre alla narrativa e alle traduzioni, comprende anche poesie e saggi. Vero scrittore cult, la sua figura (e la sua opera) godette di grande fortuna tra il pubblico fino alla fine degli anni '30, quando, travolta dalle mutate condizioni politiche e da nuove cogenti indicazioni circa il significato e lo stile del testo letterario, scivolò in un totale oblio, dal quale solo negli ultimi anni è stata fortunatamente riscattata.

Al di là dei tratti psicologici e culturali dello scrittore, che ne fanno una figura assolutamente affascinante nell'universo letterario della Cina pre-moderna, questo contributo intende esplorare l'impianto narratologico della sua opera narrativa, allo scopo di evidenziare e, in qualche misura, anche interpretare l'elemento di incompiutezza che la contraddistingue, a vari livelli.

La tradizione narrativa cinese, fondata su due modelli linguistici paralleli (lingua letteraria, *wenyan* e lingua vernacolare, *baibua*),

⁴ In realtà, dopo aver vissuto per un certo periodo in un antico monastero, tornò alla vita secolare, sebbene il richiamo della vita monastica fu sempre attivo su di lui, meritandogli la definizione di «poet-monk» (LIU WU-CHI, *op. cit.*).

⁵ Una dozzina di capitoli del romanzo fu pubblicata a puntate sul *Guomin rijibao* (Quotidiano Nazionale) tra l'ottobre e il dicembre 1903.

⁶ Come testimonia il piano che egli avrebbe elaborato per uccidere Kang Youwei, eminente intellettuale e riformista del tempo. V. LIU WUCHI, *op. cit.*, 37 e H. MACALEAVY, *op. cit.*, 10.

presenta sul piano formale sia un filone narrativo breve, paragonabile anche se non del tutto sovrapponibile al racconto occidentale, sia, soprattutto a partire dal XIV secolo, forme narrative lunghe in vernacolare, definite in seguito *changpian xiaoshuo*,⁷ tradotto, seppure impropriamente, come «romanzo». Nell'era tardo-Qing, ossia alla fine del XIX secolo, entrambi questi filoni, ovviamente trasformati e modificatisi nel tempo, sussistono, sebbene a cavallo tra i due secoli prevalessero opere piuttosto lunghe eredi del grande romanzo di epoca Ming e Qing,⁸ e spesso pubblicate a puntate sulle riviste del tempo. Sul piano ideologico, inoltre, alcuni teorici di fine secolo, tra cui soprattutto Liang Qichao,⁹ promossero il genere romanzesco attribuendogli un potere di educazione e propaganda presso la popolazione che ben si confaceva ai programmi riformisti di questi intellettuali.¹⁰

Nella sua concezione moderna il racconto fiorì in Cina solo a partire dagli anni '20 del secolo scorso. Fino ad allora era diffusa una forma breve sia in lingua letteraria (si pensi ai *chuanqi*¹¹ di epoca Tang e, assai più tardi, ai racconti fantastici di Pu Songling),¹² sia in vernacolare, di cui un notevole esempio sono le novelle curate da Feng Menglong (*Sanyan*);¹³ le opere appartenenti a entrambi questi filoni sono di pregevole costruzione artistica ma, come segnarono fin dal primo Novecento alcuni studiosi, appaiono sin troppo simili sul piano strutturale a dei piccoli romanzi condensati. Nella fase di grande costruzione creativa e teorica che fu il Quattro maggio,¹⁴ questo problema venne mes-

⁷ La distinzione formale e terminologica tra le forme narrative brevi e le narrazioni lunghe si sviluppò molto tardi in Cina. Va ricordato, infatti, che «the traditional critics of Chinese fiction have not felt the need to distinguish between the novel and other (shorter) forms within the general term for prose fiction hsiao-shuo» (ANDREW PLAKS, «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», in A. PLAKS (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 323).

⁸ Il genere rientra sotto la denominazione di *zhanghui xiaoshuo*, letteralmente «romanzi suddivisi in capitoli e paragrafi».

⁹ (1873-1928) importante scrittore riformista del tardo periodo Qing.

¹⁰ Una dettagliata presentazione della teoria narrativa proposta da Liang Qichao attraverso il movimento del *xin xiaoshuo* (nuovo romanzo) si trova in YANG YI, *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* (Storia della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1986, cap. I.

¹¹ Genere narrativo d'argomento prettamente fantastico sorto durante la dinastia Tang (617-907).

¹² (1640-1715), autore di una celeberrima raccolta di racconti in lingua letteraria *Liaozhai zhiyi* (Racconti straordinari dello studio Liao).

¹³ (Tre *yan*), novelle scritte tra il 1620 e il 1627.

¹⁴ Per Movimento del Quattro maggio s'intende un complesso insieme di

so in luce, in particolare, da Hu Shi, il quale sosteneva che lo sviluppo del racconto in *baibua* fosse stato ostacolato in passato dal successo del romanzo tradizionale, il quale, in realtà, non sarebbe stato altro che un labile agglomerato di racconti riuniti frettolosamente.¹⁵

I limiti così evidenziati del genere breve furono imputati alla tendenza classica (sia nei romanzi che nei racconti) ad articolare la narrazione secondo una struttura che prediligeva la trama e una disposizione pedissequa e unidimensionale dei fatti: «Nella disposizione della trama», sostiene, infatti, Wu Diaogong riferendosi agli antenati del racconto cinese in vernacolo, «essi ponevano particolare attenzione alla chiarezza e alla sequenza logica, a che il metodo fosse chiaro e che inizio e fine della storia fossero coerenti».¹⁶

Per comprendere il contrasto tra i lineamenti essenziali della narrativa cinese classica e le aspettative che si formarono quando traduttori, scrittori e lettori cinesi vennero a contatto con la narrativa occidentale, vale la pena ricordare le osservazioni di Yan Jiayan:

Il romanzo cinese del passato era basato sul sistema a capitoli e paragrafi, mentre il racconto era una sintesi delle storie romanzesche. L'inizio del racconto in lingua letteraria era sempre «un tale, nato in un tal posto ecc.», quindi si condensava tutta l'esperienza di vita di questa persona sotto forma di racconto: la struttura di questo tipo di narrativa era completamente fusa con il processo di sviluppo della trama, l'inizio della storia era anche l'inizio dell'opera, e la fine della storia coincideva con la conclusione stessa del racconto. In questo tipo di narrativa, al di là della trama della storia, la struttura non aveva alcuna importanza.¹⁷

I lettori cinesi, in breve, erano abituati a trame complete e complesse, organizzate in modo che *fabula* e intreccio (per usare la comoda distinzione utilizzata dai formalisti russi) coincidessero quasi sempre. Le vicende narrate non potevano avere inizio *in*

fenomeni e istanze di rinnovamento culturale (soprattutto letterario), sociale e politico che presero il via con le manifestazioni patriottiche studentesche contro le decurtazioni territoriali ai danni della Cina sancite dalla Pace di Versailles nel 1919.

¹⁵ HU SHI, «Lun duanpian xiaoshuo» (Il racconto), 1918, in YAN JIAYAN (a cura di), *Ersbi shiji Zhongguo xiaoshuo lilun ziliao. Di er juan 1917-1927*, Beijing, Beijing daxue chubanshe, 1997, 44.

¹⁶ WU DIAOGONG, *Wenxue fenlei de jiben zhishi* (Nozioni basilari di classificazione della letteratura), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1959, 74.

¹⁷ YAN JIAYAN, *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* (Storia delle correnti della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenxue chubanshe, 1989, 23.

medias res, e semmai era compito del narratore aggiornare il lettore su eventuali trascorsi extradiegetici. Non stupisce, dunque, che leggendo le opere di narrativa occidentali, penetrate in Cina nel XIX secolo attraverso pionieristiche ma spesso pregevoli traduzioni, i lettori e gli stessi letterati cinesi rimanessero meravigliati se non insospettiti dal «bizzarro» modo di presentare la trama degli avvenimenti: inversioni temporali, analepsi, storie incompiute o sottintese, personaggi la cui identità veniva rivelata solo a romanzo iniziato o addirittura alla fine. Sempre a questa caratteristica della narrativa cinese tradizionale può forse essere collegata la fredda accoglienza che il pubblico cinese riservò alla traduzione in lingua letteraria di alcuni famosi racconti tratti dalle principali letterature occidentali: i *Racconti del mondo straniero*, antologia curata nel 1909 dai fratelli Zhou (Lu Xun e Zhou Zuoren).¹⁸

Se lo stimolo di questi schemi narrativi «esotici» agì in modo assai fecondo nella rivoluzione narrativa, contribuendo alla nascita del racconto moderno, deve essere anche messo in luce in tutta la sua portata il peso dell'evoluzione interna della narrativa cinese, avviata già a partire dalla seconda metà del XIX secolo, che la spinse a un rinnovamento strutturale oltre che linguistico. Mentre storicamente è sempre stato più sottolineato quest'ultimo aspetto, con l'enfasi dedicata al passaggio dal *wenyan* al *baibua*, l'aspetto strutturale è stato solo recentemente studiato e analizzato da studiosi come Chen Pingyuan, Hanan e Hutters per citarne solo alcuni.¹⁹ Il caso di Su Manshu, il quale ereditò la tradizione narrativa cinese, pur essendo esposto a quella occidentale,²⁰ ci sembra assai emblematico delle trasformazioni strutturali in atto nella narrativa cinese tra i secoli XIX e XX.

Queste trasformazioni convivono nei suoi racconti con alcuni schemi narrativi più convenzionali, dando vita a una forma e uno stile ibridi, assai rappresentativi della transizione culturale e artistica che contraddistinse la Cina del tempo, e circondati

¹⁸ *Yuwai xiaoshuo ji*. A questo proposito si veda il commento di CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanbian* (La trasformazione degli schemi narrativi nella narrativa Cinese), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1988, 125.

¹⁹ PATRICK HANAN, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, New York, Columbia University Press, 2004; THEODORE HUTTERS, *Bringing the world home: appropriating the West in late Qing and early Republican China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005 e CHEN PINGYUAN, *op. cit.*

²⁰ Fu anche traduttore. Tra i suoi lavori si ricordano alcune poesie di Byron e la già citata traduzione (incompleta e piuttosto libera) di *Les Misérables* di Victor Hugo (v. nota 5).

di un alone di suggestiva incompiutezza. Prenderemo in esame in particolare la figura del narratore ossia il modo del racconto, inteso nelle sue variazioni prospettiche, e la trama nelle sue dimensioni spazio-temporali.²¹ Questi aspetti, insieme all'analisi del concetto di trama e la sua applicazione nei testi di Su Manshu, ci permetteranno di valutare il suo tentativo, solo parzialmente riuscito, di rinnovare l'estetica della narrativa, e la modernità stessa dell'autore nella sua «incompiuta rivoluzione narrativa».

Prima di procedere all'analisi delle implicazioni narratologiche dell'opera di Su, si darà una breve esposizione delle sue principali opere narrative: nel 1912 pubblicò *Duanhonglingyan ji* (Il cigno solitario), un romanzo breve di natura autobiografica ma con forte coloritura romantica: vi si narra la vicenda del giovane Sanlang (Saburo in giapponese) di origini sino-giapponesi, che, dopo aver preso gli ordini buddhisti, s'imbatte nella sua vecchia nutrice la quale gli rivela che la madre, giapponese, non è, come lui credeva, morta. Dopo questa clamorosa scoperta, Sanlang-Saburo ritrova casualmente Xuemei, a cui era promesso in tenera età; la giovane, ancora innamorata di lui nonostante il parere sfavorevole dei genitori, gli è tuttora devota, benché egli abbia preso i voti monastici proprio per scioglierla dalla contrastata promessa. Raggiunto il Giappone grazie al generoso supporto finanziario di Xuemei, il giovane monaco si ricongiunge finalmente con la madre, ma in preda a un forte sentimento per la cugina Shizuko e contemporaneamente tormentato dalla propria inclinazione religiosa a fuggire ogni passione mondana, egli torna di nascosto in Cina dove lo attende l'amara scoperta che Xuemei è deceduta per consunzione. Sanlang torna allora al tempio della sua consacrazione, deciso a rinunciare definitivamente al mondo delle passioni umane. Oltre al romanzo, Su scrisse alcuni racconti, sempre incentrati sul conflitto tra amore terreno e spiritualità: «Jiangsha ji» (La sciarpa purpurea), «Fenjian ji» (La spada bruciata) entrambi pubblicati nel 1915, «Sui zan ji» (La forcina spezzata) nel 1916 e «Feimeng ji» (Non è un sogno) nel 1917. Una parte del romanzo incompiuto *Tianya honglei ji* (Lacrime rosse ai confini del mondo) uscì nel 1914. Di questi testi, tutti costruiti intorno ad amori contrastati e tragici, *Il cigno solitario*, «La sciarpa purpurea» e «La forcina spezzata» presentano un narratore omodiegetico, mentre gli altri due hanno un impianto narrativo più convenzionale con narratore eterodiegetico e una trama intrisa di motivi tradizionali sebbene

²¹ Per i concetti qui applicati di modo e tempo del racconto si veda GÉRARD GENETTE, *Figure del discorso*, III. Torino, Einaudi, 1976.

anch'essi in certa misura risentano delle «sperimentazioni emotive» esercitate da Su nella figura del narratore

«La sciarpa purpurea» si dipana lungo due fili narrativi intrecciati: quello del monaco Meng Zhu, divenuto bonzo rifiutando l'amore di Qiuyun, e quello del giovane narratore che ama, ricambiato, Wugu: quando il loro amore è osteggiato dal patrigno della ragazza, i due fuggono via nave, ma vengono separati da una tempesta. Il filo narrativo si interrompe riprendendo quello imperniato intorno alla figura di Qiuyun, che si trovava nella stessa imbarcazione del narratore. Il resto del racconto è basato sulla ricerca da parte dei due giovani dei rispettivi innamorati, la *quest* avrà però esito tragico: mentre il narratore apprende infine che Wugu è morta di tubercolosi dopo essere miracolosamente scampata al naufragio, la giovane Qiuyun ritrova il monaco Meng Zhu che si lascia tuttavia morire d'inedia in un'ultima, tragica conferma della propria dedizione assoluta alla fede religiosa. Ne «La forcina spezzata» viene riproposto lo schema narrativo già presente ne *Il cigno solitario*, la storia infatti descrive la vicenda di Zhuang Shi, diviso tra due diverse figure femminili, Lingfang e Lianpei, l'una schiva e tradizionalista, l'altra moderna e intraprendente. Il *plot*, assai romantico, intriso di amore e morte, assume contorni più moderni nell'uso della prima persona del narratore, personaggio-testimone ma profondamente coinvolto nel triangolo amoroso al cui centro si trova l'amico Zhuang Shi. Assai più convenzionale, sia come temi sia come struttura, appare «La spada bruciata», che ricorda i «condensati romanzeschi» di cui parla Yan Jiayan: narrate rigorosamente da un narratore in terza persona onnisciente sono le vicende basate sul modello classico di un *caizi* (giovane studioso di talento), di nome Dugu (letteralmente «il solitario»), alle prese con una società ingiusta e turbolenta e un amore contrastato per A Lan. Gli ingredienti convenzionali del romanzo *wuxia* (di cappa e spada) e della narrativa della scuola *Yuanyang hudie pai* (Anatre mandarine e farfalle),²² uniti a messaggi di denuncia e di riforma sociale, compongono un mosaico avventuroso in cui il giovane Dugu si trasforma in cavaliere vendicatore, che rinuncia all'amore terreno, avvicinandosi infine al buddhismo dopo aver vendicato l'ingiustizia subita. I personaggi femminili, le sorelle A Hui e A Lan e la giovane orfana costretta alla prostituzione Mei Niang, sono simboli di una femminilità tradizionale sacrificata alle regole

²² Sottogenere narrativo di grande successo popolare nei primi anni del Novecento, caratterizzato da trame romantiche e rocambolesche, e dall'uso della lingua letteraria, *wenyan*.

del *li* (rito)²³ e alle convenzioni retrive di una società impietosa e violenta, che l'impianto tradizionale del racconto tuttavia non sovverte ma finisce anzi per confermare. «Non è un sogno», infine, presenta caratteristiche miste sul piano narratologico tra una situazione narrativa «autoriale» e una situazione narrativa «personale»: ²⁴ è anche questa una storia convenzionale di amore contrastato e di triangolo sentimentale che si risolve in tragedia: Haiqin, un letterato di belle speranze innamorato di Weixiang, figlia del suo maestro, il pittore Wang Xuandu, viene osteggiato dalla famiglia in questa sua passione e spinto, anche per mezzo di sotterfugi e provocati malintesi, tra le braccia di una affascinante cugina, Fengxian. Nel finale drammatico la giovane Weixiang si toglie la vita e Haiqin sceglie la vita monastica.

I finali tragici e quasi sempre legati a una fuga nella spiritualità sono, tuttavia, «aperti», incompiuti, in quanto il narratore lascia spesso intendere che il viaggio spirituale del protagonista è solo all'inizio e il suo destino ignoto. Nel corso della narrazione, inoltre, anche la descrizione degli stati d'animo reca in sé tracce di un'indeterminatezza che, secondo Chen Pingyuan, è da attribuirsi più all'influenza del saggio tradizionale, *biji*, in grado di contenere pensieri e osservazioni sparsi, senza una struttura definita e compiuta, piuttosto che ai contatti con la narrativa occidentale.²⁵

2. *Figure del narratore e ruolo dell'«io»*

Nella narrativa vernacolare tradizionale (specie quella romanzesca), la figura del narratore aveva una precisa connotazione legata alle origini orali della narrativa stessa.²⁶ In sintesi, il ruolo della voce

²³ È stato rilevato come alcuni testi di Su Manshu siano caratterizzati dal conflitto tra *qing* (emozione, passione) e *li*, tematica presente sia in altri autori coevi, come Xu Zhenya, sia in molti scrittori degli anni '20 (quali Lu Yin, Ba Jin, Bing Xin). E tuttavia, come sostiene Chen Yaping, nella sua narrativa più che il conflitto tra aspirazioni interiori dell'individuo e regole esteriori della società prevale il conflitto interiore del personaggio diviso tra impulsi contraddittori. Questo è un altro degli aspetti che contribuiscono alla modernità dello scrittore. CHEN YAPING «Cong Su Manshu dao Yu Dafu de xiandai ganshang» (Il sentimentalismo moderno da Su Manshu a Yu Dafu), *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2006, 6, 171.

²⁴ Rispettivamente «authorial» e «figural» in FRANK STANZEL, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

²⁵ CHEN PINGYUAN, «Guanyu Su Manshu xiaoshuo» (La narrativa di Su Manshu), *Hangzhou shifan xueyuan xuebao*, 1995, 2, 42.

²⁶ V. A. PLAKS, *op. cit.*, e HENRY ZHAO, *The Uneasy Narrator. Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

narrante, sia nei racconti sia nei romanzi, era spesso ricoperto da un narratore di tipo onnisciente²⁷ che ricalcava la figura del cantastorie (*shuosburen*), dando vita al cosiddetto «simulated context».²⁸ Tale voce, impersonale e autorevole, rappresentava normalmente la voce della tradizione, dell'ortodossia, e, come sottolinea Bachtin a proposito dell'epica, essa era per sua natura «inaccessibile all'esperienza personale», non ammettendo «un punto di vista e una valutazione personali».²⁹ Prendendo a prestito ancora la definizione di Bachtin, la parola del narratore esprimeva

l'appoggio sulla tradizione impersonale incontestabile, l'universalità della valutazione e del punto di vista che esclude ogni possibilità di un diverso modo di vedere, il profondo rispetto per l'oggetto della raffigurazione e per la stessa parola detta su di esso in quanto parola della tradizione.³⁰

È utile ricordare, con Hanan, che: «Because of the residual power of the storyteller simulation in China, the concept of voice has particular relevance for pre-modern – and even for modern – Chinese fiction».³¹ Nell'Ottocento, infatti, la figura del narratore subì una graduale trasformazione orientandosi verso una voce più soggettiva e dotata di «opinioni individuali».³² Non solo, già in alcuni testi dell'epoca il narratore interviene in un rapporto scherzoso e dialettico coinvolgendo il lettore, chiedendo di pazientare se il meccanismo della *suspense* si prolunga troppo, o aggiornandolo su eventi non noti o non ancora chiariti. Hanan fornisce alcuni esempi di romanzi del secolo in cui, sorprendentemente, il narratore è di tipo «orale» e «personalizzato». Tuttavia, il distacco tra autore e narratore è sempre sottolineato, nei romanzi citati da Hanan, tramite espedienti come il ritrovamento di manoscritti o una presa di distanza del narratore stesso all'interno del testo. Diversamente, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX troviamo vari esempi di narratore, sempre in prima persona, ma che, inficiando il simulacro dell'onniscienza, non nasconde bensì afferma la verità della propria narrazione in quanto fondata su

²⁷ Tale onniscienza, tuttavia, non è costante e assoluta, come risulta dalla brillante analisi di Zhao: «The narrator in traditional Chinese fiction, supposedly omniscient, often has to limit his power and allow the narratorial consciousness focus on one character, thus forming a partial character focalization» (HENRY ZHAO, *op. cit.*, 92).

²⁸ V. A. PLAKS, *op. cit.*, 327.

²⁹ MICHAEL BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975, 458.

³⁰ *Ibidem.*

³¹ P. HANAN, *op. cit.*, 10.

³² *Ibidem.*

vicende realmente autobiografiche, senza più bisogno di segnalare al lettore la non equivalenza tra autore e narratore, o autore e personaggio. Tuttavia, nell'ennesimo tentativo di non infrangere la simulazione del narratore onnisciente e, nel contempo, di rispettare (almeno formalmente) la concezione tradizionale di *xiaoshuo* come narrazione di fatti comunque veritieri e fondati sulla realtà (anche nel caso dei più misteriosi e fantastici eventi), l'uso della prima persona venne a lungo sfruttato anche tra i «nuovi romanzieri» (*xin xiaoshuojia*) di fine Ottocento per salvaguardare il senso di verità dei fatti che un io narrante-testimone descriveva, escludendo però il narratore stesso da tali vicende, e mascherandone il più possibile il giudizio personale.

Va detto che la narrativa in lingua letteraria, d'altronde, seguì un percorso narratologico differente, non essendo sottoposta all'influenza derivante dal modello vernacolare dei cantastorie.³³ Nella fattispecie, a differenza della narrativa in vernacolo, la narrativa in *wenyan* non ignora né cela l'identità del narratore, spesso identificato invece direttamente con l'autore che talvolta dichiara propria la paternità del romanzo all'inizio dell'opera.³⁴ Ciò comportò nel corso del tempo un progressivo aumento della soggettività di tale funzione narrativa, che nel tardo periodo Qing creò le condizioni per la narrativa autobiografica dei cosiddetti «scholar-novelists».³⁵

Un altro tassello alla composizione del mosaico di influenze e affinità cui ricondurre la narrativa di Su Manshu è dato dalla somiglianza di alcune sue tecniche e tematiche con il genere popolare in lingua letteraria delle «Anatre Mandarine e Farfalle»,³⁶ dati i contenuti e le ambientazioni romantiche di tale produzione che ne accentuano le finalità di persuasione e compartecipazione soggettiva tra narratore e lettore. Nonostante la presenza dell'io

³³ «[...] as the author in the classical medium must dispense with the narrative devices that signal the simulated context of oral storytelling, his focus turns *ipso facto* from an essentially public exposure of private lives to a more intensely personal, introspective revelation of the inner world of fantasy» (A. PLAKS, *op. cit.*, 329).

³⁴ Si veda ad esempio, nello stesso Su Manshu, l'incipit del racconto «La sciarpa purpurea» dove il nome del narratore viene dichiarato esplicitamente, esso non è ovviamente quello dell'autore, ma le infiltrazioni autobiografiche sono evidenti in questo come in altri testi.

³⁵ CHIH-TSING HSIA, «The scholar-novelist and Chinese culture: a reappraisal of Chin-hua Yuan» in A. PLAKS (ed.), *op. cit.*, 266-305.

³⁶ Del resto alcuni studiosi, come Henry Zhao, annoverano questo scrittore all'interno della scuola stessa (HENRY ZHAO, *op. cit.*, 56).

narrante nella narrativa cinese in *wenyan*, va ricordato, con Chen Pingyuan, che questa figura era essenzialmente concepita come un cronista (*jiluzhe*) e osservatore (*guancharbe*) del mondo, mentre «nella narrativa cinese antica sono del tutto assenti le storie di un “io” raccontate da quello stesso “io”, elemento questo in cui si riassume tutta l’essenza e il fascino del racconto in prima persona». ³⁷

Fu proprio Su Manshu a infrangere per primo questo «tabù» e a trascinare dentro i fatti narrati l’io narrante, o, comunque un io protagonista e non semplice osservatore e testimone. Dice infatti Chen Pingyuan a proposito della narrativa pre-moderna: «La narrazione in prima persona fu usata per facilitare l’espressione dei sentimenti personali probabilmente solo nel caso di *Il cigno solitario* di Su Manshu e pochissimi altri». ³⁸

L’uso del narratore soggettivo in Su Manshu assolve principalmente a una funzione di «condivisione emotiva» con il lettore delle vicende narrate, ma, soprattutto degli stati d’animo descritti:

Prova a immaginare lettore se esista al mondo un individuo più disgraziato di me. ³⁹

Mio lettore, a questo punto riterrai inevitabilmente ch’io fossi rimasto impigliato nella rete dell’amore, ostacolo alla mia purificazione da tutte le passioni. ⁴⁰

In altri casi, tuttavia, gli interventi del narratore sembrano ricoprire soltanto una funzione faticosa (come spesso accadeva nella narrativa tradizionale), ossia di mantenere aperto il canale di comunicazione con il lettore rispettando i cliché strutturali della tradizione narrativa in vernacolo. ⁴¹ Esiste nondimeno una differenza rispetto ai modelli precedenti: in Su osserviamo un’identificazione stretta tra il narratore e il protagonista o uno dei protagonisti della storia narrata (nel caso per esempio di «La forcina spezzata»); in ciò il modello risente certamente dell’influenza della narrativa occidentale, ma, come dimostra Hanan con la sua analisi dell’evoluzione del narratore nel XIX secolo, è frutto di una consapevole evoluzione interna alla stessa narrativa cinese. Tornando alla meticolosa presentazione di Chen Pingyuan, infatti,

³⁷ CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 77.

³⁸ *Ibidem*, 79.

³⁹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin jingxuan* (Opere scelte), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2003, 4.

⁴⁰ *Ibidem*, 10.

⁴¹ HENRY ZHAO, *op. cit.*, 50.

va ricordato che a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi del Novecento, già altri scrittori, per lo più legati al cosiddetto «movimento del nuovo romanzo» (*xin xiaoshuo*), sperimentarono con moderato successo l'uso della prima persona narrativa, senza incorrere nelle incongruenze che avevano causato il fallimento di precedenti tentativi.⁴²

L'autobiografismo e il sentimentalismo⁴³ presenti nell'opera di Su Manshu sono gli elementi che agiscono sulla tradizione narrativa cui egli pure si riallaccia, scardinandone i canoni convenzionali: la voce narrante non si limita a descrivere eventi, ambienti e personaggi con tono didascalico e perentorio, ma scende, come un dio dell'Olimpo greco, in mezzo ai fatti e ai sentimenti umani, incarnandosi nel personaggio centrale della storia, abbandonando narratore e lettore in balia delle stesse intemperie emotive in cui si trova il protagonista, anche se, come osserva Chen, solo per breve tempo.⁴⁴ Sono i preludi di una nuova forma narrativa dell'io, che meglio esprimerà se stessa nei racconti di Yu Dafu, Guo Moruo, Tao Jingsun e altri autori (definiti romantici) nei decenni successivi, anche se si potrebbe quasi parlare di un'«incompletezza dell'incompiuto» proprio per il fatto che Su si astiene dal costruire un discorso narrativo coerentemente e costantemente immerso nella soggettività del personaggio/narratore, costruendo invece una sorta di «intermittenza strutturale del cuore».

Leo Lee suggerisce una possibile, auspicabile interpretazione nel segno di Freud della personalità e dell'opera di Su Manshu (specie nel suo rapporto con la figura materna e nel suo ripudio del padre, che Lee associa alla sua scelta anticonfuciana di aderire al buddhismo).⁴⁵ Indubbiamente, il modo narrativo, ossia, la voce, il punto di vista ecc., è un aspetto strutturale implicitamente legato alla coscienza e all'identità stesse dello scrittore.⁴⁶ In tutto il romanzo autobiografico, ma anche nei racconti di Su, la famiglia e la figura paterna sono obliterate oppure osteggiate,

⁴² CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 77.

⁴³ Insiste su questo aspetto, piuttosto che sul romanticismo di Su Manshu e di altri autori cinesi successivi come Yu Dafu, CHEN YAPING, *op. cit.*, 167 ss.

⁴⁴ CHEN PINGYUAN *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 79.

⁴⁵ LEO OU-FAN LEE, *op. cit.*, 67.

⁴⁶ «[...] un protagonista privo di genitori libera l'autore da ogni conflitto con autorità preesistenti, consentendogli di partire da zero per creare tutti i motivi determinanti della trama all'interno del suo testo. Può così profittare di quel che Gide chiamava la natura priva di leggi del romanzo, cominciando con un personaggio indefinito» (PETER BROOKS, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, 125).

il personaggio si rivela quindi come una sorta di figura apolide in cerca del proprio destino, «in cerca di una trama» come direbbe Brooks.⁴⁷

Tra gli esempi di commistione fra tradizione e soggettività citiamo il curioso «doppio incipit» del racconto «La sciarpa purpurea»:

Tan Luan:⁴⁸ tra i miei amici, molti hanno subito in vita dolori e sventure, ma nessuno al pari di Meng Zhu è degno di commiserazione come la cicala sul finir dell'estate per le sue pene di cuore. Nel mio libro narrerò innanzitutto la sua storia e poi le mie traversie, dalle mie infime vicende personali trarrò materia per questo libro, del mio penoso errare, di come a stento scampai a una morte innaturale, [...] ⁴⁹

poi, il testo prosegue in modo più canonico, ristabilendo la priorità della funzione diegetica rispetto a quella espressiva:

Meng Zhu [*nome buddhista del personaggio* N.d.A.] si chiamava Ying di nome e Xue di cognome. Originario della zona di Lingnan, era d'indole silenziosa e riservata. In città un eminente letterato, Xie Zhu, che lo aveva preso in simpatia essendo le famiglie in ottimi rapporti da generazioni, lo invitò un giorno a incontrare la sua terza figlia Qiuyun, la quale se n'era tosto innamorata, mentre lui era rimasto indifferente.⁵⁰

Pur avviando il racconto nel solco della tradizione della «biografia» del protagonista, Su Manshu inserisce, superando il cliché del narratore-testimone, l'esperienza diretta del narratore in prima persona, che diventa così co-protagonista del personaggio, Meng Zhu, rubandogli in realtà spesso la scena. Le vicende parallele dei due, infatti, caratterizzeranno la trama del testo mescolando l'atteggiamento da cantastorie (puramente formale) al più moderno genere narrativo delle confessioni o del romanzo autobiografico.⁵¹

Anche in «Non è un sogno» l'impostazione tradizionale del narratore onnisciente è spesso tradita da incursioni nel mondo soggettivo e nella coscienza del protagonista; in un episodio iniziale del racconto, il giovane protagonista, Haiqin, il cui amore per Weixiang, la figlia di un pittore squattrinato, è osteggiato

⁴⁷ *Ibidem*, 127.

⁴⁸ Nome del protagonista-narratore, che si dichiara così nell'*incipit* del racconto, come voleva la tradizione della narrativa in *wenyan*.

⁴⁹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 56.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Pur seguendo questa inclinazione molta narrativa dell'Ottocento, fu solo il periodo del Quattro maggio, e, in parte, l'influenza di letterature straniere, *in primis* il romanzo autobiografico giapponese, a determinare una vera e propria fioritura del genere autobiografico nella prima metà del XX secolo.

dalla famiglia, viene assistito durante una malattia da una giovane donna, Fengxian, che la zia di lui vorrebbe dargli in moglie. Le reazioni del giovane in presenza della bella fanciulla sono così descritte:

Una sera verso il tramonto, gli occhi ancora assopiti, sentì qualcuno toccargli la mano destra sul cuscino, un profumo nuovo gli giunse alle narici e labbra di ciliegia gli sfiorarono la guancia. Allora egli aprì gli occhi, la giovinetta era in piedi accanto alla lampada: indossava una nivea veste di seta, incantevole d'aspetto e d'incarnato. I loro sguardi si incrociarono e il giovane provò un forte turbamento.⁵²

La soggettività del personaggio è narrata tramite la voce onnisciente, ma spesso il punto di vista si sposta all'interno del personaggio stesso, la focalizzazione interna, quindi, smentisce il magistero del narratore-cantastorie, pur restando, tuttavia, spesso sospesa in una vaghezza forse deliberata forse connaturata nella personalità dello scrittore.

3. *Alla ricerca della trama: struttura narrativa e incompiuto*

Sul piano della trama troviamo in nuce, nell'opera di Su Manshu, quel passaggio «dal romanzo a trama al romanzo di carattere» che assumerà contorni ben più netti nella narrativa del Quattro Maggio. In altre parole, spostando i riflettori dallo svolgimento degli eventi all'evoluzione degli stati d'animo dei personaggi, innestando il racconto in cornici pesantemente autobiografiche, Su Manshu precorre, senza peraltro compierla, la «disintegrazione della trama»⁵³ che caratterizzerà buona parte dei racconti prodotti nell'era del Quattro maggio, e che si stava realizzando anche inconsapevolmente negli autori del «nuovo romanzo».⁵⁴

Il personaggio principale e narratore de *Il cigno selvatico*, Sanlang, come quasi tutti i personaggi di Su, è identificato nel segno del viaggio: fisico, nel suo continuo peregrinare dal Guangdong in

⁵² SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 103.

⁵³ La definizione è di CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., cap. VI.

⁵⁴ «Stranamente», osserva Chen Pingyuan, «nessuno tra gli autori del "nuovo romanzo" compose un romanzo dalla struttura completa: la storia era incompiuta oppure, nonostante gli sforzi, risultava ancora una volta un agglomerato di aneddoti. Ciò non dipendeva dal fatto che i romanzieri non fossero in grado di narrare una storia di lungo respiro, quanto dalla mancanza di una cornice filosofica compiuta. Smarriti i modelli spesso usati in passato, come "la dottrina della retribuzione", o "l'alternanza fra yin e yang", [...] questi autori non seppero trovare al momento efficaci sostituti» (*ibidem*, 183).

Giappone, quindi ancora nel Guangdong, ma anche ideale: tale viaggio si realizza, infatti, anche nel recupero del proprio travagliato passato (trovando prima la fidanzata che il fato non gli ha concesso di sposare, quindi la madre da cui era stato allontanato bambino), tuttavia il cammino narrativo ci appare frammentario e incompleto come il finale, dolente e vago:

Ahimè! *Ho percorso 30 li sul monte Mang del nord/non so dov'è sepolta la mia amata.* Lettore pensa alla mia amarezza in questo istante, vi è forse alcuno al mondo sventurato al pari di me? non ho più lacrime da versare! Mi sento il cuore come di legno, come di pietra. Decido di tornare dal mio maestro al tempio. Faccio di nuovo i bagagli e mi rimetto in strada con Faren. E non so quando mai il mio cammino in questo vasto universo pieno d'odio e dolore potrà aver fine.⁵⁵

Inoltre, il viaggio fisico e ideale è, letto in chiave spirituale, viaggio metaforico dell'esistenza. Del resto, la chiusa tipicamente buddhista del romanzo ha tutto il sapore dell'indeterminatezza e dell'inquietudine moderne. Sul piano dell'intreccio il romanzo ha una forma circolare, nell'*incipit*, infatti, è descritto il paesaggio marino ove sorge il tempio nel giorno in cui Sanlang prende i voti, mentre il ritorno al tempio nel finale segna una conclusione per nulla definitiva del racconto. La vanità della vicenda umana si riconferma in questo ritorno perenne dell'esistenza, in cui la realtà è solo delusione e dolore, in cui né il ritrovamento della madre né la sollecitudine della donna amata, o la nuova passione per Shizuko possono riscattare il protagonista dal suo destino di solitudine.

È stato notato come in quest'opera emergano alcune tematiche del grande romanzo classico *Honglou meng* (Il sogno della camera rossa)⁵⁶ di Cao Xueqin, in particolare la fuga dal mondo concepita come unica vera scelta per l'individuo, in reazione alla pressione sociale e familiare. Sul piano strutturale e narrativo, tuttavia, profondo è il divario tra i due romanzi, innanzitutto per l'identità tra narratore e protagonista nel testo di Su, laddove la concezione del *Sogno* è ancora strettamente legata al modello del narratore onnisciente ed eterodiegetico; in secondo luogo per la dissoluzione progressiva della trama fattuale, presente sì nel *Cigno solitario*, ma sostituita spesso da una trama tesa soltanto sul fragile filo dei sentimenti, mentre assai più corposa e caleidoscopica è la gestione degli avvenimenti, suddivisi in una miriade di rivoli e correnti narrativi, nel grande romanzo di epoca Qing. Un'altra,

⁵⁵ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 55.

⁵⁶ LEO OU-FAN LEE, *op. cit.*, 67.

decisiva, differenza tra il *Sogno* e il romanzo di Su Manshu riguarda la concezione dello spazio: tutti i personaggi di Su, anche in altre opere, sono perennemente in movimento, gli spazi nella sua narrativa sono caratterizzati da una variabilità legata sia alle origini miste dello scrittore, figlio di due terre, sia all'inquietudine stessa della sua contraddittoria ricerca spirituale. Al contrario, il romanzo di Cao Xueqin è, da questo punto di vista, la grandiosa costruzione, statica, di una saga familiare ambientata nello spazio, altrettanto simbolico, del Giardino della Grande Visione.⁵⁷

Nelle opere narrative di Su, la continua tentazione a seguire il solco della tradizione, che lo rende affine agli scrittori della scuola delle «Anatre Mandarine e Farfalle» nel suo declinare la storia in trame avventurose e romantiche, spesso basate sul viaggio, è moderata e a volte vinta da un impulso più moderno a disegnare percorsi di una geografia interiore, sovente privi di una reale meta finale.

Tuttavia, l'incompiutezza di questa trasformazione è evidente nello scrittore, che in alcuni racconti recupera invece vistosamente il modello narrativo classico. In effetti, le trame di Su Manshu in taluni casi sono quanto di più rocambolesco e tradizionale ci si possa attendere da un *xiaoshuo*, il gusto del narrare e dello stupire il lettore (tipico del cantastorie simulato) resta vivissimo: si veda per esempio il brano all'inizio del romanzo breve *Il cigno solitario* in cui Sanlang ritrova la nutrice che lo ha allevato nei primi anni d'età:

Una grande varietà di fiori riempiva il giardino e un profumo persistente mi assalì le narici. Poi, a un tratto, avvertii la voce di una donna anziana: «Chao'er, perché sei tornato così tardi oggi?» Ascoltai attentamente, e, che strano! Che strano! quella voce! Quando giunsi nel cortile con estrema sorpresa vi trovai la mia nutrice.⁵⁸

La classica figura dell'agnizione permette alla voce narrante di tener desta l'attenzione del lettore (funzione tradizionale) ma, allo stesso tempo, tramite l'uso di marche espressive come le esclamazioni e il ricorso a strategie narrative prossime al cosiddetto «pensiero indiretto libero», essa contribuisce ad accorciare sensibilmente la distanza tra eventi e narratore e tra narratore e lettore.

Oltre a ciò, Su Manshu agisce spesso nei suoi testi sul tempo

⁵⁷ Naturalmente, quelle qui esposte sono osservazioni occasionali e generali, non essendo questo contributo la sede per una comparazione più profonda e analitica tra le due opere.

⁵⁸ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 5.

narrativo, ricorrendo ad analessi e prolessi, tecniche che, come è già stato osservato, raramente erano impiegate nella narrativa cinese tradizionale. Come la geografia della trama, anche la disposizione cronologica degli eventi (sia esteriori che interiori) permette allo scrittore di enfatizzare da un lato la propria personalità, dall'altro di restare ancorato a una visione «ludica» della narrativa: il racconto scorre allora su un doppio binario, quello tradizionale del racconto differito, e quello innovativo della memoria soggettiva.

Ne *Il cigno selvatico*, il protagonista Sanlang riceve una lettera da una misteriosa fanciulla che lo ha scorto dalla finestra, e che si scopre successivamente essere la sua precedente fidanzata, Xuemei.

Questa fanciulla era stata la mia fidanzata. Ma perché l'avevo io improvvisamente abbandonata per rivolgermi alla fede buddhista? Il lettore mi giudicherà senz'altro un essere privo di ogni sentimento. In effetti, era stato proprio il mio amore per lei a spingermi a tale passo.⁵⁹

A questo commento del narratore fa seguito nel romanzo la narrazione dell'antefatto, ossia l'amore contrastato fra Sanlang e Xuemei. Il ritrovamento, tramite la lettera, dell'amata del personaggio, consente all'autore di trattenere d'improvviso il tempo narrativo, con una brusca virata verso il passato, finalizzata a colmare alcuni vuoti nella narrazione della travagliata biografia del protagonista.

Questi e altri meccanismi narrativi, alcuni stimolati dal contatto con i romanzi occidentali, altri invece mutuati dalla tradizione autoctona, consentono a Su Manshu di imprimere alla struttura narrativa un ritmo frammentario, creando interessanti, seppure non sempre del tutto riuscite lacune e consapevoli variazioni al racconto: innanzitutto l'interpolazione di testi epistolari, l'uso di brani poetici (usanza tipica del romanzo cinese tradizionale) a completare o accentuare la funzione espressiva, l'adozione di un tono discorsivo prossimo al monologo interiore basato su frasi interrogative che il narratore in prima persona rivolge a se stesso interpellando però nello stesso tempo il lettore, pienamente coinvolto dunque nei suoi dilemmi interiori e nella storia stessa.⁶⁰

⁵⁹ *Ibidem*, II.

⁶⁰ «[...] l'adempimento dell'atto narrativo, di per sé metamorfico, ripropone il materiale biografico in un contesto mutato, subordina tutti i verbi alla forma verbale "io dico che", e soprattutto invita l'ascoltatore a entrare in rapporto con la vicenda» (P. Brooks, *op. cit.*, 65).

Ecco un altro brano dello stesso romanzo, legato al testo epistolare testé citato, che persegue i medesimi fini narrativi e psicologici:

La lettura della lettera di Xuemei mi fece capire l'entità dei suoi sentimenti per me. Ne fui completamente disorientato. [...] Lascio al lettore immaginare in quale stato psichico mi trovassi. Bisogna sapere che l'amore non provoca al mondo che dolore.⁶¹

L'espediente della lettera (tipico genere intercalare⁶² che caratterizzerà la narrativa degli anni '20) integra, movimentandola, la trama dell'opera e se da un lato riveste una funzione logico-strutturale, rivelando al lettore i trascorsi del protagonista e introducendo i futuri sviluppi del *plot*, dall'altro consente al personaggio (e quindi all'autore) di rivelare direttamente i moti del suo animo esercitando un'intensa funzione emotiva: simili espedienti, ossia l'uso di inserire materiali epistolari per arricchire e approfondire l'impatto emotivo del testo e per meglio esprimere la soggettività dello scrittore, si ritrovano ampiamente nella produzione narrativa cinese tra le due guerre mondiali. Pur esistendo nella Cina antica come genere a sé,⁶³ quello epistolare presenta caratteristiche diverse rispetto alla tradizione europea, e solo nella letteratura moderna gli autori se ne servono nella finzione narrativa. Se è testimoniato l'ampio uso di lettere (d'amore soprattutto) nei romanzi del primo Novecento (tra i primi a utilizzarle esplicitamente come materiale narrativo fu Xu Zhenya),⁶⁴ esse hanno lo scopo principale di attirare la curiosità emotiva del pubblico, e non vengono concepite invece come strumento di espressione dell'io. In questo, dunque, ci sembra che Su Manshu ancora una volta sia premonitore della narrativa seguente e precorra quindi i tempi. Lettere scritte da e al narratore, o tra i protagonisti nel testo, sono assai comuni nella narrativa del Quattro maggio, rappresentando spesso un raccordo strutturale ed emotivo determinante ai fini della strategia narrativa degli autori. L'effetto finale, per esempio in alcuni racconti di Lu Yin (scrittrice che per tendenze e stile narrativo ha delle affinità con Su Manshu) è quello di una rappresentazione interiore dei personaggi e delle loro istanze, a scapito della narrazione diretta delle azioni. In questo senso, per esempio, la celebre novella di Lu Yin «Haibin guren» (Amiche in riva al mare), del 1922, è

⁶¹ SU MANSHU, *Su Manshu zuopin*, cit., 12.

⁶² M. BACHTIN, *op. cit.*, 129.

⁶³ CHEN PINGYUAN, *Zhongguo xiaoshuo*, cit., 209 ss.

⁶⁴ *Ibidem*, 213-214.

ampiamente basata sulle lettere tra le protagoniste del racconto, mentre le azioni restano sullo sfondo o sono solo raccontate in forma epistolare, lasciando che la vicenda resti del tutto incompleta e aperta a futuri non esplicitati sviluppi.

Allo stesso modo, molti racconti di Yu Dafu (di cui Su Manshu, come s'è già detto, è considerato un precursore) ottengono lo stesso effetto d'incompletezza sia tramite l'uso di inserti epistolari, sia attraverso la progressiva dissoluzione della trama, cui contribuisce il tema del viaggio, una costante instabilità emotiva e spaziale del protagonista: tutti elementi presenti in Su Manshu che caratterizzano anche l'opera di Yu Dafu.

Tornando a Su Manshu, nella sospensione o addirittura soppressione di alcuni eventi, nello sfumare i fatti all'interno dei sentimenti e delle sensazioni, lo scrittore devia talora dalle sue stesse trame e consuetudini narrative, rinchiudendo l'azione all'interno delle anguste pareti psicologiche dei personaggi. Anticipando in ciò le tendenze di scrittori affini, attivi però un ventennio dopo. Si suole attribuire questa «evanescenza» della trama alle influenze della narrativa occidentale, più concentrata sulla figura e il mondo interiore di personaggi individuali e sul loro universo psicologico, rispetto alla narrativa cinese tradizionale, piuttosto incline, invece, alla rappresentazione corale e collettiva e quindi molto attenta all'azione e alla descrizione, meno all'espressione diretta dei sentimenti. In realtà, tutto il processo di rinnovamento in atto nella letteratura cinese dell'800, come testimonia lo studio di Hanan, muove verso un sempre maggior coinvolgimento dell'io e una più esplicita manifestazione dei sentimenti dei personaggi. Ciò che ancora non si realizza nella narrativa precedente alla produzione del Quattro maggio, è il superamento delle convenzioni tradizionali che impediscono agli autori di presentare sulla scena direttamente gli stati d'animo e i pensieri degli individui, senza il filtro dell'allusione o del meccanismo simulato del narratore onnisciente.

Su Manshu è il primo forse a tentare questo superamento, guidato, tuttavia, più dalla sua controversa e passionale personalità che da un progetto narrativo sistematico sul piano estetico e strutturale. L'intuizione e il mancato compimento della sua istintiva concezione di una narrativa più moderna non fanno che accentuare il fascino o il rimpianto di una tale incompletezza.

Bibliografia

- BACHTIN, MICHAÏL, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1975.
- BROOKS, PETER, *Trame. Intenzionalità e progetto del discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- CHEN PINGYUAN 陈平原, *Zhongguo xiaoshuo xushi moshi de zhuanyuan* 中国小说叙事模式的转变 (La trasformazione degli schemi narrativi nella narrativa cinese), Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1988.
- , «Guanyu Su Manshu xiaoshuo» 关于苏曼殊小说 (La narrativa di Su Manshu), *Hangzhou shifan xueyuan xuebao*, 1995, 2, 39-43.
- CHEN YAPING 陈亚平, “Cong Su Manshu dao Yu Dafu de xiandai gan-shang” 从苏曼殊到郁达夫的现代感伤 (Il sentimentalismo moderno da Su Manshu a Yu Dafu), *Zhongguo xiandai wenxue yanjiu congkan*, 2006, 6, 167-178.
- GENETTE, GERARD, *Figure III. Il discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976.
- HANAN, PATRICK, *Chinese Fiction of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, Masters of Chinese Studies*, 2 vols., New York, Columbia University Press, 2004.
- HU SHI 胡适, «Lun duanpian xiaoshuo» 论短篇小说 (Il racconto), 1918, in YAN JIAYAN (a cura di) *Ersbi shiji Zhongguo xiaoshuo lilun ziliao. Di er juan 1917-1927 1917-1937*, Beijing daxue chubanshe, 1997, Beijing, 36-45.
- HUTERS, THEODORE, *Bringing the world Home: Appropriating the West in Late Qing and Early Republican China*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.
- LEE, LEO OU-FAN, *The Romantic Generation of Chinese Writers*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.
- LIU WU-CHI, *Su Manshu*, New York, Twayne, 1972.
- MACLEAVY, HENRY, *Su Manshu (1884-1918): A Sino-Japanese Genius*, London, The China Society, 1960.
- PLAKS, ANDREW H., «Towards a Critical Theory of Chinese Narrative», in A.H. PLAKS (ed.), *Chinese Narrative: Critical and Theoretical Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1977, 309-352.
- STANZEL, FRANK, *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (tit. orig.: *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1979).
- SU MANSHU, *Les larmes rouges du bout du monde*, trad. du chinois par Dong Chun et Gilbert Chiffon, Paris, Gallimard, 1989.
- , 苏曼殊, *Su Manshu zuopin jingxuan* 苏曼殊作品精选 (Opere scelte), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2003.
- WU DIAOGONG, *Wenxue fenlei de jiben zhishi* 文学分类的基本知识 (Nozioni basilari di classificazione della letteratura), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 1959.
- YAN JIAYAN 严家炎, *Zhongguo xiandai xiaoshuo liupai shi* 中国现代小说

- 流派史 (Storia delle correnti della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1989.
- YANG YI 杨义, *Zhongguo xiandai xiaoshuo shi* 中国现代小说史 (Storia della narrativa cinese moderna), Beijing, Renmin wenzue chubanshe, 1986.
- ZHAO, HENRY, *The Uneasy Narrator. Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

Glossario

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| A Hui 阿惠 | Lu Xun 鲁迅 |
| A Lan 阿兰 | Lu Yin 庐隐 |
| Ba Jin 巴金 | Mei Niang 眉娘 |
| <i>baibua</i> 白话 | Meng Zhu 梦珠 |
| <i>biji</i> 笔记 | Pu Songling 蒲松龄 |
| Bing Xin 冰心 | <i>qing</i> 情 |
| <i>caizi</i> 才子 | Qiuyun 秋云 |
| Cao Xueqin 曹雪芹 | Sanlang 三浪 |
| <i>changpian xiaoshuo</i> 长篇小说 | Sanyan 三言 |
| <i>chuanqi</i> 传奇 | Shizuko 静子 |
| <i>Duanhonglingyan ji</i> 断鸿零雁记 | <i>shuoshuren</i> 说书人 |
| Dugu 独孤 | Su Manshu 苏曼殊 |
| <i>Feimeng ji</i> 非梦记 | <i>Sui zan ji</i> 碎簪记 |
| Feng Menglong 冯梦龙 | Tao Jingsun 陶晶孙 |
| Fengxian 凤娴 | <i>Tianya honglei ji</i> 天涯红泪记 |
| <i>Fenjian ji</i> 焚剑记 | Wang Xuandu 汪玄度 |
| <i>guanchazhe</i> 观察者 | Weixiang 微香 |
| Guangdong 广东 | <i>wenyan</i> 文言 |
| Guo Moruo 郭沫若 | Wugu 五姑 |
| <i>Haibin guren</i> 海滨故人 | <i>wuxia</i> 武侠 |
| Haiqin 海琴 | <i>xiaoshuo</i> 小说 |
| <i>Honglou meng</i> 红楼梦 | <i>xin xiaoshuojia</i> 新小说家 |
| Hu Shi 胡适 | Xu Zhenya 徐枕亚 |
| <i>Jiangsha ji</i> 绛纱记 | Xuemei 雪梅 |
| <i>jiluzhe</i> 记录者 | Yu Dafu 郁达夫 |
| <i>li</i> 礼 | <i>Yuanyang budie pai</i> 鸳鸯蝴蝶派 |
| Liang Qichao 梁启超 | <i>Yuwai xiaoshuo ji</i> 域外小说集 |
| Lianpei 莲佩 | <i>zhanghui xiaoshuo</i> 章回小说 |
| <i>Liaozhai zhiyi</i> 聊斋志异 | Zhou Zuoren 周作人 |
| Lingfang 灵芳 | Zhuang Shi 庄湜 |

ABSTRACT

This paper focuses on the Chinese pre-modern writer Su Manshu (1884-1918): novelist, poet, Buddhist monk and revolutionary. He wrote a novel and a few short stories betokening the birth of a new modern fiction during the May Fourth Era. Through the analysis of some narrative patterns, we try to demonstrate that the coexistence of traditional and modern elements in his fictional works, as well as his being caught between two lands (China and Japan), two cultures (Chinese and Western), two styles of life (religious faith and worldliness) and two epochs (late imperial China and republican China) make up his «unfinished» project of modernity.

KEYWORDS

Su Manshu. Narrative patterns. Unfinished.

Il nulla e lo zero

IL FECONDISSIMO NULLA: ALCUNI ESEMPI DI SEMIOTICA
DELLO ZERO NEL CONCETTUALISMO RUSSO *

L'approfondimento critico della cultura non-ufficiale russa degli ultimi trent'anni del regime sovietico, i suoi discussi legami con le avanguardie dell'inizio del '900, le sue analogie con la cultura occidentale hanno permesso di individuare nel concetto di *nulla* una sorta di filo conduttore che potesse fornire una chiave di lettura, con modalità e forme di volta in volta diverse, dei vari aspetti del concettualismo russo. Oltre ai significati simbolici di cui questo nesso si fa portatore e l'importanza che ha avuto nel corso dei secoli nell'evoluzione del pensiero occidentale dalla filosofia alla matematica fino alla teologia, la ricognizione sul nulla e la serie dei concetti a lui collegati, lo zero, il vuoto, il bianco, l'assenza, il non-senso, e in ultimo la spazzatura offre svariati spunti di riflessione sia riguardo le arti figurative che la letteratura, in particolare nelle opere degli artisti del concettualismo moscovita.

1. *Concettualismo moscovita: alcune precisazioni*

Il concettualismo moscovita¹ per la sua importanza all'interno della cultura non ufficiale sovietica, secondo una definizione di

* Una variante ridotta di questo scritto è pubblicata in russo: *Semiotika nulla v moskovskom konceptualizme. Postanovka voprosa*, in ALESSANDRA CATTANI (a cura di), *Il dialogo fra le culture. Il problema del multiculturalismo*, Sassari, Edizioni R&R, 2007, 81-92.

¹ È difficile stabilire con assoluta certezza chi per primo abbia introdotto l'uso della formula «arte concettuale». Intorno agli anni Sessanta si comincia a parlare di *conceptual art*; probabilmente lo spunto iniziale risale a John Cage, al gruppo «Fluxus» e a Henry Flynt, che utilizzò il termine nel 1961. Ebbero comunque un ruolo fondamentale nella formazione di tale movimento artisti inglesi e americani. Si tratta dunque di un movimento di carattere internazionale legato anche al gruppo inglese «Art Language» e al pittore Joseph Kosuth. Dagli

Michail Epštejn, può essere addirittura considerato sinonimo di post-modernismo russo (Epstein 1999). A Mosca,² all'inizio degli anni Settanta, si erano formati due circoli in cui si coltivava l'estetica concettualista: il «Circolo concettualista moscovita», che ruotava intorno a Il'ja Kabakov e Viktor Pivovarov, e il gruppo collegato a Vitalij Komar e Aleksandr Melamid, che avevano dato al loro progetto il nome di *soc-art*. Ekaterina Dëgot' (2000: 167) sostiene che entrambi possano essere definiti «progetti concettualisti», ritenendo il concettualismo un genere di procedura mentale praticata sul testo e quindi applicabile anche alle forme della *soc-art*.³ Il «Circolo concettualista moscovita», oggetto di questo scritto, è caratterizzato dalla creazione e produzione di forme ibride che nascono al confine tra le arti figurative e la letteratura (soprattutto poesia), un confine talvolta davvero labile, come attestano, le espressioni verbal-visuali di Kabakov, la *kartoteka* (cartoteca) di Lev Rubinštejn, i testi spaziali di Dmitrij Prigov, ma anche i libri-oggetto di Valerij e Rimma Gerloviny.⁴

Se ormai si possono considerare comprovati i legami tra gli

anni Settanta questo approccio alla produzione artistica comincia a diffondersi in tutto il mondo in Italia, Germania, Francia, in molti paesi dell'Europa dell'est, in Giappone e nell'America Latina.

² Si può dire che negli anni 70-80 il concettualismo e la *soc-art* definirono praticamente *in toto* il carattere dell'arte sovietica non ufficiale. È quasi impossibile tracciare una linea netta di confine tra concettualismo e *soc-art*, sia per la frequentazione degli stessi ambienti che per l'uso degli stessi metodi di lavoro. Il procedimento basilare dell'artista della *soc-art* è la decostruzione della mitologia e della stilistica del realismo socialista, cosa che è alla base anche di molti lavori dei concettualisti: la differenza è semmai nel tipo di decostruzione. La *soc-art* privilegia il gioco paradossale dell'emblematica ideologica, il tema sociale è interpretato con uno stile che è spesso, almeno per Komar e Melamid, quello del realismo socialista da parata, estraneo ai concettualisti che non si rivolgono alla forme esteriori della mitologia sovietica. La *soc-art* nella decostruzione mantiene la struttura espressiva del sembiante plastico del realismo socialista, mentre i concettualisti tendono a neutralizzarlo.

³ Nel caso i cui il testo sia l'ideologia sovietica e la procedura una immersione irrisoria in essa, allora si tratta di *soc-art*.

⁴ Benché i diversi generi artistici si siano sviluppati in modo irregolare, il quadro, l'oggetto e la *performance* sono le sfere di preferenza in cui il concettualismo moscovita si esprime. Se in pittura e nella grafica il concettualismo si forma già all'inizio degli anni '70, l'oggetto e la *performance*, invece, risalgono alla metà degli anni '70. Nella seconda metà e alla fine degli anni '70 si notano nuove tendenze, parzialmente concomitanti con la nuova generazione di artisti. Mentre a metà anni '70 si nota una presenza calibrata di oggetti, quadri e *performance*, verso i tardi anni '70 la modalità del quadro perde terreno e all'inizio degli anni '80 comincia a prevalere l'installazione. In questo scritto mi orienterò prevalentemente sulla parte più strettamente artistica del concettualismo; per una introduzione al concettualismo in poesia rimando a NIERO 2005.

artisti russi e artisti occidentali attivi negli anni '70 (Art Language, Joseph Kosuth, John Cage e «Fluxus»)⁵ occorre però fare una precisazione: mentre in Occidente il concettualismo costituisce l'inizio del post-modernismo e andrà inesorabilmente scemando a favore di altre correnti, nella Russia sovietica gli artisti concettualisti avranno un ruolo fondamentale durante tutta la seconda metà del Novecento, spesso interagendo con la *soc-art* fino agli anni 90. Inoltre, come era accaduto per altri «ismi» di derivazione occidentale, gli artisti moscoviti rivendicano la loro autonomia rispetto ai colleghi occidentali: Kabakov (2002: 199) per esempio asserisce che il disinteresse verso la forma tangibile dell'opera d'arte sia connotato alla tradizione artistica russa. Comunque, al di là delle dichiarazioni degli artisti stessi, è innegabile il fatto che il concettualismo russo si sia sviluppato in condizioni politico-sociali ben diverse da quello occidentale. La condizione di non-ufficialità ha comportato un rapporto diverso verso l'opera d'arte, una maggior attenzione per l'aspetto progettuale dovuto *in primis* al divieto di esposizione, inoltre nel concettualismo moscovita prevale l'aspetto performativo, quasi di manipolazione dell'opera stessa: l'artista cerca di impadronirsi della sua opera attraverso il contatto fisico con l'oggetto, in una modalità artigianale, domestica, in netto contrasto con la roboante retorica del realismo socialista.

In tutte le culture moderne esiste anche un *underground* (cfr. Prigov 2008: 10) che si contrappone alla cultura ufficiale,⁶ ma nei regimi totalitari ciò avviene con modalità specifiche: esso non contesta solo l'*establishment* culturale, ma anche quello socio-politico, cioè il potere. È il potere stesso a costringerlo in una simile situazione, poiché qualsiasi gesto non autorizzato viene interpretato come un gesto eversivo in chiave socio-politica diretto contro il potere suddetto. Per chi non seguiva le regole imposte dal potere sovietico era impensabile farsi pubblicare: di qui la nascita del *samizdat*⁷ (autoproduzione di opere), che, come

⁵ Le prime informazioni sul concettualismo occidentale sono pervenute in URSS attraverso canali non ufficiali, spesso grazie alle riviste come «Flash art» e «Art Forum» che i diplomatici stranieri introducevano illegalmente.

⁶ Lo storico dell'arte Boris Groys, ha contribuito a una prima forma di canonizzazione del concettualismo russo con una teorizzazione quasi sincronica allo sviluppo del movimento.

⁷ Il neologismo russo *samizdat* letteralmente significa «autopubblicato», «auto-edizione» e, con *tamizdat* (pubblicato all'estero) e *magnitizdat* (pubblicato su nastro magnetico), rimanda in modo derisorio all'acronimo Gosizdat, il nome ufficiale dell'*establishment* editoriale sovietico. (cfr. BONACORSI 2008: 26).

sottolinea Stanislav Savickij (2008: 20), negli anni '70 si scriveva con la lettera maiuscola. Ma c'è di più: il *samizdat*, già negli anni '60, diviene il metodo per riappropriarsi dell'opera d'arte, che era monopolio del potere sovietico. Inoltre la modalità del *samizdat* si pone in una relazione particolare anche con il concettualismo occidentale che, per prendere le distanze dall'usurato concetto di unicità dell'opera d'arte, assume come concetto importante la riproducibilità dell'opera d'arte (cfr. Benjamin 1980) in moltissimi esemplari. Le copie in *samizdat*, passibili di cambiamenti, con errori e modifiche, rimandano invece a un protomodello che sembra destinato a scomparire nell'epoca della riproducibilità. In seguito il *samizdat* cessa di essere solo un fenomeno dettato da condizioni socio-politiche e diviene la forma di una vera propria estetica libera da condizionamenti ideologici.⁸

Il concettualismo moscovita contribuì in buona parte a definire l'atmosfera intellettuale della cultura non-ufficiale degli anni Settanta e fu il primo movimento artistico, dopo gli anni '20, a porsi in sostanziale coincidenza cronologica con un movimento occidentale (infatti le prime opere concettualiste russe risalgono alla fine degli anni '60 e all'inizio degli anni '70). Tuttavia, la variante russa del concettualismo si coniuga con la tradizione culturale autoctona, attraverso una appropriazione creativa del modello occidentale, modalità non nuova in Russia per quanto riguarda la recezione di fenomeni culturali esterni. Rispetto al concettualismo occidentale, quello russo si differenzia per i due aspetti fondamentali già menzionati (la «moscoviticità» e la specificità del suo *status* di arte «non-ufficiale»), inoltre, l'approdo al concettualismo avvenne in Russia secondo dinamiche diverse rispetto all'Occidente: il concettualismo occidentale rappresentò il logico sviluppo del modernismo, laddove nella storia della cultura russa l'esperienza modernista finisce negli anni Venti con il costruttivismo; a ciò si aggiunga che il concettualismo moscovita si complica per la presenza di una linea realistica, o pseudo tale (il realismo socialista), e dell'ideologia di massa. Queste sfasature cronologiche e tematiche fanno sì che gli artisti moscoviti si rifacciano in modo diverso alla tradizione nazionale rispetto ai colleghi occidentali, da un lato ricollegandosi, con un salto di decenni, alla esperienze dell'avanguardia (gli *oberiuty* in poesia e le avanguardie storiche in arte), e, dall'altro, inserendo nelle loro opere

⁸ Pivovarov, per esempio, si è espresso più volte sul valore del *samizdat* come procedura artistica priva del valore politico iniziale e lo ha utilizzato anche dopo l'emigrazione a Praga nel 1982.

artifici formali di indirizzi che in Occidente avevano preceduto il concettualismo, soprattutto la quasi parallela *pop-art*.

Un'altra caratteristica insita nello *status* di arte non-ufficiale è, come si è detto, la scarsa visibilità degli artisti concettualisti che per tutti gli anni Settanta⁹ e ancora all'inizio degli anni '80¹⁰ non ebbero la possibilità di esporre, se non in ambiti privati. Questo tipo di isolamento dall'ambiente culturale esterno segna la storia del concettualismo russo e ne definisce le caratteristiche. Alcune peculiarità del gruppo sono infatti legate al concetto di «marginalità nel sistema della cultura», addirittura c'è chi presenta tutto il concettualismo come una sorta di genere marginale, ma di una marginalità coltivata e semioticamente rilevante. Ma non sono solo le categorie della marginalità e dell'intimità a rendere il concettualismo moscovita diverso da quello occidentale: rispetto a quest'ultimo il concettualismo moscovita presenta un carattere più lirico, più legato alla tradizione letteraria. Come si è già visto, nelle opere dei moscoviti si intrecciano elementi verbali e visivi, ma il loro legame non è semplicemente analitico, bensì assume un tono narrativo. La controparte russa del concettualismo, pur collocandosi a cavallo fra arte visuale e arte verbale, conosce una stagione poetica che per intensità e potenziale di influenza, non sembra conoscere eguali in Occidente. E non solo: secondo Epštejn (cfr. 2005: 237) il concettualismo avrebbe tentato di cambiare lo *status* stesso dell'opera pittorica e verbale, fondendole in un *unicum*.

⁹ Il gruppo di artisti che orbitano intorno al concettualismo è piuttosto ampio: alla prima fase (anni '60-'70) sono legati i nomi di Il'ja Kabakov, Rimma Gerlovina, Valerij Gerlovin, Andrej Monastyrskij e il gruppo «KD» (Kollektivnye Dejstvija). L'opera di Viktor Pivovarov, Ivan Čujkov, Eduard Goročovskij, Nikita Alekseev è collegata solo in alcuni periodi al concettualismo. Ci sono poi molti artisti che hanno opere singole concettualiste come alcuni lavori del gruppo Muchomor (Sven Gundlach, Konstantin Zvezdočëtov, Vladimir Mironenko, Sergej Mironenko, Alexej Kamenskij) e del gruppo «SZ» (Victor Skersis, Vadim Zacharov). Negli anni Ottanta continuano a sviluppare le tematiche del concettualismo il gruppo «Percy» (Ludmila Skripkina e Oleg Petrenko), il gruppo «Medicinskaja Germenevika» (Pavel Pepperštejn, Juri Lejderman, Sergei Anufriev). Nell'opera di Dimitri Prigov, Erik Bulatov, Vitaly Komar e Alexandre Melamid, del gruppo «Gnezdo» (Mikhail Rošal', George Donskoj, Victor Skersis) l'indirizzo concettuale interagisce con la *soc-art*.

¹⁰ A metà degli anni '70 nel concettualismo moscovita si fa strada una seconda generazione e le figure centrali cominciarono ad essere Andrej Monastyrskij e il gruppo «KD». La loro estetica venne definita *minimalizm* (minimalismo), anche se non ha niente a che fare con il minimalismo americano degli anni '60. Il minimalismo nel contesto russo non è laconicità o astrazione, ma una tendenza che ignora la plastica del modernismo, non facendo differenza tra la rappresentazione e il valore intrinseco del visivo. L'estetica minimalista si esprime fondamentalmente in musica e poesia attraverso la *performance*.

Il carattere domestico, artigianale, cartaceo e quasi tattile del *samizdat* può essere la chiave di lettura per capire la dominante letteraria dell'arte concettuale a Mosca. A questo punto val la pena di citare uno scritto di Pivovarov, *Bumaga kak tekst* (La carta come testo), dove troviamo il seguente assunto (2004: 28):

se il materiale degli artisti concettuali europei è soprattutto l'oggetto, la fotografia, il proprio corpo, per i concettualisti moscoviti è la carta. La carta usata nelle sue tre diverse forme. In forma di foglio: accessibile, economica e veloce per fissare idee, progetti, emozioni e pensieri. In forma di libro autoprodotta, ovvero il *samizdat*. Infine in forma di cartella di fogli non rilegati, il cosiddetto *al'bom* (album), genere sintetico che unisce testo e immagine e che contiene implicitamente elementi strutturali di letteratura, cinema, musica e teatro.

Anche usando un certo grado di approssimazione non si può comunque presentare il concettualismo in Urss come un movimento unitario; anzi, l'esperienza concettuale moscovita ha un carattere marcatamente frammentario e si distingue per un ampio spettro di maniere stilistiche. Si tratta di un gruppo eterogeneo di artisti e poeti che sviluppano un'estetica comune solo a partire dal 1978. Forse una sorta di comunanza si può veder realizzata nel tipo di mentalità, nel rapporto tra l'artista e l'opera, nella strategia del comportamento creativo che provoca una certa «non popolarità» del concettualismo presso il pubblico.

2. Arte dopo l'ideologia

Le opere concettualiste possono suscitare, almeno a prima vista, un senso di disagio nello spettatore perché invalidano il suo abituale tipo di rapporto con l'arte. Lo spettatore deve avvicinarsi all'arte concettualista secondo logiche a lui sconosciute; è obbligato ad osservare le opere concettualiste da una diversa angolazione, giacché tali testi non si offrono a una comprensione immediata, non suscitano una diretta reazione emozionale, non si appellano alle tradizionali categorie estetiche, sono privi del segno specifico, tradizionale e condiviso, dell'espressività artistica. Esigono dallo spettatore non tanto una somma di conoscenze sulla teoria e sulla storia dell'arte, quanto concretamente degli sforzi analitici e psicologici tipici di una coscienza portata all'auto-riflessione. Secondo A. Niero (2005: 292) si tratta di un

consapevole sconcerto suscitato nel lettore dalla logica metaletteraria e riflessiva con cui vengono a costituirsi i testi concettualisti (che si configurano

come particolarmente ingrati per il fruitore poco iniziato specie sullo sfondo della «nazional-popolarità» della poesia sovietica ufficiale).

Nel concettualismo si congiungono il processo della creazione e il processo del suo studio: teoria, prassi, creazione e riflessione critica si integrano in un unico intero. Non ci troviamo di fronte al tradizionale orientamento della creazione verso la sua realizzazione plastica, ma a un sistema di relazioni e di concetti astratti dalla forma materiale che normalmente designa il manufatto artistico. In altre parole, il concettualismo si interessa in prima analisi dei problemi e delle particolarità del funzionamento dell'arte. Non a caso Kosuth definì negli anni Sessanta il nuovo movimento artistico «arte dopo la filosofia». Parafrasando Kosuth, Ekaterina Bobrinskaja (1994: 3) individua nella variante moscovita del concettualismo, segnata dalle condizioni storico-politiche del momento, «arte dopo l'ideologia»,¹¹ sottolineando in questo modo la presenza del discorso politico nella decostruzione concettualista dei moscoviti.

Nel concettualismo dunque assistiamo a una vera e propria sparizione dell'oggetto: il valore primario diviene quello della dimensione mentale del manufatto. L'idea che presiede al concettualismo è quella di un'arte – parole o immagini che siano – che è fondamentalmente una produzione di tipo mentale. L'oggetto artistico è spesso scollegato da ogni produzione materiale, percettiva, referenziale e soggettiva; per dirla con Kosuth, l'arte tradizionale si fonda sul prodotto, sia esso quadro o scultura, mentre quello che diventa importante nel concettualismo è l'«idea», «il modello» (cfr. 1987: 42).

Così il vero oggetto dell'arte concettuale diventa l'arte stessa. Partendo da questo punto di vista si capisce perché l'aspetto esteriore di un'opera d'arte concettualista non ha un'importanza così sostanziale: esso può avere forme diverse, oppure realizzarsi come puro gesto, libero da qualsivoglia forma plastica. Il concettualismo rinuncia alla pretesa di ricostruire il mondo e anche le opere dei

¹¹ Diversi presentimenti del modo di pensare concettualista o esempi individuali di concettualismo *ante litteram* sono sparsi nella storia dell'avanguardia: si pensi a Marcel Duchamp, Andy Warhol, John Cage, il gruppo «Fluxus»; la critica ha richiamato persino il costruttivismo russo, la *action painting*, i quadri monocromi di Rauschenberg e diverse varianti di minimalismo. L'impulso iniziale è da ricercare nel movimento dadaista e nella pratica del *ready made*, cioè quando si sposta l'attenzione dal problema della morfologia dell'arte alla problematica del suo funzionamento. Questa trasformazione dall'apparizione alla concezione si può considerare l'inizio dell'arte contemporanea in generale e del concettualismo in particolare.

concettualisti spesso sono «non azioni» o azioni minimalistiche. Si tratta certamente anche di una provocazione estetica, ma a differenza di altre, quella concettualista si realizza non nella sfera del linguaggio artistico, ma nella sfera dell'utilizzo; o meglio: in quella del funzionamento stesso della cultura.

Non bisogna dimenticare che il concettualismo occidentale nasce sotto l'influenza di correnti filosofiche e sociologiche ad esso coeve: il positivismo logico, la filosofia analitica, lo strutturalismo, la linguistica e le teorie dell'informazione. Di conseguenza centrale nella sua riflessione è la lingua, e alla lingua è collegato il paradosso che sta alla base del discorso concettualista, secondo il quale non è possibile nessun enunciato diretto sia nell'ambito della lingua naturale, sia nell'ambito del linguaggio artistico. L'impossibilità è data dal fatto che lo strumento attraverso il quale tale enunciazione avviene, ossia la lingua, esiste indipendentemente dall'uomo, gli è data a prescindere dalla sua volontà e predetermina le strutture della comprensione e della recezione. Non si può dire niente al di fuori della lingua, e di conseguenza la lingua a livello strutturale ci condiziona in maniera irrimediabile. Smascherando l'illusione dell'«immediatezza» della recezione artistica, il concettualismo non si limita alla semplice constatazione e disvelamento dell'egemonia della lingua, ma cerca di orientarsi verso forme di percezione che non si arrendono all'espressione linguistica. Perciò per i concettualisti hanno un grande significato le categorie del nulla, dello zero, dell'indefinito e le forme artistiche che tendono verso l'annullamento del sembiante plastico.

3. Assenza, impercettibilità, neutralità

Nel concettualismo di Mosca la materia in questione è resa più complessa per la presenza ingombrante ma imprescindibile della lingua dell'arte figurativa ufficiale sovietica imposta dall'ideologia. In molti lavori, gli artisti concettualisti russi si rivolgono allo studio della natura del linguaggio figurativo conformista, a cui si attiene complessivamente la poetica del realismo socialista, il quale non è solamente materiale da decostruire – in ciò sta la differenza fondamentale con la *soc-art* –, ma anche una lingua che l'*homo sovieticus* trova come dato che permea tutta la sua esistenza e detta, anzi impone la logica di comprensione e di recezione. Nello stesso tempo è un lingua che maschera la propria natura linguistica e cerca di mimetizzarsi nella realtà. Il concettualismo

ne demistifica la fondamentale pretesa ad aver diritto di esprimere giudizi in nome della vita. L'imitazione e la citazione da parte dei concettualisti della stilistica del realismo socialista mette in evidenza la non legittimità e la natura linguistica e ideologica di questo discorso figurativo. In altre parole i concettualisti mostrano che il realismo socialista è una lingua e una ideologia, ma non *la* lingua e *la* ideologia. A tutto ciò, scrive Niero (2005: 292)

si può aggiungere la carica eversiva che, soprattutto nel clima della stagnazione, potevano avere dei testi capaci di mettere a nudo le nefandezze della vita sovietica, dove spesso i risultati a livello socio-economico venivano attestati solo verbalmente, addossando alle parole un fardello di inadempienze e trasformando la realtà verbale in un assurdo simulacro della realtà effettuale.

La presa di coscienza della totale ideologizzazione dello spazio vitale che caratterizzava l'atmosfera della vita culturale di quel periodo è uno dei problemi centrali del concettualismo. La riduzione dell'ideologia a un sistema di costruzioni cerebrali che sostituisce la realtà diviene uno dei motivi dominanti per la strategia artistica degli artisti concettualisti. Un'altra modalità per liberarsi dall'ideologia è legata all'imitazione e alla ripetizione di segni e di simboli dell'ideologia che risultano così svuotati di senso. La consapevolezza della presenza incombente dell'ideologia nella vita e nella coscienza dell'uomo rileva contemporaneamente anche l'impossibilità di un reale porsi al di fuori da tale situazione, e dunque, per l'artista, di produrre un testo artistico davvero non soggetto a intimidazioni ideologiche. L'unica forma possibile diviene l'assenza della forma, il nulla, il vuoto in tutte le sue ipostasi. Esempio in questo senso è l'esperienza di Kabakov, grafico per formazione e in seguito illustratore di libri per l'infanzia – mestiere spesso praticato dagli artisti non-ufficiali per mantenersi –, esperienza che si riflette nei suoi primi lavori. Si tratta di fogli di carta di piccolo formato o grandi superfici di compensato, in ogni caso caratterizzati da una campitura bianca, dove sono disegnati o incollati oggetti infantili, una palla, una mosca, un bastone, e frasi scritte a mano. Le frasi rimangono come appese nel vuoto e appartengono a personaggi fittizi che non compaiono nel rappresentato (vedi fig. 1: *Č'ja èta mucha?* [Di chi è questa mosca?, 1965-68]).

Dëgot' sostiene che inizialmente, pur ipertrofizzando il commentario verbale (dentro l'opera o intorno all'opera), Kabakov non esclude la necessità insistente della rappresentazione del tradizionale quadretto, che non va compreso né in modo realistico

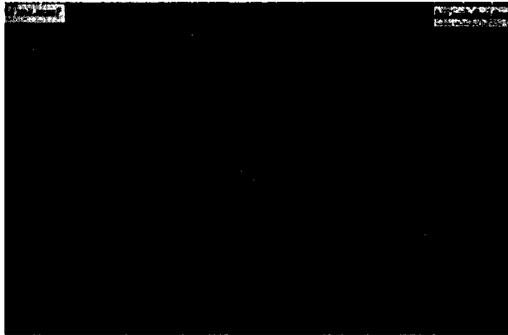


Fig. 1. Il'ja Kabakov, *Di chi è questa mosca?*, 1965-68.

(ossia con *qualcosa rappresentato in esso*) né alla maniera del realismo socialista (ossia obbedendo alla richiesta per cui *deve esserci qualcosa in esso*). La rappresentazione in questo caso è coinvolta nel sistema dei rapporti convenzionali e può testimoniare tanto la presenza quanto l'assenza. L'utilizzo di uno spazio vuoto allusivo e misterioso, indusse Boris Groys, nel 1979, a parlare di «concettualismo romantico moscovita» (Groys 1990).

Nel 1972 Kabakov comincia a lavorare ad un genere nuovo, il già menzionato *al'bom* (album), ossia una serie di fogli grandi con disegni e testi, che l'autore mostra in modo performativo togliendoli uno dopo l'altro da un scatola, appoggiandoli su un leggio e recitando il testo ad alta voce. Kabakov si rifà così alla narrativa della letteratura russa del XIX secolo e al suo culto del personaggio, ma reincarnandola in un sembiante del tutto diverso: nella forma di una sorta di esoterico teatro dei segni che rimanda anche alle foto istallazioni di Èl' Lisickij, che a suo tempo erano stante pensate, però, per la massa. Si può inoltre ipotizzare l'influenza del *lubok*, ossia la stampa popolare russa che univa narrazione e immagini. In definitiva si tratta di una sorta di «intergenere» che segna profondamente l'opera di Kabakov e più in generale il volto del concettualismo russo. Il testo e la rappresentazione sono fatti l'uno per l'altro, impossibile dire qual è il principale e quale secondario; si tratta di una sorta di tautologia strutturale: il testo ripete l'immagine, oppure l'immagine ripete il testo (del resto l'estetica della ripetizione è tipica di tutto il concettualismo russo). I testi e le immagini di Kabakov sembrano scambiarsi perfino i principi strutturali: il testo è costruito come una lista immobile, un registro, un'enumerazione di quello che è rappresentato o non rappresentato nel quadro, o di ciò che possono pensare gli spettatori guardandolo. Non si tratta

di una narrazione consequenziale, ma di un insieme di tutte le possibili espressioni verbali che si riferiscono al rappresentato. Tale testo può avere la forma di un grafico, di un orario, di un avviso, di un manifesto, di un vocabolario. Importante è la sua intonazione elencativa, dalla quale è stata tolta la categoria temporale del divenire (Epštejn 2005: 242). A questo proposito Pivovarov (2004: 19) inoltre segnala acutamente:

Kabakov ha cominciato gradualmente a scacciare il rappresentato dal quadro e a sostituirlo con la parola. Ciò è evidente. Ma non tutti vedono il resto: Kabakov ha inventato un tipo completamente nuovo di composizione di voce e quadro. Tutte queste infinite domande e risposte (...) introducono nel quadro la voce. Di regola per Kabakov il fonema della parola è più importante del grafema.

Desjat' personazej (Dieci personaggi) (fig. 2), la serie fondamentale approntata dal 1970 al 1975 (cfr. Kabakov 1999: 95), consta di dieci album composti da raffigurazioni e testi, che rappresentano e raccontano la storia dell'eroe di ogni album. Nella vita e nella morte dei dieci personaggi si rende in modo metaforico la storia e la morte del linguaggio figurativo poiché tutto termina con un foglio bianco. Nei dieci album si consuma la vita di strambi personaggi dai nomi gogoliani imparentati con tutti gli «umiliati e offesi» della letteratura ottocentesca, una storia fatta di vicende banali che si concludono con la morte/dissoluzione del personaggio, che è contemporaneamente anche la sua salvezza. Primakov (fig. 3), per esempio, che passa la vita seduto in un armadio e alla fine scompare misteriosamente dall'armadio; oppure Archipov, che è un malato e sta sempre a guardare dalla finestra dell'ospedale e infine si dissolve; o ancora Surikov, il tormentato, che vede il mondo solo attraverso un buco minuscolo, e poi Malygin, il pittore, che riesce a disegnare solo sui bordi dei fogli; e tanti

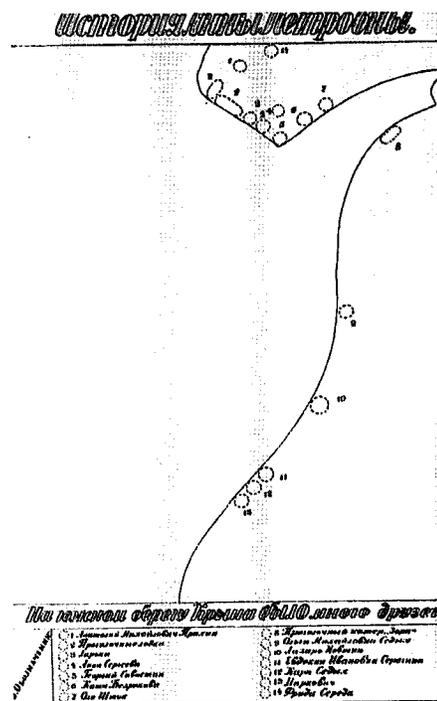


Fig. 2. Il'ja Kabakov, *Il sogno di Anna Petrovna*, 1972-75.
(Dall'album *Dieci personaggi*).

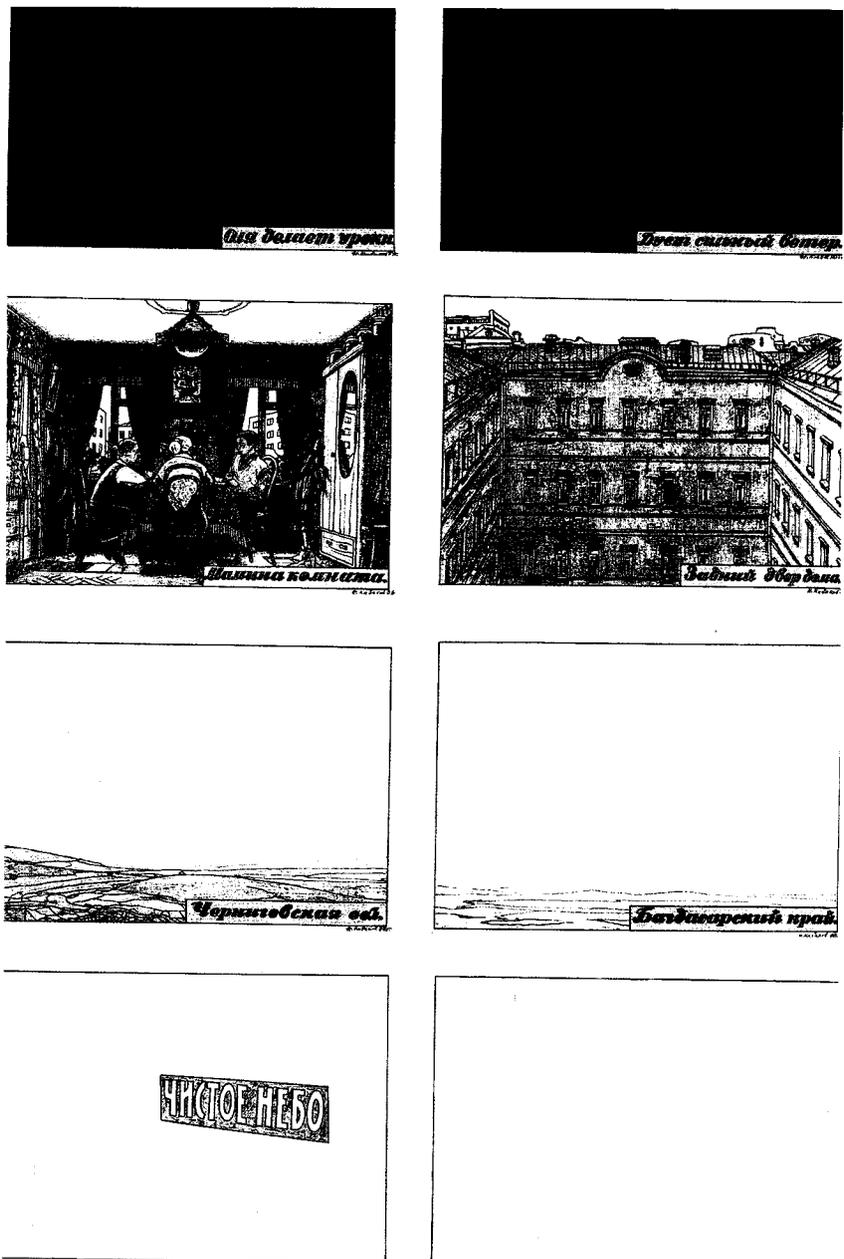


Fig. 3. Il'ja Kabakov, *Primakov nell'armadio* (dall'album *Dieci personaggi*, 1972-75).

altri.¹² I vari soggetti rappresentano delle metafore del sistema delle gerarchie di potere e culturali. Le immagini sono corredate da commenti, che si moltiplicano e alla fine risultano tutti egualmente banali e comunque incompleti, creando così l'effetto ricercato da Kabakov di liberazione-sparizione. In questo modo l'artista sfugge dall'interpretazione, rifiutandosi di riconoscere il carattere funzionale della stessa.

Si diceva che l'album è un «intergenere», dove in modo del tutto inaspettato si crea un sistema di relazione tra parola e immagine. La parola non esprime un significato, non rimanda a una realtà parallela, nello spazio del quadro acquisisce lo status di segno non complementare alle immagini, non didascalico, ma di uguale valore. Le frasi che leggiamo in *Dieci personaggi* sono frasi banali, di nessuno spessore stilistico: è come se, nel tentativo di sottrarsi alla realtà ideologizzata, l'artista creasse una sorta di quarta dimensione (M. Tupicyn 1989: 40-42). A questo riguardo M. Epštejn sostiene che, paradossalmente, è forse la *pustota* (il vuoto) ad essere il più importante elemento costruttivo dei lavori di Kabakov, come appare evidente proprio nell'album *Dieci personaggi*: la vita conduce ognuno, per strade diverse, a un ultimo, estremo, comune vuoto; o come dice Kabakov «alla fine di tutto il viaggio, in conclusione ogni persona incontra il vuoto, il bianco, il nulla» (cit. da Epštejn 2005: 252).

Negli anni '70-'80 Kabakov sperimenta anche un'altra forma accanto all'album, nella quale si delinea la poetica del vuoto: il «quadro stand». Su tela o compensato, o comunque su una superficie programmaticamente piatta come un foglio di carta, nel quadro stand coesistono rappresentazione visiva e testo in diverse combinazioni; l'ispirazione viene ancora una volta dalla propaganda sovietica: dai giornali dalle *stengazety* (giornali affissi ai muri) e dai montaggi dei testi che erano però indirizzate alla massa. I quadri stand di Kabakov hanno come tema la vita quotidiana che si svolge nella *kommunalka* (appartamento in coabitazione): tavole giganti a fondo bianco, oppure di un verde sporco, usate come sfondi di pannelli con oggetti quotidiani incollati al centro: può essere una grattugia, come nella serie *Kuchonnaja serija* (*Serie di cucina*, 1976) (fig. 4) o delle liste tratte dal linguaggio

¹² Gli album cominciano con una sequenza testuale in cui si presenta il personaggio, poi seguono i disegni, quello che il personaggio vede e alla fine ci due due *post scripta*: uno fattuale (il racconto di chi ha visto la sparizione) e uno teorico (dove si dà l'interpretazione della storia per voce di tre commentatori).

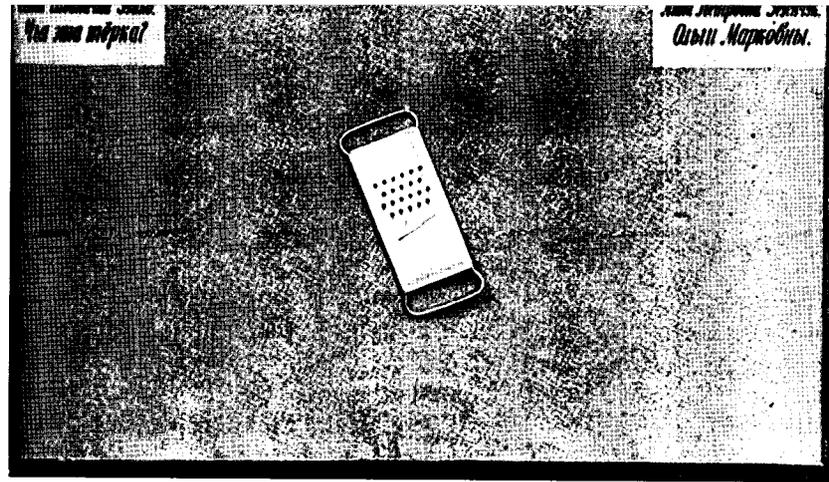


Fig. 4. Il'ja Kabakov, *Domande e risposte*, 1976.

burocratico come nella serie *Gastronom* (Negozio di alimentari, 1981) (figg. 5 e 6).

L'altro artista che con Kabakov sviluppa il genere dell'album è Viktor Pivovarov, anch'esso illustratore professionista di libri per l'infanzia. Al centro della sua opera del periodo concettualista c'è l'album *Proekty dlja odinokogo človeka* (Progetti per un uomo solo, 1975) (figg. 7 e 8) una serie di sei tavole che rappresenta, appunto, il programma di una vita solitaria e ascetica, la possibile interpretazione di una eventuale realizzazione del progetto (cfr. Pivovarov 2001: 106). Pivovarov è vicino a Kabakov per il suo interesse per ciò che è minimo, marginale, impercettibile, ma con una sfumatura più personale, quasi sentimentale, infatti evita

Fig. 5. Il'ja Kabakov, *Negozio di alimentari*, 1981.



СПИСОК

лиц, имеющих право на получение _____
(ЖЭБ № 8 Башкирского района):

Соловей А. П.
Иконобордов И. П.
Сатюкова В. Ф.
Морозов А. А.
Трибунина С. М.
Шадилов В. М.
Бородай Е. В.
Муромская З. М.
Копольский Б. М.
Ильянская Т. М.
Авросименко И. Т.
Тубанов М. Д.
Крутовой В. С.
Крищенко В. М.
Жарков С. М.
Сиров А. И.
Торо О. А.
Шестакова И. Б.
Туробани Т.

Николаева А. Т.
Белобородов С. Б.
Степан И. С.
Сатюков А. Ф.
Филина Е. М.
Елиновский О. П.
Владимиров С. В.
Сидорчук Э. С.
Садов А. С.
Морозова М. П.
Синельникова З. М.
Спириков Т. М.
Живенков М. Ю.
Тили Д. Я.
Романов П. М.
Резникова О. М.
Шестопалов А. Т.
Инатова Т. М.

Выдача _____ производится:
с 10 до 12 ч. по вторникам и четвергам в пашеен. ЖЭБ № 8

Fig. 6. P'ja Kabakov, Lista di persone che hanno diritto di ricevere..., 1982.

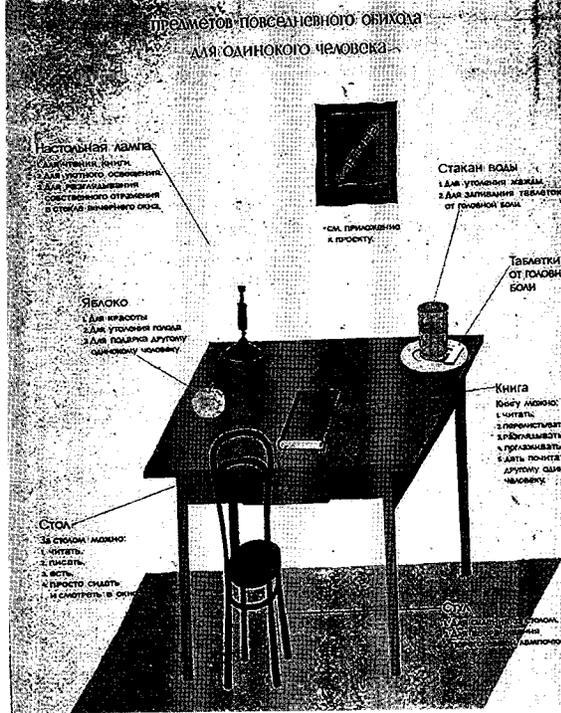


Fig. 7. Viktor Pivovarov, Progetto degli oggetti della vita quotidiana per un uomo solo, 1975.

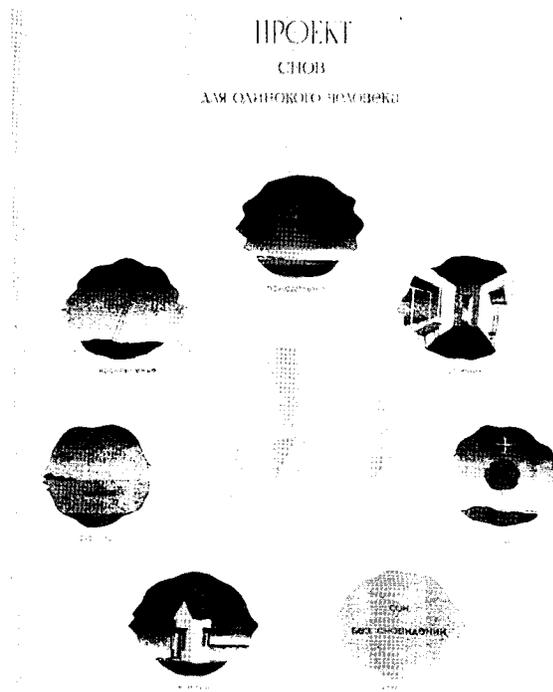


Fig. 8. Viktor Pivovarov, Progetto dei sogni per un uomo solo, 1975.

accuratamente il linguaggio del potere e si mantiene strettamente entro i limiti della lingua infantile che è l'unica, secondo l'artista, a mantenere dei connotati umani essendo la meno ideologizzata.

Il termine *proekt* (progetto) è molto presente nelle opere degli artisti di Mosca. Si è detto che nel concettualismo non è tanto importante la realizzazione del progetto, quanto la sua possibilità di essere attuato: perciò esistono molti schemi o progetti non pensati per la realizzazione, oppure generi intermedi, come i libri oggetto o i già citati album. L'altra strategia artistica fondamentale nella prassi concettualista è la *performance*, che per il suo carattere effimero caratterizza l'esperienza sia dei poeti che degli artisti. La categoria dell'effimero spesso si confonde con quella dell'impercettibile, che si realizza nella produzione di opere programmaticamente monotone, noiose, ripetitive. L'attenzione si sposta su oggetti desueti, inutili, usati, gettati via fino a divenire solamente spazzatura.

Gli esempi tratti dall'opera di Kabakov e Pivovarov dovrebbero dimostrare come il nulla e lo zero si possano rivelare categorie proficue per indagare lo spazio culturale concettualista, sia per la loro presenza concreta nei testi che, soprattutto, per il loro valore di senso ultimo dell'arte stessa: una sorta di apologia del negativo e della negazione, ben lontana da qualsiasi valutazione etica o morale. Oggetto, obiettivo, e tramite dell'arte è tutto ciò che si caratterizza con segno negativo: assenza, privazione, vuoto, mancanza (di senso, di stile, di interesse, di logica, di sentimento, di originalità). Le creazioni legate al concettualismo danno spazio a ciò che solitamente non rientra nell'analisi, nei processi e negli obbiettivi dell'arte tradizionale: esse ruotano intorno a ciò che non è bello, interessante, utile, emozionante o affascinante, bensì a ciò che è vuoto, illogico, insensato, piatto, ripetitivo, noioso, banale, assurdo. Questa attenzione per ciò che *non è* si ripercuote direttamente sui mezzi di espressione dell'arte e della poesia, che sono a loro volta assurdi, ripetitivi, gratuiti. La poesia concettuale si avvicina spesso a un tipo di scrittura volutamente priva di stile, «a grado zero»: utilizza ripetizioni di suoni, di parole, di strutture, si esprime tramite frasi divenute clichés o logori luoghi comuni, è popolata da personaggi e fatti assurdi; l'arte fa della mancanza di senso e dell'evanescenza la sua stessa ragion d'essere. Nelle arti figurative si impone l'attenzione al vuoto e all'uso del bianco in quanto colore neutro e, infine, installazioni e assemblaggi sfruttano e riciclano oggetti poveri, spazzatura, accessori e utensili comuni svalutando così tanto l'idea dell'unicità e l'irripetibilità dell'opera

d'arte quanto il suo carattere creativo. Sottesa vi è la concezione di un'arte e di una letteratura svuotate, senza senso, annichilite, poiché tutto sembra già essere stato detto e fatto, e di conseguenza l'arte non può far altro che riciclare se stessa, auto-citarsi e riflettere sulle sue medesime ragioni. In questo senso la cultura non ufficiale sovietica, sulla scia delle contemporanee esperienze occidentali, sembra crescere intorno ad un virtuale «punto zero», che è, ad un tempo, origine e assenza potenziale di ogni cosa, di ogni possibilità di espressione.

Del resto, l'attenzione al nulla, al vuoto, allo zero non nasce certo con il concettualismo, ma trova radici e riferimenti nel modernismo, nelle avanguardie storiche e in certi aspetti profondi della cultura russa.

Il concettualismo privilegia il procedimento creativo in sé quale riflessione sul senso dell'arte, mettendo così in primo piano il significante rispetto al significato. Questa centralità della lingua come espressione privilegiata e diretta del pensiero (idea, concetto) fa sì che questo tipo di poesia sperimenti principalmente le possibilità espressive del linguaggio e si interessi secondariamente del significato e del senso: la poesia concettuale utilizza la lingua come se fosse *forma*, inoltre i poeti concettualisti ponendo al centro delle loro opere il testo in quanto scrittura, mettono in primo piano l'aspetto visivo della parola. Di conseguenza il libro, la pagina, la carta assumono un ruolo fondamentale, diventando contenitori privilegiati della parola scritta: da ciò nascono i vari libri oggetto (fig. 9). Dal canto suo, la poesia concettuale deve principalmente all'assenza dell'io lirico il carattere che più la contraddistingue (cfr. Epštejn 1999: 134). Il lettore non ha più alcun *io* con il quale identificarsi e le parole della poesia, secondo una definizione di Bobrinskaja, «sembrano non appartenere a nessuno» (1994: 20). La poesia concettuale moscovita raggiunge ciò che con Roland Barthes chiamiamo il «grado zero della scrittura» (1982):

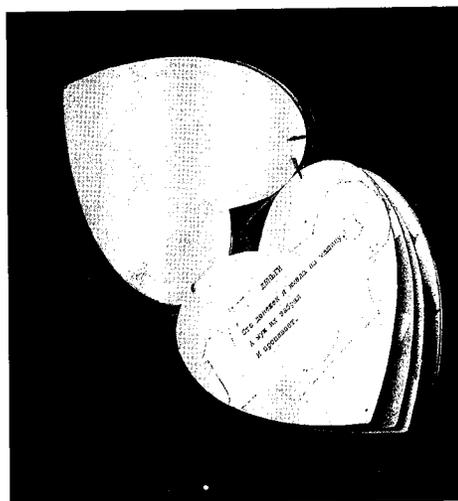


Fig. 9. Valerij e Rimma Gerloviny, *Libro «cuore»*, 1973.

un tipo di scrittura neutra, non contaminato da stili personali, tendenze politiche, sociali, religiose o da implicazioni storiche e letterarie o stati emotivi: in altre parole una scrittura che non voglia trasmettere niente di più oltre la lingua stessa. La poesia concettuale si caratterizza per una voluta assenza di stile o di quello che ancora Barthes chiama «stile dell'assenza», in ciò i poeti concettualisti ripresero e estremizzarono una tendenza comune a molti autori loro contemporanei occidentali: quella di scrivere volutamente in un «non stile». Il linguaggio della poesia concettuale sembra inaridirsi, svuotarsi, citando da tutti i possibili livelli semantici e stilistici della lingua, in una specie di riciclaggio: da ciò la banalità dei temi, le ripetizioni tautologiche. Proponendo una riproduzione di testi, frasi e espressioni tolti arbitrariamente e in modo sconclusionato dai contesti linguistici più svariati, la poesia concettuale realizza una ripetizione di nulla: la lingua estrapolata dal suo naturale contesto si caratterizza come una forma vuota, insensata e inespressiva. La poesia di Prigov per esempio utilizza tecniche e forme e temi volti a far percepire questo concetto di assenza e vuoto, per esempio nella ripetizione dell'*Azbuka* (Alfabeto) in tutte le sue svariate forme, ripetizione che tracima spesso nella sparizione e nella morte. Per esempio nel *Dialog n. 5* (Dialogo n. 5) Prigov fa scomparire il nome di Stalin lettera dopo lettera dal testo stesso, rivelando l'esistenza puramente linguistica di Stalin nell'immaginario collettivo sovietico, il suo essere ridotto a vuoto significante come tutti i clichés da lui stesso inventati.

4. *Nulla, zero, iper, pseudo*

Sarebbe interessante, ma non è questa la sede, tracciare la fisionomia del nulla e dello zero per come il loro concetto si presenta e si modifica nelle diverse tradizioni culturali. Di fatto, lo zero e il nulla sono innegabilmente e ambigualmente connessi tra loro: il primo rappresenta l'assenza di segni, il secondo l'assenza di cose. Secondo Brian Rotman, autore di *La semiotica dello zero*, il carattere fondamentale dello zero sta proprio nella sua doppia valenza, nel suo duplice carattere semiotico: nella capacità di essere al tempo stesso segno e metasegno, parte integrante del codice, in quanto segno su tutti gli altri segni (cfr. Rotman 1988: 18).

Non ci soffermeremo sull'interesse per l'infinito, *omnis*, che andava di pari passo con il *nihil*, che diede origine nei sec. XV

e XVI una serie di paradossi e giochi retorici (Rotman 1988: 84). Il Novecento è un secolo che sembrerebbe aver smitizzato lo zero e forse proprio per questo si caratterizza come apoteosi di ciò che è vuoto: rimettendo tutto in discussione e nella disperata ricerca di senso, si è arrivati ad azzerare e annichilire tutto. Secondo Epštejn (2005: 20-40) il nichilismo, la vacuità dell'intero Novecento passa infatti attraverso il prefisso *iper*: ossia risiede in ciò che è ridondante, eccessivo, esagerato e che conduce alla negazione del valore originario; in altre parole ogni categoria connotata con *iper* svela il suo contrario, la negazione e l'antitesi, la perdita del punto di partenza; ciò che è eccessivo finisce per sfociare nel proprio opposto, all'esagerazione corrisponde l'assenza di qualsivoglia valore, il vuoto, la mancanza di senso. Il prefisso *iper* in sostanza è una combinazione di due significati: *super* e *pseudo*; in altre parole l'esagerazione, l'eccesso, la trasgressione del *super*, rivelano inevitabilmente il carattere simulatorio, imitativo, falso dello *pseudo*.¹³ La realizzazione di queste iper-categorie e iper-qualità, quindi, finisce per svelare l'assenza radicale del valore, del senso, della pregnanza della categoria e della qualità neutre originarie finendo per negare se stesse e dare vita al proprio opposto (*pseudo*). La realtà si trasforma così in virtuale, l'esistenza diviene puramente cerebrale. Il postmodernismo ha vissuto dei postumi della tendenza all'*iper* del primo Novecento e saranno così la sua arte e letteratura a sviscerare il senso di assenza, di vuoto e di mancanza posti in essere dal modernismo. Lo spazio «cerebrale» postmoderno, sulla scia della *iper*-realtà, trova esplicita manifestazione nell'arte concettuale, che valorizza l'aspetto mentale rispetto alla realizzazione di una qualsiasi opera d'arte: l'arte concettuale effettua soprattutto una riflessione su se stessa. Si può ancora ricorrere alle parole di Kosuth (1987: 43), che scrive in proposito:

L'arte che chiamo concettuale è tale perché basata su un'indagine dentro la natura dell'arte. Non costituisce pertanto solo l'attività volta alla costruzione di proposizioni artistiche, bensì un elaborare, un mettere in luce tutte le implicazioni di tutti gli aspetti del concetto di «arte».

Questa affermazione ancora una volta sottolinea l'importanza del procedimento artistico come analisi dell'arte stessa. Da un assunto del genere deriva che un'opera concettuale può anche non signi-

¹³ Da qui il discorso potrebbe condurci a termini come *trash*, *camp* e *kitsch*, concetti fondamentali per lo studio della cultura e della sottocultura del Novecento pieno; a questo proposito si veda LABRANCA 1994.

ficare niente, può anche non esprimere niente al di fuori delle riflessioni sull'arte stessa: «L'unica rivendicazione dell'arte è l'arte. L'arte è la definizione dell'arte» (Kosuth 1987: 32). Di qui anche il problema della parziale o totale incomprensione del pubblico per certe produzioni della letteratura o dell'arte d'avanguardia. Si è accennato sopra al poco fascino che il concettualismo suscita nel pubblico. Oltre al senso di sconcerto di cui si è già detto, un altro elemento che concorre alla difficoltà interpretativa delle opere concettualiste per lo spettatore è l'assurdo che definisce la stilistica e la poetica del gruppo. Si tratta, tuttavia, di un assurdo particolare, non premeditato, preterintenzionale, che scaturisce come risultato della impossibilità di arrivare a un significato definitivo e dal fatto che i concettualisti spesso allontanano la figura dell'autore. Tra l'artista concettualista e la sua opera esiste sempre una distanza, che impedisce l'identificazione dell'autore con la sua opera. Il concettualista lavora spesso a nome del personaggio, dell'eroe del mito che lui stesso crea; miti che vengono interpretati in senso ironico: i miti dell'avanguardia, la cultura staliniana o della cultura dell'arte ufficiale in generale. Questa posizione libera innanzitutto l'autore dal discorso in prima persona.¹⁴ L'adozione del un punto di vista del personaggio scaturisce anche dalla riflessione sulle dinamiche dell'arte ufficiale sovietica in cui dominano le direttive del partito (Groys 1992: 35) la soluzione più efficace resta la creazione di personaggi che forniscano la loro visione del mondo.

Molte opere di Kabakov, si è detto, sono basate sulla totale eliminazione dell'autore, su una sorta di anonimato, rappresentano un serie di domande e risposte che rimangono sospese nel vuoto, poiché manca il personaggio che parla, il discorso e la scrittura non appartengono a nessuno: la loro fonte è il vuoto il nulla, il fondo bianco. La morte dell'autore porta a un cambiamento della prospettiva temporale: rimane solo un tempo, il tempo dell'atto del discorso, e qualsiasi testo viene scritto eternamente *hic et nunc*. L'arte «a livello del personaggio» e non dell'autore diviene uno dei cardini degli artisti moscoviti; per esempio Kabakov descrive la struttura stessa della *personažnost'* (atteggiarsi a personaggio), giocando con personaggi fittizi. La progressiva eliminazione dell'autore sposta l'attenzione sullo spazio che si viene a creare tra opera e spettatore: lo spazio diviene oggetto di rappresentazione,

¹⁴ Si veda anche la serie di quadri fatti da Komar e Melamid a nome di due pittori inventati, Zjablov e Bučimov, e il gioco con la propria *imidž* (cfr. l'ing. *image*) fatto da Prigov.

perciò molte delle opere dei concettualisti sono concepite in modo da essere complete solamente nel momento della fruizione da parte dello spettatore. L'opera concettuale non esiste in maniera autonoma, il contesto è parte di essa; o meglio: l'opera concettuale è in grado di creare i propri contesti o di adattarsi a quello esistente, ma il suo significato è sempre determinato dal rapporto con esso.¹⁵

La figura autoriale ridotta al grado zero tramite giochi verbali, ripetizioni, dialoghi insensati e illogico ha in parte radici nell'opera di Daniil Charms. Si è già accennato al fatto che parte degli artifici, delle immagini e delle tematiche che caratterizzano il concettualismo moscovita provengono dall'avanguardia russa. In relazione alla tematica qui trattata è d'obbligo un riferimento a Charms in quanto autore di un breve saggio dal titolo *Nul' i nol'* (Il nulla e lo zero, 1931), dove viene affrontato il senso dello zero con tutti i significati simbolici di cui si fa portatore e la sua valenza mistica: secondo lo scrittore, infatti, lo zero simbolegherebbe la sintesi stessa della realtà.

5. Bianco, vuoto, metafisica del luogo comune

Parlando di avanguardie, non si può dimenticare che l'ombra più grande che aleggia sui concettualisti, è forse quella di Kazimir Malevič. Nella complessa opera del pittore suprematista quadri e saggi teorici svelano il tentativo di fornire una nuova teleologia. Malevič si spinge agli estremi limiti della figuratività pittorica al fine di liberare la pittura da tutte le sovrastrutture para-pittoriche ed arrivare al punto zero dell'espressione artistica, cioè alla sua essenza: pura forma e puro colore. L'arte che Malevič propone è a-soggettiva, non oggettuale e pertanto autosufficiente, fine a se stessa; non dipende dal mondo oggettuale che dovrebbe tentare di descrivere, bensì esiste in una realtà percepibile in modo puramente concettuale, in una dimensione cerebrale. Come scrive lo stesso fondatore del Suprematismo: «Le cose sono comparse come fumo per la nuova cultura dell'arte e l'arte si muove verso il fine autonomo della creazione, verso il dominio sulle forme della natura» (1995: II, 176-177). Malevič trova un solo punto di riferimento filosofico: l'apertura illuminata della conoscenza mistica

¹⁵ La presenza dell'osservatore entro i confini dello «spazio artistico» delimita il confine tra arte e non arte, confine che in alcuni casi è di difficile identificazione, come nelle *performances* del gruppo «KD».

del nulla (l'infinito). I saggi e le opere di Malevič delineano infatti la concezione di un'arte che converge verso il Nulla, come «seme dell'infinito» cioè una potenziale forza infinitamente creativa. Il Nulla di Malevič è dunque a piena ragione «fecondissimo» e la sua concezione di nulla trova sua espressione nello zero, che diviene il simbolo più efficace del suo pensiero e che risulta collegato al rapporto tra zero e il *Čěrnjy kvadrat* (Quadrato nero, 1913), per non parlare del «periodo bianco» maleviciano (1917-18), che rappresenta l'apice nelle ricerche non-oggettuali e trascendentali del pittore: il suprematismo bianco propone opere che rappresentano forme bianche su sfondi bianchi, una pittura acromatica, come definitiva liberazione dell'arte pittorica, non vincolata neppure al colore. Il bianco, cioè l'assenza di colore, viene a identificarsi nella ricerca del pittore suprematista con il nulla, l'assoluto, con l'infinito e a corrispondere, dal punto di vista semiotico, allo zero in quanto essenza in senso lato. Nella scala cromatica il bianco indica l'assenza di altri colori, ha dunque la stessa funzione dello zero, cifra che manifesta la mancanza di altre cifre. Allo stesso modo, bianco e zero (il non-colore e l'assenza) si pongono come l'inizio potenziale di ogni sviluppo di colore e di numerazione, poiché rappresentano l'assenza di tutte le cifre e di tutti i colori, ma anche l'evocazione stessa di qualsiasi cifra e colore, cioè la loro presenza in negativo; di conseguenza, se lo zero nel suo carattere semiotico è segno e «metasegno», il bianco può essere visto come colore e «metacolore».

Il bianco con tutta la valenza di significati simbolici di cui è portatore è uno dei colori più usati, studiati e teorizzati dal concettualismo moscovita: compare infatti, nei quadri e nelle installazioni, nonché nei testi sotto forma di pagina bianca. Nelle opere di Prigov e Kabakov lo spazio vuoto del foglio bianco diviene parte integrante del discorso artistico. L'utilizzo della pagina o della tela bianca a scopi estetici trova espressione in diverse tradizioni letterarie e artistiche ed ha assunto spesso la valenza di un'operazione metadiscorsiva riferita cioè alla creatività stessa (cfr. Castoldi 1998: 22). In altri termini, la presenza del bianco in un'opera letteraria o pittorica nella sua doppia valenza semiotica di colore e metacolore ripropone lo stato neutro della pagina o della tela dove niente è ancora successo e dove, pertanto, tutto può accadere. Il bianco rende quindi la problematicità della creazione poetica e artistica, tematizza l'operare ed il creare e diviene, come ben esprime il Suprematismo, l'emblema di un'assenza virtuale portatrice in embrione di tutte le possibilità del-

l'arte e della poesia, cioè il loro potere infinitamente creativo. La scelta di inserire il bianco – ipostasi del vuoto in un'opera che dovrebbe essere piena (di parole, di colore, di forme e di idee) – rappresenta in realtà qualcosa di rivoluzionario nel modo di intendere la creazione artistica: è come se l'artista e lo scrittore avocassero a sé il potere di considerare il nulla una loro creazione, arrogandosi il diritto di ritenersi i demiurghi di uno spazio semiotico immenso.

La tendenza che sta alla base di tali esperimenti in arte e letteratura sembra essere quella della riduzione ai minimi termini della creazione artistica, allo scopo di liberarla da ogni vincolo possibile, cosa che Malevič ottenne con il bianco in pittura, mentre il poeta futurista Vasilisk Gnedov nel 1913 realizzò in *Poema konca* (Poema della fine), una poesia costituita da una semplice pagina bianca. Si tratta infatti di una poesia muta, priva di parole che Bobrinskaja considera un esempio di poesia concettuale *ante litteram*, un testo senza parole, senza suoni che veniva letto dall'autore solo attraverso un movimento ritmico. La paradossale proposta di una poesia silenziosa svela la sua gravidanza concettuale: l'obiettivo di Gnedov era quello di giungere alla totale liberazione della poesia, eliminando ciò che ne rende possibile l'espressione (parola, suono, testo), così come Malevič nel suprematismo bianco intendeva liberare la pittura dal suo canale primario di espressione: il colore. Prigov per esempio, utilizza lo spazio bianco intercalato al testo quasi ad indicare la presa di coscienza dell'attività creativa: così l'autore si appropria della pagina bianca, conquista il vuoto, esprimendo l'assenza totale di un testo annunciato, che non c'è e non ci sarà, ma che potrebbe virtualmente esserci, perché il poeta ne ha occultato emblematicamente il luogo e ne propone la presenza in negativo. La presa di coscienza della virtuale mancanza del testo fa sì che la pagina vuota ne accolga l'essenza, divenuta parte della poesia non meno del testo vero e proprio; mettendo in evidenza la pagina bianca e la mancanza del testo, Prigov si impossessa del vuoto e lo rende in termini estetici e poetici: ciò che l'autore *non ha* scritto, sembra avere la stessa dignità di ciò che ha creato. In entrambi i casi è l'idea, il concetto ad avere il sopravvento sul contenuto della poesia; da un lato Prigov rende il concetto della presenza di un testo, dall'altro quello della sua assenza.

Allo stesso modo gli album di Kabakov contengono spesso pagine completamente bianche. La serie di ventitré album dal titolo *Na seroj i beloju bumage* (Su carta grigia e bianca, 1975-78)

(cfr. Kabakov 1999, 95) prevede il disegno di un piccolo vaso con minime differenze tra una pagina e l'altra, con una netta predominanza dello spazio vuoto rispetto alla raffigurazione. Si tratta nuovamente di una serie dove l'immagine del vuoto è preponderante, rinvigorita da un effetto di noiosa autoripetizione; la rappresentazione varia di pagina in pagina, sfruttando un tipico espediente del concettualismo, in modo impercettibile. Il bianco per Kabakov ha un valore per lo meno duplice: da un lato, è il vuoto, l'assenza, la mancanza, la morte, il nulla; dall'altro, diviene il simbolo dell'infinito, della luce, dello spazio metafisico, mistico e spirituale. Kabakov concepisce il foglio bianco come una sorgente di esperienze emozionali, ripartite almeno su tre livelli: il primo livello è quello energetico, sorgente di luce e di energia; il secondo livello invece è simbolico: il bianco del foglio acquista una valenza semantica, indica la fine, la morte in senso lato, la negazione del passato e in ultimo la negazione di tutto; il terzo livello può avere un significato positivo, quello della pienezza: il bianco come sorgente di vita e fonte di tutte le cose (cfr. M. Tupicyn 1989: 145-146).

Si può dire dunque che il bianco nel concettualismo moscovita può rimandare a un discorso metaletterario e metapittorico e simboleggiare l'attività stessa del creare e del non-creare, nonché manifestare, con modalità diverse, la tendenza dei poeti e degli artisti concettuali a rendere la dimensione dell'assoluto (il pensiero, l'idea, lo spazio cerebrale) e del sacro, la cui ricerca sembra spesso risolversi, come per Malevič, nella infinita evanescenza dell'assenza di colore.

Il quadro si libera dal *sjužet* (da intendersi qui come «racconto rappresentato»): lo spazio bianco e quindi vuoto del quadro e il rappresentato hanno totalmente lo stesso valore e sono completamente intercambiabili.¹⁶ Secondo M. Epštejn (2005: 256), e a differenza di quanto rilevato sopra da Margarita Tupicyn, Kabakov coltiva almeno due tipi di «vuoto»: il primo è un tipo di vuoto genetico, consustanziale allo spazio russo-sovietico, che Kabakov avrebbe percepito la prima volta che si trovò all'estero, rendendosi conto che il vuoto in Russia è una sorta di principio attivo capace di inghiottire qualsiasi sforzo di contrapposizione ad

¹⁶ In ciò importantissima è l'esperienza della *pop-art*, che si appropriava di prodotti pronti della produzione di massa, mescolati con ciò che di unico produceva l'artista. L'immaginario della *pop-art* è ben presente nelle opere prime di Kabakov e Pivovarov, ma con un genere di immagini legate al discorso ideologico e in generale lontane dal pathos assertivo della *pop-art*.

esso, un vuoto che, secondo le parole dell'artista, vampirizza e istantaneamente dissolve ogni principio positivo (cit. da Epštejn 2005: 257). La Russia è vista come buco nero dell'umanità, lezione negativa, regione di un metafisico abisso. Davanti a un tale vuoto, l'artista può solamente cercare di inglobarlo nello spazio dell'opera d'arte. Così, dall'«oceano di vuoto» – come Kabakov definisce tutto il mondo russo (cit. da Epštejn 2005: 257) – si «pescano» pochi metri, lo spazio del quadro, che equivale a tutta la Russia. Tale vuoto una volta che viene percepito, colto, intrappolato sul foglio o sulla tela non rimane totalmente negativo. A questo punto subentra il secondo tipo di vuoto, che sembrerebbe contrapporsi a quello finora delineatosi: si tratta del vuoto che, una volta catturato nei limiti del foglio, diviene altro, come «rasserenato ed esso stesso portatore di chiarore», Kabakov vede in esso

... l'energia del sole, che si è trasfusa negli alberi, e attraverso di essi, nella carta dove continua a vivere. Il vuoto della carta bianca è quasi sempre un equivalente preciso del silenzio, che non significa la totale negazione, ma più verosimilmente, al contrario, la totale pienezza che supera qualsiasi «comunicazione» (cit. da Epštejn 2005: 259).

Perciò, secondo Epštejn, l'atteggiamento di Kabakov verso il vuoto è duplice: da un lato, nel saggio *O pustote* (Sul vuoto), esso rappresenta una sorta di «antienergia» che, come un vampiro, penetra ovunque e succhia tutto ciò che lo circonda; dall'altro, è anche «uno spazio infinito dal quale una luce fulgente e benefica fluisce su noi» (cfr. Epštejn 2005: 261). Il vuoto si trasfigura così nel suo opposto, ossia la pienezza, non senza una punta di misticismo.

Il linguaggio kabakoviano, insomma, sembra trarre una particolare linfa vitale dalle categorie legate al vuoto e al nulla: lo stile di Kabakov è stato definito da Epštejn (2005: 240) come una sorta di neutralità artistica; la lingua di cui si avvale è come se provenisse da un abbecedario, i disegni da un album di uno scolaro o da illustrazioni di giornali. Questa quotidianità dello stile rende l'artista quasi impercettibile e, paradossalmente, si trasforma in mistica della quotidianità; o meglio, usando un'espressione dello stesso Kabakov, in «metafisica del luogo comune»:

Negli anni sessanta cominciai a rappresentare l'oggetto quotidiano, banale, e vidi in ciò che è banale e frusto grandi possibilità artistiche, perfino una sua propria metafisica. La metafisica del luogo comune [...]. Il grigio, il medio, il banale, a prima vista non hanno nessuna metafisica. Non si discute, è il puro nulla, il grigiore, impersonalità. Proprio questo mi attraeva sempre di più... (cit. da Epštejn 2005: 240)

6. Rifiuti, kommunalka, estetica del brutto

Un ampio gruppo di motivi nel concettualismo russo è legato alla dimostrazione della totale aggressione dell'ideologia nella vita quotidiana. Uno dei fenomeni tipici della vita sovietica era – come già accennato – la *kommunal'naja kvartira* (o *kommunalka*) (fig. 10). Essa è il modello del modo di vivere sovietico, il microcosmo dove si muove l'*homo sovieticus*, uno spazio semioticamente rilevante che ha generato la sua particolare mitologia. Sul tema Kabakov si è diffuso più volte anche dal punto di vista teorico, come in *Beseda o kommunal'nosti* (Conversazione sulla coabitazione-



Fig. 10. Il'ja Kabakov, *La cucina comune*.

za), scritto a quattro mani con Viktor Tupicyn (cfr. V. Tupicyn, Kabakov 2006: 15-31). Il tema della *kommunalka* è molto sfaccettato e si presta a numerose considerazioni. In questa sede cercherò di limitarmi agli aspetti funzionali al mio discorso.

Viktor Tupicyn sostiene che la lingua che si è creata negli appartamenti in coabitazione è un fenomeno che non esiste in Occidente, non si può paragonare per esempio alle lingue dei ghetti, proprio in forza della costrizione ideologica che provoca il vivere in comune in URSS. Da questa situazione fermenta quella che Kabakov definisce «l'impasto mostruoso del *kitsch* verbale della *kommunalka*» (V. Tupicyn, Kabakov 2006: 14), che si trasforma alla fine in una sorta di «linguaggio spazzatura». La *kommunalka* diviene una sorta di *locus* riassuntivo di tutta la vita sovietica, dove il senso in assoluto più maltrattato sarà l'udito: «la nostra vita sovietica, russa, per me tende proprio verso luoghi che sono zone di lingua parlata» (cit. in V. Tupicyn, Kabakov 2006: 18). Così, per Kabakov, stare nella *kommunalka* equivale ad essere in una zona di comune e continuo cicaliccio, a una velocità «da autostrada» e ancora: «la *kommunalka* è un organismo linguistico con le proprie regole testuali e perciò la Lingua statale non può essere qui protagonista» (cit. in V. Tupicyn, I. Kabakov 2006: 18). Non è, quindi, un intimo silenzio, lo spazio uditivo che mette in salvo l'uomo sovietico dalla stentorea retorica della lingua ufficiale sovietica, ma al contrario una saturazione verbale talmente lievitata da divenire appunto *musor* (spazzatura). Il silenzio, al contrario, è qualcosa di cui sospettare, è «nemico e portatore di male» (cit. in V. Tupicyn, I. Kabakov 2006: 15). Non c'è dunque posto per una parola originale, tutti si trovano invischiati in una catena verbale ininterrotta e seriale.

Esiste anche un *musor* più tangibile di quello uditivo: l'estetica della *kommunalka* produce lavori fatti con materiali poveri, come la corda usata da Kabakov,¹⁷ o forme volutamente semplici, o ancora l'uso di materiali di scarto.¹⁸ Tutto ciò si collega all'ultimo

¹⁷ Mi riferisco all'installazione *16 verevok* (*16 cordicelle*, 1986), che si presenta come uno spazio dove ci sono solo delle cordicelle con appesi dei rifiuti; ad ogni rifiuto è attaccata un'etichetta che contiene una frase presa dal linguaggio quotidiano. Non tratterò in questo articolo il concetto di installazione totale che caratterizza l'opera di Kabakov a partire dagli anni '80 (cfr. I. e E. KABAKOV 1999).

¹⁸ La variante più compiuta di ciò si trova nell'opera di Kabakov, ma anche in Pivovarov, nelle azioni e negli oggetti di Nikita Alekseev, nei cubi e nella serie di lavori di pane dei Gerlovin, in alcune performance di «KD», negli oggetti di Monastyrskij e in alcune opere di Komar e Melamid.

elemento al quale vorrei accennare e che conclude idealmente la serie delle ipostasi legate al nulla e allo zero, toccando uno dei temi più ricorrenti nell'arte del concettualismo: l'uso a fini artistici di rifiuti e spazzatura, presente sia concretamente nelle installazioni e negli assemblaggi sotto forma di oggetti riciclati, sia come concetto che simboleggia l'essenza stessa dell'arte. La preponderanza di tale tematica ha fatto sì che si creasse una vera e propria estetica del *musor* che Kabakov definisce «èstetika plochoj vešči» (estetica della cosa brutta) (Kabakov 1999: 39). Si tratta di una ri-valutazione e utilizzazione per scopi artistici di ciò che è brutto, inutile, sporco, banale, grezzo; ma «la cosa brutta» non è soltanto l'oggetto costruito male, privo di bellezza o di valore materiale, bensì anche l'unico oggetto privo di citazioni ideologiche e unico protagonista della reale vita individuale (cfr. Bobrinskaja 1994: 35).

Inserire immondizia nell'arte ha un significato inizialmente provocatorio, che prende le mosse dalle avanguardie di inizio secolo, a partire dai futuristi, dai dadaisti, da Kurt Schwitters a Marcel Duchamp, fino al *ready made*. Quello, tuttavia, rappresentava principalmente un gesto di protesta e di provocazione. Negli anni '60-'70, invece, l'uso dei rifiuti è stato privilegiato come denuncia del consumismo – una sorta di critica sociale condita con un po' di nostalgia – dai gruppi «Fluxus» e «Poesia Visiva» fino alla *pop-art*.

Anche nelle installazioni di concettualisti moscoviti si usano oggetti preconfezionati, *ready made* o specie di *mongo*; ¹⁹ l'artista non mette nell'opera la sua creatività a livello artigianale e manuale ma assembla oggetti già esistenti, presi dalla vita quotidiana o addirittura dalla discarica, e pertanto non creati a scopi artistici, bensì aventi un valore estetico nella reinterpretazione concettuale ad essi riferita. La provocazione concettualista, però, va oltre: l'utilizzo del *musor* degrada l'arte nel senso che si esprime con ciò che la vita stessa ha scartato e rifiutato; l'arte che dovrebbe esprimere la bellezza si abbassa a livello della spazzatura, di ciò che viene buttato e che non serve a nessuno. Da ciò scaturisce la concezione di un'arte in fondo inutile quanto i rifiuti, qualcosa di superfluo che deve essere eliminato perché non serve a nulla e a nessuno: l'analogia tra arte e immondizia e tra cassonetto e

¹⁹ Con il termine *mongo* si identifica un oggetto buttato via e poi recuperato. Si tratta di una parola in *slang* americano, coniata a New York, per definire oggetti che vengono recuperati dalla discarica e poi ri-raccolti, ritrovati, «salvati» (cfr. VERGINE 2006: 6).

museo è, del resto, tipica della riflessione artistica della cultura postmoderna (cfr. Vergine 2006: 7-18).

La spazzatura si trova in posizione privilegiata perché, per sua natura, esprime tutte le categorie che interessano il concettualismo stesso e soprattutto tocca da vicino la riflessione intorno al nulla: il *musor* trasmette l'idea dell'immobilità, della non evoluzione, del non progresso; attraverso l'uso indifferenziato di qualsiasi oggetto di scarto, l'arte concettuale priva ogni espressione umana, culturale, sentimentale, economica, sociale del proprio valore. L'uso dell'immondizia potrebbe rappresentare una sorta di *vanitas vanitatum* postmoderno; la spazzatura come la morte non fa differenza tra ciò che è bello e brutto; tutto perde significato, dietro ogni oggetto non c'è nulla e anche ogni espressione artistica è idealmente destinata alla discarica, sorta di vera natura morta del XX secolo, «discarica sì, ma discarica sublime» (Vergine 2006: 17), poiché la vita è lì come memoria diventata ormai necropoli.

Kabakov è uno degli artisti più interessati al *musor* anche dal punto di vista speculativo; in diversi saggi considera l'immondizia e il recupero di oggetti dal quotidiano per scopi artistici. In uno di questi scritti, *Dialog o musore* (Dialogo sulla spazzatura, 1996), disserta sul tema con Boris Groys, il quale al riguardo scrive:

La spazzatura è prima di tutto metafora dell'oblio, perché quello che si butta nell'immondizia, è come se in modo simbolico venisse allontanato dalla memoria. Comunque, sebbene sia una metafora dell'oblio, direi che contemporaneamente si tratta di un oblio non definitivo, in quanto l'immondizia si può di nuovo raccogliere o rinvenire (Groys, Kabakov 1996: 319).

Kabakov risponde: «Il *musor* è la cosa più vicina alla morte. È la morte che ci è data in modo visivo» (Groys, Kabakov 1996: 320).

La spazzatura è un tema ricorrente nei quadri e poi nelle installazioni di Kabakov che spesso prevedono il recupero di oggetti di scarto e di rifiuti. In un certo senso il *musor* ha la stessa funzione della pagina bianca: in entrambi i casi l'artista non crea nulla, ma traspone la pagina vuota oppure i rifiuti quotidiani in una dimensione artistica, conferendogli un altro valore. E come il bianco assume a livello metadiscorsivo il valore della presenza in negativo di tutti le possibili espressioni artistiche e poetiche, così il *musor* di Kabakov diviene simbolo di un'arte già per sua natura destinata al «museo-cassonetto». Nei musei e nelle gallerie di tutto il mondo ci sono opere realizzate con rifiuti, scarti, scorie, rimasugli, deiezioni; spesso si è parlato di *trash*, che però solo parzialmente coincide con il *musor* kabakoviano. Poiché se

l'immondizia può essere illuminante, nella vita sovietica assume dei connotati addirittura epifanici. Non è possibile prescindere in questo caso dal contesto, ossia lo spazio della *kommunalka*, che costringe il singolo a un rapporto con gli oggetti non omologabile con quello occidentale. *Musor* e *trash* non sono dunque concetti del tutto intercambiabili.

L'album di Kabakov *Musornyj čelovek* (L'uomo-spazzatura, 1985-88) (fig. 11) rappresenta l'apice dell'estetica del *musor*. Vi si narra la storia di un uomo che non butta mai via nulla e che vive in una *kommunalka*-discarica, sommersa da rifiuti e cose inutili. Eppure il *musor* dell'uomo-spazzatura non è negativo o disgustoso: attraverso di esso egli mantiene vivo se stesso e la propria memoria in un eterno riciclo di esperienze passate. Conservare l'immondizia e riproporla come possibilità di conoscenza è un



Fig. 11. Il'ja Kabakov, *L'uomo-spazzatura*.

modo di avere un rapporto con la memoria e di conseguenza con la cultura.

Del resto, la cultura russa abbonda di precursori dell'uomo-spazzatura,²⁰ di specialisti della «saturazione», di inventori di cataloghi ossessivi, di affastellatori di minutaglia. L'accumulo sottrae significato alle cose, porta al vuoto e al nulla. Anche Kabakov organizza i suoi lavori secondo un principio di raccolta, di catalogazione, ma – ribadisco – il materiale deriva dalla vita sovietica, e questo fa la differenza.

Come ha scritto Julia Kristeva (cit. da Vergine 2004: 12) è possibile che scegliere di servirsi dei rifiuti sia una forma di rivolta nel senso, «legato all'etimologia della parola che sta a significare un *ritorno* e uno *spostamento*». L'ambiguità del *musor* è palese: è qualcosa che viene allontanato, rifiutato, un nulla infruttuoso, un'inutilità statica, ma che, allo stesso tempo, ha il valore di rimettere in discussione il valore dell'agire umano, del senso della sua vita. Lea Vergine, parafrasando Giorgio Manganelli, sostiene che

la spazzatura è il linguaggio. Essa è anche il volto tragico della merce. Recuperare e conservare i rifiuti strappandoli al vuoto, al nulla, alla dissoluzione cui sono destinati, il voler lasciare un'orma, una traccia, un'indizio per chi resta, tocca una dimensione psicologica che è anche politica (2004: 8).

Attraverso il *musor*, la trivialità degli oggetti, la concretezza, la materialità e lo squallore della *plochaja vešč'* (cosa brutta) (Kabakov 1999: 39), Kabakov riscatta in linguaggio oggetti rifiutati, svela il nulla che sembra davvero burlarsi e ridere da dietro ogni cosa come senso ultimo dell'arte e dell'esistenza umana e, inoltre, dà la possibilità all'uomo sovietico di ritagliarsi uno spazio privato nello spazio collettivamente saturo dell'ideologia. Il *musornyj čelovek* è colui che mantiene in questo modo un rapporto con la memoria, in un mondo dove la memoria personale non ha diritto di esistere se non nella forma pubblica imposta dall'ideologia. Lo spazio libero è possibile solamente in una ideale discarica di ciò che scartato, svuotato, «sbiancato», azzerato, annullato dall'ideologia viene risemantizzato dalla memoria dell'arte, che riprende, riempie, rivitalizza, fa tornare in vita.

²⁰ Ci sono esempi precedenti in cui gli oggetti hanno un ruolo compositivo e che andrebbero analizzate da questo punto di vista. Nei romanzi di Konstantin Vaginov le figure dei collezionisti sistematizzatori hanno un ruolo fondamentale. Lo spazio fisico di *Garpagonjada* (*Arpagoniana*, 1934) è letteralmente saturato di oggetti: basti ricordare la descrizione dell'armadio di Žulombin, che riporta alla memoria lo scrittoio del gogoliano Pljuškin in *Mėrtvye duši* (*Le anime morte*).

Bibliografia

- ANDREEVA, EKATERINA, *Sots-art*, Roseville East, Craftsman House, 1995.
- BALINA, MARINA - CONDEE, NANCY - DOBRENKO EVGENY (eds.), *End Quote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style*, Evanston, Northwestern University Press, 2000.
- BARTHES, ROLAND, *Il grado zero della scrittura*, Torino, Einaudi, 1982.
- BENJAMIN, WALTER, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1980.
- BOBRINSKAJA, EKATERINA, *Konceptualizm*, Moskva, Galart, 1994.
- BONACORSI, EMANUELA, «Samizdat: editoria clandestina in epoca sovietica», *Progetto Grafico*, 11 novembre 2007, 26-33.
- CASTOLDI, ALBERTO, *Bianco*, Firenze, La Nuova Italia, 1998.
- CHOLMOGOROVA, OLGA V., *Soc-art*, Moskva, Galart, 1994.
- DĚGOT', EKATERINA, *Russkoe iskusstvo XX veka*, Moskva, Trilistik, 2000.
- EPŠTEJN, MIKHAIL, *Postmodern v russkoj literature*, Moskva, Vysšaja škola, 2005.
- EPŠTEIN, MIKHAIL - GENIS, ALEXANDER - VLADIV-GLOVER, SLOBODANKA, *Russian Postmodernism, New Perspective on Post-Soviet Culture*, New York-Oxford, Berghahn Books, 1999.
- GROJS, BORIS, «Moskovskij romantičeskij konceptualizm», *Teatr*, 4, 1990, 65-67.
- , *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, Milano, Garzanti, 1992.
- GROYS, BORIS - KABAKOV, ILYA, «Dialog o musore», *Novoe literaturnoe obozrenie*, 20, 1996, 319-330.
- KABAKOV, ILYA, «'60-'70... Zapiski o neoficial'noj žizni v Moskve», *Wiener Slawistischer Almanach* [Sonderband 47], 1999.
- , *Tri installjicii*, Moskva, Ad marginem, 2002.
- KABAKOV, ILYA - KABAKOV, EMILIA, *Monument to a Lost Civilization / Monumento alla civiltà perduta*, Milano, Charta, 1999.
- KOSUTH, JOSEPH, *L'arte dopo la filosofia, il significato dell'arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1987.
- LABRANCA, TOMMASO, *Andy Warhol era un coatto. Vivere e capire il trash*, Milano, Castelvechi, 1994.
- LİPOVECKIJ, MARK, *Russkij postmodernizm*, Ekaterinburg, Ural'skij gosudarstvennyj pedagogičeskij universitet, 1997.
- MALEVIČ, KAZIMIR SEVERINovič, *Sobranie sočinenij v pjati tomach*, 5 voll., Moskva, Gileja, 1995.
- NIERO, ALESSANDRO, «La persistenza della poesia dall'URSS alla Russia», *In forma di parole*, 2, aprile-maggio-giugno 2005, 271-352.
- PIVOVAROV, VIKTOR, *Vljublennyj agent*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2001.
- , *O ljubvi slova i izobraženija*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2004.

- PRIGOV, DMITRIJ, «Il samizdat sovietico», *Progetto Grafico*, II, novembre 2007, 10-15.
- ROTMAN, BRIAN, *Semiotica dello zero*, Milano, Spirali, 1988.
- SAVICKIJ, STANISLAV, 2008, «Samizdat come tradizione», *Progetto Grafico*, II, novembre 2007, 20-26.
- TAMRUCHI, NATALIA, *Moscow Conceptualism*, Roseville East, Craftsman House, 1995.
- TUPICYN, VIKTOR - KABAKOV ILYA, *Glaznoe jabloko razdora: besedy s Il'ej Kabakovym*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2006.
- TUPICYN, MARGARITA, *Arte sovietica contemporanea: dal realismo socialista ad oggi*, Milano, Politi, 1989.
- VERGINE, LEA, *Quando i rifiuti diventano arte. Trash, rubbish, mongo*, Milano, Skira, 2006.

ABSTRACT

The notion of nothingness is here introduced as an appropriate key to the definition of several aspects of Russian conceptualism in its manifold modes and forms. Along with its symbolic meanings developed through the centuries in Western thought, from philosophy to mathematics and theology, a survey of the notion of nothingness and of the series of concepts derived from it (zero, void, white, absence, nonsense and, last but not least, garbage) offers several interesting openings in the field of visual arts and literature, especially about the works of such Moscow conceptualists as I. Kabakov, V. Pivovarov and D. Prigov.

KEYWORDS

Semiotic of nothingness. Russian conceptualism.

QUELLO CHE MANCA AL NULLA.
FORME DELL'INCOMPIUTO E TECNICHE DI SALVAZIONE
NELLA CULTURA GIAPPONESE

1. *Il coniglio e la luna*

Nell'agosto del 1958 Ozu Yasujirō, il più giapponese di tutti i registi giapponesi, rilasciava un'intervista alla rivista *Kinema junpō*. Erano gli anni in cui cominciava a diffondersi il cinemascope, che oltre a sorprendere il pubblico sembrava offrire insperate opportunità agli operatori cinematografici, e l'intervistatore, tra le varie domande, chiedeva al maestro quale fosse la sua posizione nei confronti dello schermo panoramico. Ozu rispose di non potersi abituare al nuovo sistema. Affermò che gli pareva molto più interessante utilizzare un'inquadratura ridotta ed essere perciò costretto a escludere tutto lo spazio che non vi fosse entrato. Per chiarire meglio il suo pensiero citò un grande pittore del XVII secolo, Ogata Kōrin, autore di uno dei tanti «conigli con luna piena» della storia artistica giapponese. «Il coniglio di Kōrin guarda in su, verso la luna che risplende nel cielo» osservò il regista, «ma la luna non può essere raffigurata all'interno di un dipinto di tanto modeste dimensioni, così se ne vede solo il riflesso. È un metodo questo attraverso il quale uno spazio circoscritto fa sì che lo spettatore immagini il levarsi della luna in uno spazio illimitato.»

Non abbiamo notizia che né Ogata Kōrin né Ozu si siano mai dedicati alla meditazione zen, ma di fatto, e a prescindere dall'intenzionalità dei due artisti, la predilezione di Ozu per un'inquadratura che costringe a tagliare una fetta notevole della scena, la scelta di Kōrin di escludere dal dipinto la luna, che pure dovrebbe esserne protagonista,¹ portano con sé un potente

¹ Il motivo, frequente e amato nella pittura giapponese, del coniglio sotto la luna discende da un'antica tradizione popolare di origine cinese secondo la quale la luna sarebbe abitata da due conigli che giocano, danzano e preparano il *mochi* (un panetto di pasta di riso), battendo il riso in un mortaio di legno con uno speciale pestello. Osservando le irregolarità e i rilievi lunari nelle notti di plenilunio, si distinguerebbe la sagoma dei due conigli.

eco zen. Non in funzione di ciò che omettono, ma di ciò che dell'omesso permane. Eliminare la luna dal dipinto ha un senso solo perché ne persiste il riflesso, ed è precisamente la suggestione esercitata da quel riflesso che conduce l'osservatore a figurarsi la più nitida, luminosa e bella delle lune possibili, una luna che in qualche modo gli assomiglia e lo rispecchia, e con la quale mai potrebbe competere neppure la più perfetta delle lune effettivamente e concretamente dipinte. Tutte le arti zen vivono di questa suggestione: la stanza destinata alla cerimonia del tè, obbligatoriamente piccola e spoglia, ma allestita in modo da suggerire spazi infiniti; il giardino di roccia, che disponendo con studiata cura poche pietre su un letto di sabbia rimanda alle forme della grande Natura; il *sumie*, cioè la pittura a inchiostro, che tracciando con calcolata noncuranza una fronda di bambù sa evocare un intero bosco...

La serena incompiutezza giapponese non ha a vedere con la tormentata attitudine d'Occidente che tra Ottocento e Novecento corteggia il frammento per farne il segno doloroso di una totalità perduta e compianta. Nell'estetica zen la forma indeterminata respinge anzi lo statuto di frammento, rifiuta di darsi come la parte, o particella, che rivendica una propria autonomia centrifuga rispetto all'insieme che l'ha generata. Più *riflesso* che *frammento*, non rimanda a un Tutto altro da sé, ma a una totalità che risiede al suo interno, seme sempre pronto a germogliare, e come tale fa appello non a una disposizione «luttuosa», bensì a uno slancio attivo di intuizione e sintesi. Di più, nel suo farsi strumento per la conquista di questo Tutto, diventa una vera e propria Via di salvezza.

2. *Come accade che Tutto e Nulla coincidano*

Dobbiamo qui confessare che per ansia di correre alle conclusioni e assegnare da subito una definizione all'incompiuto nipponico, abbiamo ceduto a diverse semplificazioni, che ora reclamano precisazioni e rettifiche. Per prima cosa dovremmo chiarire che quel Tutto di cui si parlava, in realtà andrebbe più correttamente denominato Nulla. I giapponesi lo chiamano *mu*, i cinesi *wu*, spesso viene tradotto come Vuoto, e rappresenta il cuore del buddhismo zen. Se l'indeterminazione ha un ruolo così importante nelle arti del Sol Levante è perché si genera e al tempo stesso riporta a quel nucleo di Vuoto/Nulla che sta alla base sia della creazione che della fruizione estetica. Ma sarà meglio dare una

definizione più puntuale di questo Vuoto, che spieghi perché in Giappone si può dire che il Tutto è Nulla senza urtare contro il principio di non contraddizione. Per lo zen, e ancora prima per il taoismo cinese che allo zen ha fornito un fertile terreno di coltura, il Nulla non evoca affatto le valenze negative del *Nihil* latino, non è assenza e privazione totale dell'essere, ma piuttosto l'imprescindibile presenza del non-essere nella costituzione dell'essere. «L'Essere e il Non-essere si generano l'un l'altro» dice il *Daodejing*,² suggerendo un'immagine del Nulla come totalità indistinta dove tutti gli opposti si fondono, originaria condizione di possibilità e di trasformazione di ogni ente.

Lo zen accoglie dal taoismo questo concetto di un Vuoto iperpieno, madre e tomba di tutte le cose, ma non per metterlo al centro di riflessioni o disquisizioni filosofiche, bensì per farne un oggetto di *esperienza*. Insofferente di dottrine e principi teorici, la più tipicamente giapponese di tutte le forme di buddhismo svaluta senza esitazione i meccanismi del pensiero logico-razionale, cui non riconosce alcun valore euristico, e respinge la parola (che del pensiero razionale è lo strumento principe), negandole ogni capacità di contenere o trasmettere verità. La conoscenza – che altro non è se non scoperta e accoglienza del Nulla che spira in noi e intorno a noi – non si conquista né grazie alla lettura di testi sacri e sapienziali, né attraverso un passaggio di nozioni da maestro a discepolo. Colpisce l'individuo con la violenza di una folgorazione improvvisa, e a prepararla giovano unicamente quelle tecniche che inducono la mente a lasciar cadere ogni ingombro intellettuale o culturale, ogni illusoria pretesa di soggettività, per farsi vuoto di pensiero (*mushin*), e quindi specchio di quel *mu* che sostanzia (o meglio de-sostanzia) ogni cosa.

Per la scuola Sōtō³ la più efficace di queste tecniche è la meditazione; la scuola Rinzai⁴ punta sull'urlo, la bastonata, il

² LAOZI, *Daodejing*, VII sec. a.C. (trad. it. in *Laozi, genesi del Daodejing*, a cura di ATTILIO ANDREINI, Torino, Einaudi, 2004).

³ Sōtō, una delle due principali scuole zen, fondata dal monaco Dōgen Zenji (1200-1253) dopo un periodo di studio in Cina. Dōgen nel 1227 portò in patria la dottrina e le pratiche apprese dal maestro Rujing, che sul monte Tiantongshan (Tendōzan in giapponese) aveva sviluppato una forma originale di buddhismo *chan*. Rispetto ad altre scuole zen, la scuola Sōtō predilige la meditazione (*zazen*) come strumento per il conseguimento dell'illuminazione.

⁴ Rinzai rappresenta, con la scuola Sōtō, la principale setta zen giapponese. Fondata dal monaco Eisai nel 1191, riprendeva l'insegnamento del maestro cinese Linji Yixuan, privilegiando le pratiche del *kōan*, dell'urlo o della bastonata rispetto alla meditazione.

kōan – la battuta enigmatica che fa cadere in un colpo tutti i puntelli logici. Volendo, però, di queste pratiche da specialisti si può benissimo fare a meno. Per accompagnare la mente a lambire il Vuoto basta accostare con il giusto atteggiamento qualunque occupazione quotidiana. Nei monasteri zen si cucina, si rassetta, si cura il giardino, e ciascuna di queste attività funziona come una forma di meditazione. Purché l'attenzione sia concentrata su ogni singolo gesto e il pensiero si liberi di tutto ciò che sopravanza l'azione elementare e contingente, fino a un'identificazione totale del soggetto che agisce con l'oggetto agito. Allora, e solo allora, la pietanza o l'aiuola si formeranno come da se stesse, venendo incontro alla non-volontà che vi ha messo mano e riflettendosi nello specchio terso del non-Io che le ha fatte esistere.

3. *Quando l'Io diventa il bersaglio*

Arte e letteratura, che in Occidente si arrogano una posizione in qualche modo «aristocratica» rispetto all'insieme delle attività artigianali e quotidiane, sono state allevate in Giappone con l'umiltà che si conviene a discipline strumentali. Al pari dell'*ikebana*, delle arti marziali, della cerimonia del tè, perfino della cucina, non rappresentano che uno dei molti modi per avvicinare l'illuminazione, ovvero il Nulla: non sono Vie di godimento, ma Vie di salvazione. Questo spiega perché, di contro alla nostra comune accezione di «estetica», l'estetica zen non sia particolarmente interessata all'esibizione del bello. L'eventuale bellezza di un'opera non rappresenta che l'effetto collaterale del processo di affinamento (di svuotamento) che ha condotto al suo costituirsi. In altre parole, nel laboratorio zen il risultato conseguito dal fare artistico riveste un'importanza di gran lunga inferiore a quella attribuita al gesto creatore (che per certi versi coincide con l'idea, così come proclameranno in un tempo e contesto molto diversi i fautori dell'*action painting* o della «scrittura automatica» surrealista). Salvo che quando il gesto è perfetto – perché discende con naturalezza da una giusta attitudine di spirito – anche il risultato non potrà che essere perfetto.

La migliore enunciazione di questa identità di gesto e risultato sorprendentemente non è contenuta in un manuale di pittura, ma nel *Gorin no sho*,⁵ il breviario dei giovani samurai del XVII secolo.

⁵ MIYAMOTO MUSASHI, *Gorin no sho*, 1645 (trad. it. *Il libro dei cinque anelli*, di CESARE BARIOLI, Milano, Mondadori, 1999).

L'autore, Miyamoto Musashi, venuto su non in una confortevole palestra di arti marziali, bensì sui campi di battaglia delle guerre feudali, insegna a colpire lasciando che sia l'istinto a guidare la scelta del momento e l'azione, come se si fossero a un tratto dimenticate tutte le nozioni apprese in lunghi anni d'addestramento. Ecco, imparare a fare il vuoto mentale, lasciare sedimentare tutto ciò che si sa per tornare, come in un perfetto circolo, alla freschezza istintuale che precede ogni apprendimento: questa è l'illuminazione che promette la Via della Spada, una sapienza assimilata così nel profondo da identificarsi con l'ignoranza assoluta.

Ma il concetto di un gesto che è tanto più preciso ed efficace quanto più Io e bersaglio siano diventati una cosa sola (ovvero sia scomparso ogni pensiero di un Io che deve colpire e di un oggetto da colpire) vale anche per qualsiasi altra arte/Via.⁶ Pensiamo alla calligrafia o alla pittura a inchiostro, dove non solo non è possibile cancellare o modificare alcun tratto, ma neppure esitare un istante con il pennello appoggiato sulla carta, se non si vuole che questa s'impregni formando una macchia. Quando l'artista impugna il pennello, l'immagine deve essere già tutta presente dentro di lui e calare sulla carta con la precisione e l'irrevocabilità di un fendente sul campo di battaglia. In quel momento il pittore non esiste più come soggettività cogitante: la sua mente invasa dal Vuoto si è fatta cava e ricettiva, non contiene più altro che l'essenza (il *ki*) dell'oggetto rappresentato, ed è unicamente questa che si rovescia sul foglio.

4. *Dire di meno per dire di più*

«Un ramo è ben dipinto se vi s'ode lo stormire del vento» scrive Jin Nong, un artista cinese che esercitò vasta influenza sull'arte giapponese del XVIII secolo.⁷ Ma come può il pennello dare sostanza all'invisibile, far parlare l'ottusa materialità di un ramo o di una roccia fino a distillarne la vita più intima? Come può arrivare a dire fino a questo punto?

Semplicemente dicendo di meno. Giocando con gli spazi, i vuoti, le omissioni. In altre parole, calcolando l'incompiutezza. Nei dipinti di maestri come Sesshū Tōyō (1420-1506), Fūgai Ekun

⁶ Eugen Herrigel esamina questa disposizione di spirito nel suo celebre *Lo zen e il tiro con l'arco* (trad. it. di GABRIELLA BEMPORAD, Milano, Adelphi, 1981).

⁷ Jin Nong (1687-1763), pittore e calligrafo cinese. È annoverato tra «gli otto eccentrici», così soprannominati per l'originalità della loro ricerca artistica, non omologata con il formalismo imperante negli ambienti artistici dell'epoca.

(1568-1650), Obaku Kōsen (1633-1695) i tratti sono pochi e appena accennati, ottenuti da veloci tocchi di pennello e sempre circondati, come erosi, da potenti vuoti. L'antico eremita o l'onda marina affiorano dal lago di bianco che li circonda e compenetra quasi di sorpresa, come per il convergere fortuito di quelle sparute linee, lasciando intuire di sé – nell'impetosa sottrazione dei dettagli – non la forma esteriore, ma la tensione dinamica che la nutre, la profondità psicologica, il guizzo di pensiero, insomma, il *ki*.

Più che dar vita a figure compiute, questi inchiostri sembrano alludere a forme possibili, grumi di spirito colti in un processo di continuo divenire. Ma è proprio in virtù di questa qualità ellittica e interlocutoria che coinvolgono l'osservatore in un processo attivo di interpretazione, diventando così salvifici non solo per l'autore, ma anche per il fruitore. Se l'opera scegliesse di «dire tutto», di dispiegarsi allo sguardo come verità rivelata e incontrovertibile, rimarrebbe una monade chiusa in se stessa, impermeabile all'intervento creativo di altre menti. Imprigionerebbe l'occhio e l'anima tra le sue forme concluse, rifiutando di farsi ponte verso l'Altrove. Invece, in questo modo, il fruitore cessa di essere un osservatore inerte e diventa co-artista, chiamato a partecipare al cammino di perfezionamento innescato dall'opera stessa.

Con questo non siamo molto lontani dal concetto di «opera aperta» che circola da qualche decennio in Occidente, ma vale la pena ricordare che in Giappone non si tratta semplicemente di moltiplicare i piani di lettura: la posta in gioco è l'illuminazione, la conquista di quella totalità che è il Nulla. L'opera che lasciandosi sopraffare dal demone dell'oggettività, dell'analisi, della completezza, si mettesse di puntiglio a riprodurre l'oggetto nei minimi dettagli, finirebbe per trasformare ciascuno di questi dettagli in un frammento autonomo consegnato a una deriva senza ritorno, perdendo così irrimediabilmente l'unità d'insieme. Se in una dottrina come quella zen, che si disinteressa di qualsiasi problema di ordine etico, esiste qualcosa di simile al Male, è proprio in questa diabolica macchina analitica che dispensa illusioni di realtà, mascherando l'ignoranza di certezze «scientifiche». La pittura giapponese solo in epoche molto recenti, e di malavoglia, ha accolto tecniche realiste, non ritenendo che la carenza di realismo potesse rappresentare in alcun modo una perdita di valore. L'arte è «buona», cioè salva, non quando accumula, ma quando sottrae realtà, lasciando davanti agli occhi solo gli indizi necessari e sufficienti a lasciar percepire il non-descrivibile. In altre parole, quando è capace di servirsi di un riflesso per suggerire una luna che non c'è.

5. Wabi sabi: *il bello imperfetto, incompiuto, impermanente*

La natura delle cose, insegna il buddhismo, è transitoria. Sostanzziata di Vuoto, la pennellata di inchiostro nero non è impressa sul fondo bianco come un segno definitivo su un piano inerte, ma ne è prodotta e plasmata, e su quella superficie galleggia precaria come dovesse da un momento all'altro venirne reinghiottita.

Questa dimensione di impermanenza è ben percepibile nella ceramica *raku*, il tipo di vasellame più usato per la cerimonia del tè. La ciotola *raku*, foggata a mano creando col pugno una cavità nella massa di argilla, anche una volta cotta e verniciata conserva una forte memoria della terra che l'ha generata, quasi fosse il risultato di un gesto casuale, di continuo sul punto di tornare materia informe.

Il grande pregio di queste ceramiche, considerate tra le più raffinate della tradizione nipponica, consiste proprio nella loro imperfezione. Al confronto anche le porcellane più preziose, così regolari e studiate, appaiono fredde e volgari... Il margine di casualità che nella ceramica comune si cerca di comprimere il più possibile, nel *raku* diventa fattore performante e viene dilatato al massimo grado per enfatizzare l'unicità di ogni pezzo. Non solo la superficie è mossa da irregolarità, spessori disuguali, fenditure, ma anche la verniciatura, ottenuta cospargendo il manufatto incandescente con foglie, paglia o altro, crea sulla superficie motivi imprevedibili e sempre diversi: gocciolature, intrecci di linee, macchie più o meno estese, tanto più sorprendenti in quanto prodotti non da uno sforzo di progettazione, ma dalla natura stessa.

Questo gusto «terrigno» di una semplicità tanto più raffinata quanto più è grezza e non calcolata nella lingua giapponese ha un nome, intraducibile in qualsiasi altro idioma come tutti i nomi che racchiudono una visione del mondo. Si chiama *wabi sabi*. Designa un tipo di bellezza che sappia accogliere e mettere in luce la fondamentale verità che nulla dura, nulla è perfetto, nulla è finito. *Wabi sabi* è la qualità della ciotola che denuncia l'inesorabile trascorrere del tempo con una leggera crepa, o con l'opacità dei punti in cui viene più spesso maneggiata. *wabi sabi*, come spiega Tanizaki in uno dei più suggestivi trattati sull'estetica giapponese che siano mai stati scritti,⁸ è l'argento che ha perso quell'innaturale splendore da gioielleria per assumere i toni più

⁸ TANIZAKI JUNICHIRO, *In'ei raisan*, 1933-34 (trad. it. *Libro d'ombra*, a cura di ADRIANA BOSCARO, Milano, Bompiani, 2002).

torbidi e riposanti dell'ossido, o una lanterna di pietra che gli anni hanno rivestito di muschio.

Sideralmente lontani dal concetto classico di una bellezza perfetta, priva di ombre, scostantemente simmetrica, i canoni del bello *wabi sabi* contemplan l'imperfezione non semplicemente come un dato possibile, ma come una qualità costitutiva e fondante. L'infrazione della simmetria, l'incompiutezza *nonchalante*, la patina del tempo infondono all'oggetto un calore e un'attitudine relazionale che invano si cercherebbero nel nitore greco, e suggeriscono al tempo stesso una dolce e malinconica riflessione sul divenire e la transitorietà.

6. *Bashō, o la parola in bilico sul Vuoto*

«Sabi wa ku no iro nari» (*Sabi* è la qualità della poesia) scriveva sullo scorcio del XVII secolo uno che sia di poesia sia di zen s'intendeva parecchio. Matsuo Bashō (1644-1694), spirito libero e vagabondo, uomo di meditativo distacco e insieme amante forsennato della bellezza terrena, rappresenta forse il più folgorante esempio di come anche la poesia possa essere trasformata in una bastonata zen. «Braciere d'estate, ventaglio d'inverno»⁹ definisce provocatoriamente il suo *haiku*, che riprende lo schema metrico 5-7-5 del vecchio componimento buffonesco per intesserlo di tutta la fatica e il piacere d'esistere. Bashō scherza, ma sa che quando si compone «bisogna essere capaci di sferrare un fendente al limite dell'elsa, come quando si spacca in due un melone. Come quando si affondano i denti in una pera».¹⁰ Prendiamo un suo *haiku* particolarmente suggestivo, come quel celebre

<i>Kono michi o</i>	Nessun viandante
<i>Iku hito nashi ni</i>	Lungo questa strada
<i>Aki no kure</i>	Solo un imbrunire d'autunno

Qui si capisce perché uno scrittore sensibile come Akutagawa Ryūnosuke (1892-1927) nei suoi appunti su Bashō sostenga che l'essenza della poesia orientale va rintracciata nella pittura. Anche in questo caso ci troviamo davanti a una vera e propria veduta a inchiostro. Come nel *sumie*, l'autore ritaglia accuratamente dal paesaggio che lo circonda l'immagine che gli interessa, eliminando

⁹ MATSUO BASHŌ, *Saimon no ji* (Parole dal portale nella foresta, 1693).

¹⁰ Citato da Akutagawa Ryūnosuke in *Bashō zakki* (Note sparse su Bashō, 1927).

ogni altro particolare (ci sarà cinguettio d'uccelli? alberi o erbe di qualche specie? picchi di monti o cascate?), e la incolla al centro di un enorme spazio bianco. Ciò che rimane non è che un sentiero deserto su cui si allungano le prime ombre della sera, tutt'attorno il Nulla. Per rendere la sua immagine efficace come un fendente di spada, il poeta ha messo in atto tecniche precise: ha ridotto al minimo la quantità delle parole; ha selezionato parole provviste di un alto grado d'indeterminazione, e per ciò stesso fortemente suggestive; ha lasciato che quelle sparute tracce di senso emergessero lente e precise dal mare d'indistinto in cui ha affogato il resto dell'universo. Insomma, ancora una volta ha lasciato la luna fuori dei margini per giocare con il suo riflesso.

L'uomo Bashō, con le sue memorie soggettive, le sue attese personali, le sue gioie e i suoi dolori privati, non esiste più. Si è fatto sguardo, e in quello sguardo limpido e accogliente si specchia un tramonto d'autunno in cui spira, come una brezza leggera, una vaga solitudine esistenziale, forse un senso d'inutilità della vicenda terrena del singolo, a cui tuttavia porta consolazione la percezione di essere parte viva della Natura e del suo eterno ciclo di morte e rinascita. Da questo grandioso ciclo, innocente dispensatore di ogni bene e di ogni male, l'uomo è generato e poi riaccolto, nulla più che un fugace momento nell'economia del Tutto. Allo stesso modo nello *haiku* ogni determinazione di senso è generata dal Vuoto che l'avvolge, e in quel Vuoto tende di continuo a riscivolare e dissolversi, tornando a confondersi con le infinite immagini che ne possono sgorgare.

7. I fiori senza radici né foglie di Kawabata

Tre secoli dopo Bashō, nello stesso 1958 in cui il regista Ozu confessava a *Kinema junpō* la propria costituzionale incapacità di utilizzare lo schermo panoramico, un grande narratore della medesima generazione, Kawabata Yasunari, si arrendeva ancora una volta a dare alle stampe una raccolta di racconti brevi¹¹ invece che l'ampio, solido romanzo che da anni cercava inutilmente di mettere insieme. Certo, aveva già pubblicato *Yukiguni* (Il paese delle nevi, 1948, che gli avrebbe in seguito fruttato il Nobel per la Letteratura), *Senbazuru* (Mille gru, 1952), *Yama no oto* (Il suono della montagna, 1954), insomma, quelli che oggi consideriamo

¹¹ Si trattava di *Fuji no hatsuyuki* (trad. it. *Prima neve sul Fuji*, a cura di GIORGIO AMITRANO, Milano, Mondadori, 2001).

i suoi migliori *romanzi*. Ma nessuna di queste opere, in realtà, rispondeva a un disegno unitario e articolato. Erano tutte nate come *assemblage* di racconti autonomi, scritti in tempi diversi e pubblicati su riviste spesso diverse, prima di entrare a far parte del «romanzo» in qualità di capitoli. Racconti che avevano in comune l'ambiente (per esempio le terme di montagna, o il quartiere popolare di Asakusa), o magari una figura femminile (che poi sarebbe diventata la protagonista del romanzo), ma in ogni caso pensati per vivere in assoluta indipendenza l'uno dagli altri. Con la conseguenza che nessuna di queste opere possiede la trama forte e sicura che ci si aspetterebbe da un romanzo. Tutte si dipanano per episodi giustapposti, quasi slegati tra loro, senza un vero inizio e una vera fine. «Spero di riuscire un giorno a comporre un romanzo dotato dell'intreccio e del soggetto propri di un vero romanzo» aveva scritto nel '53 un Kawabata sconsolato in *Shōsetsu nyūmon* (Introduzione al romanzo), ma questo benedetto romanzo non prendeva forma, come se una misteriosa forza interna lavorasse ogni volta a destrutturarlo, a scompaginarlo. E intanto la sua penna produceva senza posa racconti brevi come un respiro, decine, centinaia di racconti di poche pagine, come una galassia di mondi intravisti e subito sottratti all'indagine.¹²

Oggi, quell'incapacità che tanto crucciava Kawabata ci appare come una delle sue migliori qualità di scrittura, il frutto di una coerenza, anzi di una fedeltà a una percezione del mondo che affonda le radici nel più fertile humus giapponese. Il fatto è che il romanzo – almeno nella sua forma più classica – esige strumenti analitici e descrittivi; è tenuto a possedere, in misura maggiore o minore, una vocazione narrativa sufficiente a indurre uno svolgimento articolato. In confronto, il racconto breve ha l'incommensurabile privilegio di potersi offrire come una pennellata, uno schizzo veloce di tenore impressionistico. In una misura di poche pagine non c'è tempo per descrizioni dettagliate di moti d'animo, relazioni interpersonali, trascorsi e memorie dei personaggi. Tutto questo deve arrivare al lettore, certo, ma sen-

¹² Di questi racconti minimali o *tenobira no shōsetsu* (racconti in un palmo di mano), ispirati alla misura del *conte* francese, Kawabata ne compose oltre quattrocento, dall'adolescenza fino alla morte, dichiarando in più occasioni la sua predilezione per il genere. Quasi tutti furono pubblicati in un primo tempo su quotidiani o riviste, ma successivamente l'autore stesso ne curò quattro raccolte: *Kanjō sōboku* (Suggerimenti e artifici, 1926), *Boku no hyōbonshitsū* (La mia galleria, 1930), *Tanpenshū* (L'album degli schizzi, 1939), *Issō ikka* (Un'erba, un fiore, 1948). Le quattro raccolte sono pubblicate in un'unica edizione italiana: *Racconti in un palmo di mano*, a cura di ORNELLA CIVARDI, Venezia, Marsilio, 2002.

za poter essere *descritto*. La grande opportunità che il racconto «in un palmo di mano» (il *tenobira no shōsetsu*, per dirlo alla giapponese) offre a Kawabata non è diversa da quella che l'inquadratura ristretta offre a Ozu. In entrambi i casi non si può «dire», ma solo alludere, suggerire, in modo da innescare il lavoro immaginativo dello spettatore/lettore, che da quei pochi elementi tragga la totalità di un mondo.

Qualcuno ha osservato che i personaggi di Kawabata sono privi di spessore, puri elementi di scena, al pari del susino, del torrente, del lontano cono di monte che compongono il paesaggio. E ciò è in buona parte vero, ma in un senso tutto diverso da quello che intendono i detrattori. Non si tratta né di diafane silfidi estetizzanti, né di figure stereotipate impiegate come semplici motori dell'azione (quale azione, del resto? In questi racconti non accade nulla, se non impalpabili battiti di ciglia del destino, minute coincidenze, accadimenti di cui il mondo nemmeno s'accorge). No, in realtà sono creature provviste di una sostanza psicologica forte e vera, ma che Kawabata sceglie consapevolmente di non scandagliare. Nonostante sia un autore colto e raffinato, con una profonda conoscenza del romanzo europeo dell'Ottocento e del Novecento, nonostante conosca le tecniche dello *stream of consciousness* e abbia sperimentato la scrittura surrealista, non può fare a meno di trattenere la penna. Come per una sorta di reticenza pudica, evita sistematicamente di analizzare i suoi personaggi, rifiuta di dissotterrarne le radici dei comportamenti; insomma, lascia che sia il loro *essere* presente e di superficie a fornire indizi sull'universo che rimane velato.

Chi osservasse certi ritratti eseguiti da pittori zen del XIV, XV secolo potrebbe trovarvi la stessa acuta qualità introspettiva, dispiegata sul foglio con un'analogia economia di mezzi. Anche qui lo sfondo è immancabilmente spazzato via, ridotto a uno scarno segno grafico, a una macchia di colore (un tenue viola di glicini fluttuanti nella luna, uno sgargiare di rossi sul banco dei fuochi artificiali...), o ancora a un elemento in qualche modo simbolico (il melograno, la ghiandaia...), così che la scena, spogliata di ogni ridondanza, viva tutta dell'incisività di un gesto, del dettaglio di un volto, della tensione di un atteggiamento. E attorno non spiri altro che il silenzio, il Nulla, luogo dell'infinita possibilità.

Mi piacerebbe forse vedere [...] quest'unico gesto come per incanto sospeso nel vuoto, un fiore di solo fiore senza radici né foglie, una luce di sola luce senza sostanza: ecco come vorrei vederlo...

confessa l'io narrante di un racconto del '34, *Chirinuru o.*¹³ Il gesto di cui si parla nella fattispecie è un delitto, ma tutto il racconto prende a pretesto l'indagine giudiziaria per sviluppare un discorso sulla scrittura romanzesca. Come non vedere anche in questa confessione una dichiarazione di poetica?

A un romanziere come me – *dice il testo poco oltre* – non sarebbe poi così difficile ricreare in qualche modo i meccanismi psichici che possono aver condotto l'assassino a questo omicidio apparentemente immotivato. Eppure, anche mettendomi in quest'impresa, siamo sicuri che la versione dei fatti coerente e ben strutturata che confezionerei sarebbe più verosimile della deposizione rozza e lacunosa dell'assassino?

La resistenza del narratore ad accogliere come plausibile un qualsivoglia movente del delitto è la stessa resistenza che sempre manifesta Kawabata a interpretare e razionalizzare i fatti della vita incastrandoli in un rapporto di causa-effetto, a incasellarli una volta per tutte con un giudizio che li renda incontrovertibili. Come un vecchio maestro taoista, si siede ai margini della vita e assiste, silenzioso e neutrale, al *panta rei* del mondo, lasciando che sia solo l'occhio ad accostare persone e accadimenti, sfuggendo ogni volta alla tentazione dell'interpretazione.

Fiore di solo fiore, senza radici né foglie, il racconto di Kawabata sboccia dal nulla e, sullo sfondo dell'eterno ciclo delle stagioni inquadra rapidamente un incontro, un'emozione, un pensiero enigmatici e fugaci come un battito d'ali, per riprecipitare poi subito nel Nulla cosmico che tutto sopravanza e tutto attrae a sé. La sua incompiutezza è il marchio di questa provenienza e la promessa di questa destinazione, il segno che niente di ciò che appare o accade su questa terra vale per se stesso. «Do colore alle più svariate forme pur sapendo che nulla rimane. Solo così la poesia si fa espressione della verità ultima» dice il monaco Myōe (XIII sec.) in una citazione dello stesso Kawabata.¹⁴

8. *Sōseki tra luce e ombra*

Non tutti gli scrittori e poeti giapponesi manifestano lo stesso grado di affinità con il Vuoto, né quindi le stesse modalità d'indeterminazione. Di Natsume Sōseki, che come Kawabata usava

¹³ YASUNARI KAWABATA, trad. it. *La bellezza sfiorisce presto*, a cura di O. CIVARDI, Milano, SE, 2008.

¹⁴ La citazione è tratta da «Utsukushii Nihon no watashi» («Il Giappone, la bellezza e io», in *Racconti in un palmo di mano*, cit.).

pubblicare a puntate su quotidiani e riviste, e nel 1916 morì lasciando incompiuto lo sterminato *Meian* (Luce e ombra), si dice che probabilmente non l'avrebbe portato a compimento neppure se fosse vissuto ancora dieci anni. Sornionamente, qualcuno insinua che aveva il vizio di non voler vedere le sue storie finire, e *Sorekara*, uscito a puntate dal giugno 1909, sembrerebbe confermarlo con quello strano titolo che altro non significa se non «Dopo di che». Con questo romanzo Sōseki abbandonava la posa da moralista delle opere precedenti per entrare nel territorio del dubbio e dell'esitazione. Il suo personaggio cominciava ad assomigliargli troppo per poter essere condannato o salvato una volta per tutte nell'ultima pagina. Eppure questa non-finitezza, forse per gli studi in Inghilterra, forse per una semplice questione d'indole, appare più vicina a quello che potrebbe essere un concetto di «opera aperta» occidentale, che all'ineffabile di un Kawabata. Perché Sōseki scrive non con il pennello di un monaco, ma con la penna di un narratore inglese: la sua parola non è limpida e assoluta, ma elegante e ornata, adatta a cesellare figure e ambienti, a intarsiare i dialoghi di sfumature, a rendere conto del minimo fruscio di pensiero. Può essere che non sopporti l'idea di un vero finale, ma è certo che fin dalla prima parola ha un'idea precisa di come intende condurre la trama.

Anche in quell'ultimo *Meian* sviluppa una serie di personaggi definiti nei minimi dettagli. Attorno a Tsuda Yoshio, il protagonista, si muovono cinque figure che intrattengono con lui rapporti di vario genere. C'è la moglie Onobu, la sorella Ohide, la signora Yoshikawa, moglie del presidente della compagnia dove Tsuda lavora, Kobayashi, un amico di gioventù, e infine Kiyoko, l'antico amore, ora sposata con un altro. Tsuda è profondamente malato nell'anima, affetto da un egoismo profondo che gli impedisce di vedere oltre il proprio io procurandogli una grande sofferenza, ma anche gli altri personaggi recano tracce più o meno gravi di malattia (cecità, grettezza, gelosia...). Si potrebbe dire, utilizzando la metafora dorsale del testo, che l'autore li colloca a livelli diversi in un'ipotetica scala dall'oscurità alla luce, intrecciando le diverse visioni del mondo che discendono dal loro differente grado di «illuminazione».

Qui il narratore non è un vecchio eremita alla finestra, ma il *master* di un gioco di ruolo che guarda le sue creature dall'alto, le muove e le giudica. Quando il romanzo rimane a metà per la morte di Sōseki, il lettore si trova in possesso di una serie di marionette perfettamente caratterizzate, che può continuare a far

agire anche a sipario calato, decidendo da Grande Burattinaio che sorte assegnare a ciascuna. Tanto che una lettrice lo fa sul serio: Mizumura Minae, prolifica produttrice di esperimenti letterari, nel 1990 pubblica *Zoku meian*, continuazione del primo *Meian*, di cui riproduce stile e atteggiamento, lasciando però accuratamente irrisolto ciò che Sōseki non aveva voluto o potuto risolvere.

Un'area di sorprendente indefinitezza riguarda Kiyoko, la più vicina alla luce di tutti i personaggi e l'unica di cui l'autore non ci dice quasi nulla, sebbene si tratti di una figura di primo piano nella struttura della storia. Può darsi che intendesse descriverla più dettagliatamente nella parte di romanzo che non ha fatto in tempo a scrivere, ma resta il dubbio che tanta reticenza risponda a un disegno preciso. Mentre tutti gli altri attanti entrano in scena fin dalle prime pagine, Kiyoko aleggia nella memoria del protagonista ineffabile e vaga come un raggio di luce fino al capitolo 176, dove fa una prima e quasi fantasmatica comparsa. I due antichi amanti s'intravedono per un istante lungo le scale di un albergo termale, ma lei appena si rende conto di chi ha di fronte, fugge, lasciando l'altro attonito e pieno di domande. Bisognerà attendere fino al capitolo 184 perché la donna ricompaia e possa pronunciare la sua prima frase, ma anche in quell'unica conversazione con Tsuda a cui possiamo assistere, salta all'occhio quanto l'iper-presenza – che è poi iper-razionalità – di quest'ultimo sia di continuo sconfitta dalla quasi-assenza di lei. «Non c'è nulla nella mia testa», «Non penso a nulla» dice Kiyoko come un'illuminata zen, e forse non è un caso che il romanzo rimanga sospeso proprio sull'enigma di un suo sorriso senza parole. Come non è forse un caso che la cameriera dell'albergo nel descriverla a Tsuda sottolinei che ogni giorno fa calligrafia e *ikebana*, due tipiche arti zen.

Kiyoko – il modello spirituale più alto e perfetto concepito da Sōseki – così fugacemente abbozzata, con la sua ricca semplicità e la sua quiete interiore, è l'unico tra i personaggi di questo autore che potrebbe essere uscito dalla penna di Kawabata. L'unico, perché Sōseki non è benedetto dall'indole zen dell'altro, che senza bisogno d'inseguire dottrine, come per virtù congenita, esprime quella scrittura così pensosamente lieve, così rarefatta da lasciar trapelare tra parola e parola la sottile nostalgia del Nulla che sedimenta al fondo della sua anima. Sōseki ricorre allo zen nella speranza di guarire il travaglio interiore che lo assilla, ma non riesce a penetrarne il vero spirito. Ha bisogno di infittire i dettagli, di produrre un tuttopieno per fuggire il mostro senza contorno che lo assedia. Cerca di irreggimentare l'informe nell'il-

lusione di renderlo pensabile, e dunque innocuo, ma incorre in un fallimento dopo l'altro. Come il Maestro di *Kokoro* (Anima, 1914),¹⁵ che posa da saggio senza possedere saggezza, e blatera sul male del mondo perché non trova né se stesso né gli altri, anche Sōseki cerca la pace ma finisce per stritolare la mente in una spirale di intellettualismo. Solo in questa sua ultima opera, *Meian*, comprende fino in fondo che la via per la serenità non passa per la razionalizzazione dei roveli dell'io, bensì per lo smantellamento della fortezza soggettiva. E Kiyoko, enigmatico *kōan*, raggio di luce senza sostanza, è l'immagine di questa presa di coscienza. Per ciò forse l'autore, anche se fosse vissuto, avrebbe scelto di non portarla a compimento...

9. *Divino, ovvero imperfetto*

Il fatto più sorprendente, per un occidentale che accosti l'estetica giapponese, è scoprire che esistono luoghi dove la traccia della luce – del divino, se così vogliamo chiamarlo – si rinviene nell'indefinitezza. Nel nostro universo culturale irriducibilmente impregnato di idealismo, il divino si avvicina rendendo la materia quanto più perfetta, simmetrica e compiuta possibile, cioè in definitiva liberandola del «male» che rappresenta ogni effetto di contingenza vi si possa manifestare. Divina è la percezione dell'eterno che emana da un poliedro regolare, o ancor meglio dalla sfera che tutti i poliedri contiene; divina è la bellezza incorruttibile di un corpo di proporzioni canoniche scolpito nel marmo; divina è la simmetria delle colonne del Partenone. Platone ci ha insegnato a deprecare il mondo dell'incertezza e del divenire che abbiamo davanti per appuntare lo sguardo verso un lontano Altrove di perfezione (così possiamo ammirare la scodella crepata solo a condizione di figurarcela nella bellezza intatta che aveva da nuova, cancellando mentalmente la crepa che la deturpa). In Giappone, quello stesso imperfetto/incompiuto che scandalizza l'Occidente diventa accettabile, anzi prezioso, perché risplende della spontanea semplicità della natura (la scodella *raku* di cui si parlava prima, modellata col pugno, unica e irriproducibile, è più pregevole di quella regolare ottenuta col tornio, e se una crepa ne svela la storia – e l'impermanenza, la sua bellezza diventa anche più viva e struggente).

¹⁵ NATSUME SŌSEKI, *Kokoro*, 1914 (trad. it. *Anima*, di NICOLETTA SPADAVECCHIA, prefazione di GIAN CARLO CALZA, Vicenza, Neri Pozza, 1999).

Siamo in una terra, non dimentichiamolo, che non ha mai discosciuto le sue radici animistiche, e ancora nella società tecnologica del terzo millennio rimane incline ad avvertire in ogni elemento della natura l'eco di arcane potenze. *Kami*¹⁶ dimorano negli alberi, nei fiumi e nelle rocce, *kami* gonfiano il vento e rombano nel tuono. Lo sguardo che contempla le cose non discende dall'occhio di un Uno superiore, plotinianamente fonte di ogni bene e di ogni bellezza, ai cui piedi giaccia la molteplicità della materia (cattiva, imperfetta, limitata), né dalla retina dell'uomo, fatto a immagine e somiglianza di Dio e reso dall'intelletto principe del creato. Lo dimostra la resistenza della pittura nipponica a rappresentare il mondo secondo le leggi della prospettiva e del chiaroscuro, cioè come vorrebbero le regole dell'ottica in presenza di un ipotetico occhio umano, fisso e trascendente rispetto all'oggetto della visione. Nei *kakemono*, i lunghi rotoli dipinti con paesaggi, scene urbane o altro, i vari elementi raffigurati non sono legati da alcuna unicità prospettica: ogni singola cellula risponde a un proprio intrinseco punto di vista, come se l'artista non stesse guardando le cose da un angolo di visuale situato nello spazio esterno a esse, ma si immergesse di volta in volta in ciò che contempla, identificandosene. Potremmo dire che le cose sono viste da *dentro*, da quell'occhio divino che si spalanca nel cuore della materia. E dunque non sono soggette a giudizio (ogni alterità di soggetto giudicante e oggetto giudicato è scomparsa), né possono essere valutate sulla base di criteri altri da esse o obbligate a conformarsi a modelli di perfezione esterni. Dal momento che l'assoluto è già pienamente contenuto nel relativo, l'unico precetto a cui ogni cosa sia tenuta è – eudemonicamente – quello di seguire il proprio *daimon*.

Ma allora, se c'è un dio in ogni cosa, e ogni cosa partecipa della divina armonia del Tutto, ecco che l'imperfezione cessa di essere il *peccato* della materia e diventa al contrario il segno di un fermento di vita, la traccia di quel perenne farsi e disfarsi attraverso cui il particolare entra a far parte dell'eterno ciclo cosmico, acquisendo una sorta di immortalità transitiva. Mentre il divino d'Occidente si fregia della funerea freddezza della perfezione, il divino giapponese, paradossalmente, accoglie l'imperfezione, che è calore vitale, morte che dialoga con la vita e resa momento

¹⁶ *Kami*, divinità o spiriti venerati dallo shintoismo, l'antica religione animistica giapponese. Comprendono sia veri e propri dei, sia gli spiriti degli antenati, sia le forze della natura suscettibili di ispirare timore reverenziale, come il vento, la montagna, il fiume e così via.

della vita stessa. La ciotola non perfezionata col tornio, l'immagine appena abbozzata, il suono accennato e lasciato sospeso, la descrizione non portata a compimento, sono altrettanti mezzi di un'arte dell'incompiuto di cui l'artista-sacerdote si serve non per disconoscere la totalità, ma per conseguirla. O meglio, per negare una totalità univoca e determinata, e aprire a infiniti possibili. Grazie a questa arte, l'ellissi non rappresenta una riduzione o una troncatura del senso, ma si pone come un varco capace di sfondare il senso comune per immettere in una deriva infinita (fino a lambire il non-senso, come nel caso del *kōan*).

10. Verso il silenzio

Curiosamente, non sarà un monaco zen, ma un poeta modernista a portare questa concezione ai suoi estremi approdi. Per Nishiwaki Junzaburō (1894-1982),¹⁷ formato all'esperienza di Eliot e Joyce ma legato fino al midollo alla spiritualità domestica, il fare artistico, proprio in virtù di quel fuggevole spiraglio che apre sul sacro Nulla, non può che avere una qualità intrinsecamente mistica. Si celebra come un rito religioso e deve mantenere l'oscurità delle pratiche misteriche. Il suo primo saggio di poetica, pubblicato nel 1926 sulla rivista *Mita bungaku*, si intitola «Profanus», a dichiarare il carattere blasfemo di ogni discorso sulla poesia. «Discorrere sulla poesia è pericoloso quanto discorrere su Dio» dicono le prime righe, ma la poesia stessa vi è presentata come un continuo fallimento dello sforzo di conseguire la realtà ultima, il regno del silenzio originario, l'essenziale nonsenso delle cose. L'incompiutezza della parola poetica non è più quella del fiore come per incanto sbocciato dal silenzio («fiore di solo fiore senza radici né foglie»), in cui quel silenzio riecheggia come la remota matrice dell'essere. Ora è la molesta frammentarietà di un rumore che ancora non si è riusciti a sedare fino in fondo, l'ostinato riaffiorare di dolorose scaglie di esistenza nel quieto mare del Nulla. «Penso, dunque non sono» e ancora «Noi grilli friniamo,

¹⁷ Nishiwaki Junzaburō (1894-1982) è stato uno dei più importanti intellettuali e poeti modernisti nipponici. A lui si deve la traduzione e divulgazione in Giappone di quegli autori che rivoluzionarono la concezione della letteratura nei primi decenni del XX secolo, da Eliot a Joyce, a Baudelaire, a Pound. La sua poesia e i suoi saggi di poetica, influenzati dalla «scrittura automatica» surrealista e dall'esperienza eliotiana, sovvertirono letteralmente la tradizione compositiva giapponese, dando avvio a un nuovo filone. Nel 1956 Ezra Pound lo propose per il Premio Nobel per la Letteratura.

dunque siamo» scrive Nishiwaki¹⁸ parodiando l'illustre *cogito* con cui Cartesio restituiva all'Occidente la sua dottrina gnoseologica fondata sul dualismo spirito-materia, soggetto pensante e oggetto pensato.

Una quarantina di anni dopo Jacques Derrida costruirà la sua teoria sull'inadeguatezza della lingua proprio svelando il vuoto che si apre al cuore della funzione del significante. In curiosa sintonia con le strutture di pensiero del taoismo, il filosofo francese definirà il silenzio, in quanto origine di ogni parlare, come il ventre muto dal quale e contro il quale il linguaggio emerge al mondo. Non qualcosa di «altro» dalla parola, o la negazione di questa, bensì un elemento complementare al linguaggio e con il linguaggio inscindibilmente intrecciato. «Parlare mi fa paura, perché non dicendo mai abbastanza, io dico sempre anche troppo» scriverà nel 1967 in *L'écriture et la différence*,¹⁹ rilevando con rassegnazione che si può parlare solo a prezzo di una restrizione drastica delle infinite possibilità di significazione che ogni parola implica.

Tuttavia in Derrida, che nonostante le tinte taoiste (e la critica alla metafisica classica) rimane saldamente ancorato al robusto senso dell'essere proprio dell'ontologia occidentale, i limiti del linguaggio e della rappresentazione non conducono mai fino a un rifiuto del linguaggio stesso e alla cessazione di qualsiasi discorso (e Blanchot è con lui, quando conclude con sano senso pratico che «l'inadeguatezza del linguaggio rischia di non essere mai abbastanza inadeguata, [...] altrimenti ci saremmo accontentati del silenzio molto tempo fa»).²⁰ *La différence* che intercorre tra parole e cose rendendo impossibile un'espressione piena e aderente dell'essere, rappresenta piuttosto l'occasione positiva di un'indagine nei confronti della lingua, il presupposto da cui partire per un mutamento di prospettiva.

Ma se questo *essere* che per i postmoderni è assente alla parola rappresentasse invece un'assenza *tout-court*, un *non-essere*? che cosa ci sarebbe ancora da rappresentare, fosse pure in modo allusivo o indiretto? quale sarebbe la realtà ultima da porre davanti agli occhi del lettore? Nishiwaki si fa queste domande da

¹⁸ NISHIWAKI JUNZABURŌ, *Kindai no gūwa*, 1953 (trad. it. *Favole moderne*, a cura di ORNELLA CIVARDI, in *In forma di parole*, gennaio 2005).

¹⁹ JACQUES DERRIDA, *L'écriture et la différence*, 1967 (trad. it. *La scrittura e la differenza*, di GIANNI POZZI, Torino, Einaudi, 1990).

²⁰ MAURICE BLANCHOT, «Le regard d'Orphée», in *L'espace littéraire*, 1955 (trad. it. «Lo sguardo di Orfeo», in *Lo spazio letterario*, di GABRIELLA ZANOBETTI, Torino, Einaudi, 1967).

intellettuale modernista e si risponde da giapponese impregnato di zen, andando incontro a una conclusione ben più radicale di quella decostruttivista: la poesia è possibile solo come rinuncia forzata e temporanea a quella condizione di totalità che è il silenzio, lungo un percorso che la vota all'autoestinzione. Il suo destino è quello di un'incompletezza sempre più accentuata, di mano in mano che si allarga la porzione di *essere* erosa dal diffondersi della luce.

ABSTRACT

All Zen arts (from calligraphy to ink painting, to garden architecture) are founded on a special kind of vagueness, which is typically and deeply Japanese. In this essay we try to understand how that vagueness can become suggestive of a Whole/Nothing, conceived as the truest substance of things. Non-completeness can work as a sort of Way to knowledge – an instrument to achieve illumination, and therefore free from the negative connotation it carries in Western culture. Unlike a fragment, which is the painful symptom of a lost Totality, the Japanese «unfinished» is the promise of a Totality to be conquered. It can be interesting to detect the traces of this aesthetic attitude not only in the most traditional forms of Zen art, but also in a modern novelist like Kawabata Yasunari. In his writing a deliberate «vagueness» blends with a deep consciousness of XX century literary techniques so that, between the words, the reader may hear the rustling of the Void.

KEYWORDS

Japanese art and literature. Zen aesthetics. Kawabata Yasunari.

LIST OF CONTRIBUTORS

Author : LUCIA OMACINI (lomacini@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : XVIII and XIX century fiction. Text criticism. Theory of literature and literary criticism. Literary genres, in particular the evolution of narrative models in the XVIII and XIX centuries, with a special interest for fragmentary writing. She is also interested in first person narrative forms (letters, literary self-portrait, memoirs, autobiography and diary). A member of ITEM, she is an expert in textual genetics, with an amply recognized theoretical and practical competence.

Principal and recent publications : Several critical editions, mainly of works by Mme de Staël and B. Constant and translations into Italian of some of their writings. ■ L.O. is a member of an international équipe working on the publication of the complete works of Mme de Staël (Paris, Champion). ■ *Delphine* has already been published in the *Oeuvres littéraires* series. ■ At the moment L.O. is preparing two volumes by the same Author: *Des circonstances actuelles et autres écrits politiques relatifs à la Révolution*, t. III, vol. 1, (Champion) and *Considérations sur la Révolution française*, t. III, vol. 1, (Champion) (in preparation). ■ Among her contributions to French studies we can also mention articles in scholarly reviews and books on Montesquieu, J.-J. Rousseau, J. Charrière, F.R. de Chateaubriand, M. Duras, M.S. Ristaud Cottin, B.J. von Krüdener, E. Piverre de Senancour, and a monograph on the development of the epistolary novel (*Le roman épistolaire au tournant des Lumières*, Paris, Champion, 2003).

Author : JEAN-PAUL SERMAIN (jean-paul.sermain@wanadoo.fr).

Graduation : Paris 8 – Vincennes.

Ph.D. : Grenoble University.

Current field of research : The tale. XVIII century novel. P. de Marivaux.

Principal and recent publications : *Le conte de fées du classicisme aux Lumières*, Paris, Dejonquères, 2005. ■ *Les Mille et une nuits entre orient et occident*, Paris, Dejonquères, 2009.

Author : LORETTA INNOCENTI (innoc@unive.it).

Graduation : University of Florence.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : English theatre. Word and image in English Renaissance.

Principal and recent publications : *Vis eloquentiae. Emblematica e persuasione*, Palermo, Sellerio, 1983. ■ *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, Firenze, Sansoni, 1985. ■ *Il teatro elisabettiano* (I contesti culturali della letteratura inglese), Bologna, Il Mulino, 1994. ■ ««Language thou art too narrow»: Reflections on Visual and Verbal Iconicity», in *Textus*, XII, 1, 1999, 11-36. ■ «Iconoclasm and Iconicity in Seventeenth-Century English Poetry», in O. Fischer - M. Naenny (eds.), *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*, Amsterdam, Benjamins, 2001, 211-225. ■ «Forging the Canon», in G. Balestra - G. Mochi (eds.), *Ripensare il canone. La letteratura inglese e angloamericana*, Roma, Artemide, 2007, 107-119. ■ With P. Amalfitano (eds.), *L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, Roma, Bulzoni, 2007, 2 vols.

Author : GIAN GIUSEPPE FILIPPI (ggf@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Oriental Languages and Literature.

Current field of research : Hindi literature.

Principal and recent publications : «Some Notes on Perspective Techniques in Ajantā Paintings», in *Kalā, The Journal of Indian Art History Congress*, Maruti Nandan Tiwari and Kamal Giri (eds.), vol. XI, Guwahati (Assam), 2005. ■ «Note sul terrore della morte», in G. Marchianò (a cura di), *Elémire Zolla dalla morte alla vita*, Viator, Nuova serie monografica, IX, 2005/2006. ■ «Oracoli, sciamani, dèi e spiriti dell'Himalaya orientale», in R. Mastromattei (a cura di), *Rta. Sciamani in Eurasia: il rito che sopravvive*, Roma, Università degli Studi di Roma Tor Vergata Editrice, 2006. ■ «Di alcuni manoscritti medioevali indiani conservati presso istituzioni italiane», in G. Boccali, M. Scarpari (eds.), *Scritture e codici nelle culture dell'Asia: Giappone, Cina, Tibet, India. Prospettive di studio*, Venezia, Cafoscarina, 2006. ■ «Considerazioni sull'Inno 135, *ṛgveda*, X *maṇḍala*, dedicato a Yama dal *ṛṣi* Kumāra Yamāyana, in versi *anustubh*», in *Annali di Ca' Foscari*, XLV, 3, 2006 (s. or. 37). ■ «Conservazione delle ceneri umane nell'India tradizionale. La dottrina del resto», in F. Remotti (a cura di), *Morte e trasformazione dei corpi. Interventi di tanatometamorfosi*, Milano, Paravia-Bruno Mondadori. ■ «Lo strano connubio d'Armando e Palmide», in *Il Crociato in Egitto*, Venezia, Teatro La Fenice, 200. ■ «Globalizzazione, tradizionalismo e tradizione nell'India d'oggi», in M. Nordio (a cura di), *India. Le radici antiche del futuro*, Venezia, Marsilio, 2007.

Author : BETTINA FABER (faberbe@unive.it).

Graduation : Bonn University; Padua University. Ca' Foscari University of Venice. Köln University. Philosophy; German Studies; Theology; Paedagogy.

Current field of research : Classicism and early German Romanticism

Principal and recent publications : *La contraddizione sofferente. La teoria del tragico in Søren Kierkegaard*, Padova, Il Poligrafo, 1998. ■ «Ragione e passione in Kierkegaard», in *Verifiche*, XXVIII.3-4, 1999, 115-164. ■ «Dürrenmatt und Kierkegaard oder Auf den Spuren einer Dramaturgie jenseits des Tragischen», in *Annali di Ca' Foscari*, 1-2, 1999, 357-386. ■ «L'inattualità del religioso in Kierkegaard», in *Il religioso in Kierkegaard*. Atti del convegno di studi organizzato dalla Società Italiana per gli Studi Kierkegaardiani tenutosi dal 14 al 16 dicembre 2000 a Venezia, (ed. I. Adinolfi), Brescia, Morcelliana, 2002, 283-303. ■ «Büchner und Kierkegaard - eine Wahlverwandtschaft?», in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 3, 2002, 403-445.

Author : ELOISA PAGANELLI

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Current field of research : Shakespearian studies.

Principal and recent publications : *La poesia di Drummond of Hawthornden*, Bari, Adriatica, 1972. ■ *Dio, donna e denaro in Clarissa di Samuel Richardson*, Brescia, Paideia, 1984. ■ *Invito alla lettura di Thomas Hardy*, Milano, Mursia, 1995. ■ With M.L. Beffagna Goldoni, *Oltre il reale: la ballata del vecchio marinaio by Samuel Taylor Coleridge*, Carpi, Biblioteca Civica, 1990. ■ Essays and articles on F. Burney, J. Austen, S.T. Coleridge and R. Browning. In Renaissance studies, Prof. E.P. has published essays on the theatre of B. Jonson, J. Webster, J. Ford, Shakespeare.

Author : PAOLA MARTINUZZI (paolam@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Foreign Languages and Literature.

Ph.D. : Ca' Foscari University of Venice.

Ph.D. field of research : Modern philology.

Current field of research : XVIII century French theatre.

LIST OF CONTRIBUTORS

Principal and recent publications : *Le pièces par écrivains nel teatro della Foire (1710-1715): modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007. ■ *Il Saint Sébastien di D'Annunzio. La sua prima rappresentazione parigina e la versione di Robert Wilson*, Venezia, Editoria Universitaria, 1999. ■ Claude Godard d'Aucour, *Mémoires Turcs* (Paris, 1743, 2 voll.), electronic text (http://www.unive.it/nqcontent.cfm?a_id=19418), Ca' Foscari University of Venice, 2006. ■ «Problèmes concernant la restitution des pantomimes créées aux foires Saint-Germain et Saint-Laurent, dans la première moitié du XVIII^e siècle», in *Actes du Colloque Restitution et création dans la remise en spectacle des œuvres des XVII^e et XVIII^e siècles*, Versailles-Nantes, 29-31 mai 2008, *Annales de l'Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles* (in preparation). ■ «Corps muets dans le théâtre de la Foire (1710-1715): une métaphore éloquente», in *Le Corps et ses images: santé, humeurs, maladies*, in *Actes du Séminaire International des jeunes dix-huitémistes, Société Internationale d'Études du Dix-huitième Siècle*, Université de Montpellier, 2007, Paris, Champion (in preparation). ■ «Plurilinguismo nel Théâtre Italien di Gherardi», in P. Puppa (ed.), *Lingua e lingue nel teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 2007, 65-81. ■ Entries: «Bestiaries»; «Censorship»; «Children's literature»; «French influences»; «Utopian literature», in G. Marrone - P. Puppa (eds.), *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, New York, Routledge, 2006.

Author : NICOLETTA PESARO (xiaopei@unive.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Oriental Languages and Literature.

Ph.D. : «La Sapienza» University of Rome.

Ph.D. field of research : Language, literature and history of China.

Current field of research : Modern Chinese literature. Theory of narrative. Literary translation.

Principal and recent publications : «Nanchino 1937: storiografia d'amore. Osservazioni sul "ritorno alla storia" nel romanzo di Ye Zhaoyan 1937 nian de aiqing», in M. Scarpari - T. Lippiello (eds.), *Cher Maître... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, 897-914. ■ «Morte come destino e come schema narrativo: due autori cinesi a confronto», in *Asiatica Venetiana*, n. 7, 2006, 95-114. ■ «Dall'avanguardia al romanzo: tempo, modo e struttura nell'evoluzione della narrativa di Ge Fei negli anni Novanta», in *La letteratura cinese in Italia*, Biblioteca Nazionale, Roma, 15-16 giugno 2007, Roma, Tiellemedia, 93-107. ■ «Quando la lingua è sospesa tra presente e passato. Problemi e ipotesi di traduzione del primo capitolo di *Chang ben ge* (Canzone dell'eterno rimpianto) di Wang Anyi», in L. de Giorgi - G. Samarani (eds.), *Percorsi della civiltà cinese tra passato e presente*. Atti del X Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Cinesi, Venezia, Cafoscarina, 2007, 371-390. ♦ TRANSLATIONS FROM CHINESE INTO ITALIAN : ■ Ge Fei, *Diren* (Il nemico), Vicenza, Neri Pozza, 2001. ■ Ye Zhaoyan, *Yijiusanqinian de aiqing* (Una storia d'amore), Milano, Rizzoli, 2003. ■ Ma Jian, *Lamianzhe* (Spaghetti cinesi), Milano, Feltrinelli, 2006.

Author : SILVIA BURINI (siburini@unive.it).

Graduation : University of Bergamo.

Degree : Foreign Literatures and Language.

Ph.D. : University of Milan.

Ph.D. field of research : Comparative slavic languages.

Current field of research : Russian figurative culture. Social realism. Underground Russian culture of the '60s and '70s. Semiotics of figurative arts. Jurij Lotman.

Principal and recent publications : With R. Casari, *L'altra Mosca. Arte e letteratura nella*

cultura russa tra Ottocento e Novecento. La parola e l'immagine. Poeti, pittori e caffè letterari a Mosca nel XX secolo, Bergamo, Moretti e Vitali, 2000, 137-311. ■ «Realismo socialista e arti figurative. Propaganda e costruzione del mito», in *eSamizdat*, vol. III, 2-3, 2005, 65-85. ■ «Georgij Jakulov i "simultaneism" Robera Delone», in *Russian Literature*, vols. LII-LVI, 2002. ■ «La natura morta in poesia», in *Materiali di estetica*, vol. 6, 2002, 129-143. ■ «Anamorfoza: razvrascennost' zrenija. O romane Nabokova Korol', dama, valet», in *Europa Orientalis*, 2000. ■ «Tipologija natjurmorta v literature (na materiale XX veka)», in *Slavica Tergestina*, 2000. ■ With A. Niero (eds.), *Dialogo con lo schermo*, Bergamo, Moretti e Vitali, 2001. ■ With A. Niero (eds.), *Non-Memorie*, Novara, Interlinea, 2001. ■ (Ed.), *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998. ■ «L'autografo della notte: Bruno Schulz e l'intertestualità iconica», in *eSamizdat*, 2007, V, 3, 233-246. ■ «La fotografia è il mio dovere civile. Silvia Burini dialoga con S. Boris Mikhailov», in *eSamizdat*, 2007, V, 3, 391-395.

Author : ORNELLA CIVARDI (o_civardi@yahoo.it).

Graduation : Ca' Foscari University of Venice.

Degree : Oriental Literatures and Language.

Current field of research : Japanese literature.

Principal and recent publications : Kawabata Yasunari, *Racconti in un palmo di mano*, Venezia, Marsilio, 2002. ■ Nishiwaki Junzaburō, *Favole moderne*, numero monografico della rivista *In forma di parole*, Bologna, 2005. ■ Mori Ogai, *Vita sexualis*, Milano, SE, 2007. ■ Kawabata Yasunari, *La bellezza sfiorisce presto*, Milano, SE, 2008. ■ Mishima Yukio, *La spada*, Milano, SE, 2008.

EURASIATICA
CATALOGO DELLA COLLANA

QUADERNI

del Seminario di Iranistica, Uralo-Altaistica e Caucasiologia
dell'Università degli Studi di Venezia

1. Giacomo E. CARRETTO, *Saggi su Me'sale. Un'avanguardia letteraria turca del 1928*. Venezia 1979 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
2. *Zurvan e Muhammad. Comunicazioni iranistiche e islamistiche presentate al Primo Simposio Internazionale di cultura transcaucasica* (Milano-Bergamo-Venezia, 12-15 giugno 1979). Venezia 1979 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
3. Giacomo E. CARRETTO, *Hars-Kultur. Nascita di una cultura nazionale*. Venezia 1979 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
4. Giorgio VERCELLIN, *Afghanistan 1973-1978, dalla Repubblica Presidenziale alla Repubblica Democratica*. Venezia 1979 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
5. *Soltaniye II*. Venezia 1979 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
6. *Studi su Harran*. Venezia, La Tipografica 1979.
7. *Transcaucasica II*. Venezia 1980 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
8. *Atti del III Convegno Internazionale sull'Arte e sulla civiltà islamica* (Venezia 22-25 ottobre 1979). *Problemi dell'età timuride*. Venezia, La Tipografica 1980.
9. *Soltaniye III*. Venezia 1982 (Roma, Tipografia Don Bosco).
10. *Isfahan*. Venezia, La Tipografica 1981.
11. *Tehran-Kabul. "A Tale of Two Cities"*. A cura di Silvia CURZU, Lucia Serena LOI, Gianroberto SCARCIA, Venezia 1980 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
12. Mario NORDIO, *Lessico dei logogrammi aramaici in Medio-Persiano*. Venezia, La Tipografica 1980.
13. *L'avanguardia a Tiflis*. A cura di Luigi MAGAROTTO, Marzio MARZADURI, Giovanna PAGANI-CESA, Venezia 1982 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
14. *La lingua e la cultura ungherese come fenomeno areale*. Atti del III Convegno Interuniversitario degli studiosi di lingua e letteratura ungherese e filologia ugro-finnica (Ca' Foscari, 8-11 novembre 1977). A cura di Andrea CSILLAGHY, Venezia 1977-1981.
15. Gianroberto SCARCIA, *Kabul come test. Note di un viaggio autunnale tra Kosovo e Kashmir*. Venezia 1981 (Roma, Tipografia Don Bosco).
16. *Il Tesoro nascosto degli afghani*. A cura di Lucia Serena LOI, Bologna, Il Cavaliere Azzurro 1987.
17. Frederick MATIO FALES, *Cento lettere neo-assire. Traslitterazione e traduzione, commento e note*. Venezia, La Tipografica 1983.
18. Elisabetta GASPARINI, *Le pitture murali della Muradiye di Edirne*. Padova, Sargon 1985.
19. *La Bisaccia dello Sheikh*. Omaggio

- ad Alessandro Bausani islamista nel sessantesimo compleanno. Venezia 1981 (Roma, Arti Grafiche Scialia).
20. (I Parte) *Studi Miscellanei uralici e altaici dedicati ad Alessandro Korosi-Csoma nel secondo centenario della nascita (1784-1984)*. A cura di Andrea CSILLAGHY, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina 1987.
20. (II Parte) Rita BARGIGLI, *'Unsurì, lettura dei Nasib*, Venezia, La Tipografica 1982.
21. *Per l'Undici di Marzo*, 7 voll., Venezia, La Tipografica 1983.
- Parte 1. *Bilancio*.
- » 2. Rita BARGIGLI, *Riccioli in 'Unsurì e Farruhi*.
- » 3. Giampiero BELLINGERI, *Mol-*
- la Penah Vaqif, Vita e Qosma*.
- » 4. Giovanni CURATOLA, *Kalati Nadiri, Note sul "Barocco" indo-persiano*.
- » 5. Maurizio PISTOSO, *Note ad alcuni capitoli del Siyasatname*.
- » 6. Giorgio VERCELLIN, *AWQ*.
- » 7. Riccardo ZIPOLI, *Il marchio rovente, Dag in Kalim e 'Urfi*.
22. *Georgica I*. A cura di Luigi MAGAROTTO e Gianroberto SCARCIA, Roma, Arti Grafiche Scialia 1985.
23. Gennadij AJGI, *I canti dei popoli del Volga, I. Antologia ciuvascia*. A cura di Gianroberto SCARCIA e Alessandra TREVISAN, Roma, Arti Grafiche Scialia 1986.

EURASIATICA

Quaderni del Dipartimento di Studi Eurasiatici dell'Università degli Studi Ca' Foscari di Venezia

1. Irina SEMENKO, *Poètika pozdnego Mandel'stama*. Roma, Carucci, 1986.
2. Giulio BUSI, *La istoria de Purim io ve racconto... Il libro di Ester secondo un rabbino emiliano del Cinquecento*. Prefazione di G. TAMANI, Rimini, Luisè, 1987.
3. Luigi MAGAROTTO, Gianroberto SCARCIA (a cura di), *Georgica II. Materiali sulla Georgia Occidentale*. Bologna, Il Cavaliere Azzurro, 1988.
4. SEBÈOS, *Storia*. Traduzione dall'armeno, introduzione e note a cura di Claudio GUGEROTTI, Verona, Casa Editrice Mazziana, 1990.
5. Giampiero BELLINGERI, Giorgio VERCELLIN (a cura di), *Studi Eurasiatici in onore di Mario Grignaschi*. Venezia, Libreria Universitaria Editrice, 1988.
6. Stefano CARBONI, *Il Kitāb al-bulhān di Oxford*. Torino, Editrice Tirrenia, 1988.
7. Igor' TERENT'EV, *Sobranie sočinenij. Sostavlenie, podgotovka teksta, biografičeskaja spravka, vstupitel'nye stat'i i kommentarii Marcio MARCADURI i Tat'jany NIKOL'SKOJ (ot černovyh redakcij k okončatel'nomu tekstu)*. Bologna, S. Francesco, 1988.
8. *Istituzioni e poteri all'epoca Il-Khanide*. Atti del II Simposio internazionale "Armenia-Assiria". A cura di Mario NORDIO e Boghos Levon ZEKIYAN, Padova, Editoriale Programma, 1988.
9. Daniela RIZZI, *La rifrazione del simbolo. Teorie del teatro nel simbolismo russo*. Padova, Edizioni GB, 1989.

10. Abdul Halim SHARAR, *Il matrimonio di Agha Sadiq*. Traduzione e nota di Daniela BREDI, Venezia, Il Poligrafo, 1989.
11. Chiara BRUNELLI *et alii* (a cura di), *La Palestina nella produzione a stampa italiana, 1475-1900. Saggi e bibliografia*. Firenze, Le Monnier, 1989.
12. Daniela MENEGHINI CORREALE, Giampaolo URBANI, Riccardo ZIPOLI, *Handbook of Lirica Persica*. Venezia, Il Poligrafo, 1989 (Lirica Persica, 1).
13. Daniela MENEGHINI CORREALE, *Hafez. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1989 (Lirica Persica, 2).
14. Giulio BUSI, *Libri e scrittori nella Roma ebraica del Medioevo*. Rimini, Luisè, 1990.
15. Giovanni CURATOLA, *Draghi. La tradizione artistica orientale e i disegni del tesoro del Topkapı*. Venezia, Il Poligrafo, 1989.
16. Vladimir N. TOPOROV, *Neomifologizm v russkoj literature načala XX veka. Roman A.A. Kondrat'eva "Na beregah Jaryni"*. Trento, M.-Y., 1990.
17. Roscianach HABIBI, Riccardo ZIPOLI, *Faghani. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1990 (Lirica Persica, 3).
18. Daniela MENEGHINI CORREALE, *Taleb. - Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1990 (Lirica Persica, 4).
19. Alessandro BAUSANI, *L'Italia nel Kitab-ı Bahriyye di Piri Reis*. A cura di Leonardo Capezzone, Venezia, 1990.
20. Narges SAMADI, Riccardo ZIPOLI, *Naziri. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1990 (Lirica Persica, 5).
21. Glauco CIAMMAICHELLA, *Il "Giornale Istorico" di Marino Doxarà. Vertenze veneto-tunisine e osservazioni di un commerciante sulle Reggenze barbaresche (1783-84)*. 1^a ed.: Pordenone, Edizioni CLAPS, 1990; 2^a ed.: Pordenone, Biblioteca dell'Immagine, 1991.
22. Luca CALVI, Gianfranco GIRAUDO, (a cura di), *Che cos'è l'Ukraina? Shcho take Ukraina?*, Abano Terme, Piovan, 1996 (Ucrainica Italiana, 1).
23. Sergio MOLINARI, *Lo spirito del testo. Saggi e lezioni di letteratura russa 1965-1989*. A cura di Gianroberto SCARCIA, Venezia, Il Cardo, 1993.
24. Mario NORDIO, *Malta e l'Europa. Un caso di immaginario politico* [in stampa].
25. Daniela MENEGHINI CORREALE, *Farrosi. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1991 (Lirica Persica, 6).
26. Riccardo ZIPOLI, *Statistics and Lirica Persica*. Venezia, Il Poligrafo, 1992 (Lirica Persica, 7).
27. Giusto TRAINA, *Il complesso di Trimalcione. Mowsës Xorenac'i e le origini del pensiero storico armeno*. Venezia, Casa Editrice Armena, 1991.
28. *Aşik-Kerib*. A cura di Gianroberto SCARCIA, Venezia, 1991.
29. Mauro ZONTA, *La "Classificazione delle scienze" di al-Fārābī nella tradizione ebraica*. Edizione critica e traduzione annotata della versione ebraica di Qalonymos ben Qalonymos ben Me'ir. Torino, Zamorani, 1992.
30. Aleksandr VOLKOV, *Motivi Uzbecchi*. A cura di Giampiero BELLINGERI, Cristina MANFREDI e Gianroberto SCARCIA, Venezia, Il Poligrafo, 1998.

31. Matthias KAPPLER, *Turcismi nell'“Alipasiadha” di Chatzi Sechretis*. Un poema epico neo-greco del primo Ottocento e le sue parole ottomane. Torino, Zamorani, 1993.
32. Setrag MANOUKIAN, Riccardo ZIPOLI, Sa'di. *Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Poligrafo, 1992 (Lirica Persica, 8).
33. Giorgio PIERETTO (a cura di), *Canti Lapponi*. Venezia, 1992.
34. Daniela MENEGHINI CORREALE, Valentina ZANOLLA, *Attar. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Cardo, 1993 (Lirica Persica, 9).
35. Riccardo ZIPOLI, *The technique of the Gawāb. Replies by Nawā'ī to Ḥafīz and Gāmi*. Venezia, Cafoscarina, 1993.
36. Daniela MENEGHINI CORREALE, *The handling of Ab/Water in Farruḥi, Ḥafīz and Ṭālib*. Venezia, Il Cardo, 1993 (Lirica Persica, 10).
37. Boghos LEVON ZEKIYAN (a cura di), *Ad limina Italiae. Ar druns Italiy. In viaggio per l'Italia con mercanti e monaci armeni*. Padova, Editoriale Programma, 1996.
38. Johannes REUCHLIN, *L'arte cabbalistica (De arte cabbalistica)*. A cura di Giulio BUSI e Saverio CAMPANINI, Firenze, Opus Libri, 1995.
39. Mauro ZONTA, *Un interprete ebreo della filosofia di Galeno. Gli scritti filosofici di Galeno nell'opera di Shem Tob ibn Falaquera*. Torino, Zamorani, 1995.
40. *Ex libris Franco Coslovi*. A cura di Daniela BREDI e Gianroberto SCARCIA, Venezia, Il Poligrafo, 1996.
41. Riccardo ZIPOLI, *Bidel. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Cardo, 1994 (Lirica Persica, 11).
42. Marco SALATI, *I viaggi in Oriente di Sayyid 'Abbās b. 'Alī al-Makkī, letterato e cortigiano (1718-1729)*. Padova, Editoriale Programma, 1995.
43. *Studi slavistici in onore di Natalino Radovich*. A cura di Rosanna BENACCHIO e Luigi MAGAROTTO, Padova, Cleup, 1996.
44. Daniela MENEGHINI CORREALE, *Salman. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Il Cardo, 1996 (Lirica Persica, 12).
45. Mahmud DARWISH, *Meno Rose*. Traduzione di Gianroberto SCARCIA e Francesca RAMBALDI, Venezia, Cafoscarina, 1997.
46. *Aristoteles Hebraicus. Versioni, commenti e compendi del Corpus Aristotelicum nei manoscritti ebraici delle biblioteche italiane*. A cura di Giuliano TAMANI e Mauro ZONTA, Venezia, Supernova, 1997.
47. Valentina ZANOLLA, *Sana'i. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Cafoscarina, 1997 (Lirica Persica, 13).
48. Timur ZUL'FIKAROV, *La Leggenda di Ivan il Terribile*. Traduzione di Gianroberto SCARCIA e Alessandra TREVISAN, prefazione di Gianroberto SCARCIA, Venezia, Cafoscarina, 1997.
49. Boghos LEVON ZEKIYAN, *The Armenian Way to Modernity. Armenian Identity Between Tradition and Innovation, Specificity and Universality*. Venezia, Supernova, 1997.
50. Riccardo ZIPOLI, *Kamal. Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Cafoscarina, 1997 (Lirica Persica, 14).
51. Daniela MENEGHINI, Valentina ZANOLLA, Riccardo ZIPOLI, *Outline of a Persian-English Dictionary*. Venezia, Cafoscarina, 1997.

52. *L'Ucraina nel XX secolo*. Atti del II Congresso dell'AIISU, Venezia 3-5 dicembre 1995. A cura di Luca CALVI e Gianfranco GIRAUDO, Padova, E.V.A., 1998 (Ucrainica Italica, 2).
53. Daniela MENEGHINI CORREALE, Riccardo ZIPOLI, *The Collected Lirica Persica I (Attar, Bidel, Faghani, Kamal, Naziri, Sa'di, Salman, Sana'i, Taleb)*, vol. I, Index and Texts; vol. II, Lemma Concordance and Frequency List. Venezia, Cafoscarina, 1998 (Lirica Persica, 15).
54. Marco SALATI, *Il passaggio in India di Alī Khān al-Shirāzī al-Madanī (1642-1707)*. Padova, Cleup, 1999.
55. *Il libro del Falcone*. A cura di Daniele GUIZZO e Gianroberto SCARCIA, Venezia, Cafoscarina, 2001.
56. Gianroberto SCARCIA (a cura di), *Bipolarità imperfette*. Venezia, Cafoscarina, 1999.
57. Emilia MAGNANINI (a cura di), *Presenze femminili nella letteratura russa*. Padova, Cleup, 2000.
58. *L'Ucraina del XVIII secolo, crocevia di culture*. A cura di Adriano PAVAN, M. Marcella FERRACCIOLI e Gianfranco GIRAUDO, Padova, E.V.A., 2000 (Ucrainica Italica, 3).
59. Danilo CAVAION, *Aspetto verbale e racconto*. Padova, Cleup, 2000.
60. Daniela MENEGHINI CORREALE, Valentina ZANOLLA, 'Eraqi. *Concordance and lexical repertories of 1000 lines*. Venezia, Cafoscarina, 1999 (Lirica Persica, 16).
61. Daniela MENEGHINI CORREALE, Valentina ZANOLLA, *Amir Xosraw. Concordance and lexical repertories of 1000 lines* [in stampa].
62. *Miti antichi e moderni tra Italia ed Ucraina*. A cura di Ksenija KONSTANTYNENKO, M. Marcella FERRACCIOLI e Gianfranco GIRAUDO, 2 voll., Padova, E.V.A., 2000 (Ucrainica Italica, 4).
63. Loredana SERAFINI AMATO, *Indice lessicale dei Punktay Sakimu di K. Siruydas*. Parte I (1629), Padova, Cleup, 2000.
64. Simone CRISTOFORETTI, *Forme "neopersiane" del calendario "zoroastriano" tra Iran e Transoxiana*. Venezia, Grafiche Biesse, 2000.
65. *Gli Armeni lungo le strade d'Italia*. Atti del Convegno Internazionale di Torino, Genova e Livorno, 8-11 marzo 1997. A cura di Claudia BONARDI [in stampa].
66. *Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri*. A cura di Giovanna PAGANI-CESA e Ol'ga OBUCHOVA, Padova, Cleup, 2002.
67. Daniele GUIZZO, *I tre classici della lessicografia persiana d'epoca Moghul (Farhang-i Gahāngiri, Burhān-i qāfi', Farhang-i Rašidi)*. Venezia, Cafoscarina, 2002.
68. *Le minoranze come oggetto di satira*. Atti del Congresso, Lido di Jesolo, 13-15 ottobre 2000. A cura di Gianfranco GIRAUDO e Adriano PAVAN, postfazione di Gianfranco GIRAUDO, 2 voll., Padova, E.V.A., 2001 (Studi sulle minoranze, 1).
69. Mirza ḤABĪB-I IŞFHĀNĪ, *Dabistāni pārsi. Una grammatica persiana del XIX secolo*. A cura di Stefano PELLÒ, Venezia, Cafoscarina, 2003.
70. *La teoria della qāfiya nel Mizān al-Afkār di Muḥammad Sa'd Allāb-i Murādābādī*. A cura di Stefano PELLÒ, edizione critica del testo persiano a cura di Muḥammad FASHĀRAKĪ. Venezia, Cafoscarina, 2003.

71. *Naṣīr al-Dīn-i Ṭūsī's Contribution to the Arabic-Persian theory of Qāfiya*. Edited by Riccardo ZIPOLI, with a critical edition of the chapters on qāfiya in Naṣīr al-Dīn-i Ṭūsī's *Mi'yār al-ash'ār* by Muḥammad Fashārakī, translation of the chapters on Arabic *qāfiya* by Stefano PELLÒ, Cafoscarina, 2003.
72. Daniela MENEGHINI. *Letteratura persiana in epoca selgiuchide (429-615/1037-1218)*. Venezia, Cafoscarina, 2004.
73. *Una giornata con Abbas Kiarostami*. Laurea ad Honorem. [A cura di Riccardo ZIPOLI e Biancamaria TAGLIAPIETRA], Venezia, Cafoscarina, 2005.
74. Daniela MENEGHINI CORREALE (a cura di), *Studies on the Poetry of Anvari*. Venezia, Cafoscarina, 2006.
75. Nazīr AKBARABADI, *Poesie*. Introduzione di Daniela BREDI, traduzione di Daniela BREDI e Gianroberto SCARCIA, Venezia, Cafoscarina, 2006.
76. Michela ANDREATTA. *Poesia religiosa ebraica di età barocca. L'innario della confraternita Šomerim la-boqer (Mantova 1612)*. Padova, Studio Editoriale Gordini, 2007.
77. Alessia DAL BIANCO, *La qāfiya nel Kaššāfistilāḥāt al-funūn*. Venezia, Cafoscarina, 2007.
78. Matteo COMPARETI, Simone CRISTOFORETTI, *The Chinese Scene at Afrāsyāb and the Iranian Calendar*. Venezia, Cafoscarina, 2007.
79. RAFFI, *I melik' del Ļarabal (1600-1827)*. Materiali per la storia moderna degli armeni. Traduzione, introduzione e note a cura di Aldo FERRARI. Milano, Associazione culturale Mimesis, 2008.
80. Gaga SHURGAIA (a cura di), *Bibliografia di Elene Met'reveli (1917-2003)*. Roma, Edizioni Studium, 2007.
81. Marco SALATI, *Il Viaggio d'inverno e il Viaggio d'estate nel Levante di sayyid Muhammad Kibrit di Medina (1603-1660)*. Padova, Studio Editoriale Gordini, 2007.
82. Rudy FAVARO (a cura di), *La mandorla e il mirabolano. Esotismi, contaminazioni, pittura e Oriente*. Venezia, Cafoscarina, 2007.
83. Gianroberto SCARCIA (a cura di), *Acculturazione e disadattamento*. Venezia, Cafoscarina, 2009.