

# << ILLUMINAZIONI >>

Rivista di  
Lingua, Letteratura e Comunicazione



N. 47 Gennaio – Marzo 2019



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)

TITOLO

<<Illuminazioni>> – Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

*Direttore responsabile:* **Luigi Rossi** (già Università di Messina)

*Direzione scientifica:* **Luigi Rossi** (già Università di Messina)

*Comitato scientifico:* **José Luis Alonso Ponga** (Università di Valladolid, Spagna), **Iryna Volodymyrivna Dudko** (Università Pedagogica Nazionale Dragomanov, Kiev, Ucraina), **Maria Teresa Morabito** (Università di Messina), **Giuseppe Riconda** (emerito Università di Torino), **Ve-Yin Tee** (Università di Nanzan, Giappone), **Vincenzo Cicero** (Università di Messina), **Giovanni Brandimonte** (Università di Messina), **Francesco Zanotelli** (Università di Messina), **Massimo Laganà** (Università di Messina), **Amor Lòpez Jimeno** (Universidad de Valladolid), **Sergio Severino** (Università di Enna - Unikore), **Florence Pellegrini** (Université Bordeaux Montaigne-MCF en langue et stylistique françaises), **Adriana Mabel Porta** (Università per stranieri Dante Alighieri – Reggio Calabria), **Nicola Malizia** (Università di Enna - Unikore), **Massimo Sturiale** (Università di Catania – Ragusa), **Rima Sleiman** (Maître de conférences à l'INALCO - Directrice adjointe du département d'arabe à l'INALCO), **Paolo Villani** (Università di Catania), **Paolo La Marca** (Università di Catania), **Elena Bellavia** (Università della Basilicata – sede di Potenza), **Sonia Bellavia** (Università di Roma – La Sapienza)

*Segreteria Redazione:* **Dott.ssa Angela Mazzeo**

Telefono mobile: 3406070014

E-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it)

Sito web: <http://ww2.unime.it/compu> - <http://compu.unime.it>

Gli autori sono legalmente responsabili degli articoli. I diritti relativi ai saggi, agli articoli e alle recensioni pubblicati in questa rivista sono protetti da Copyright ©. I diritti relativi ai testi firmati sono dei rispettivi autori. La rivista non detiene il Copyright e gli autori possono anche pubblicare altrove i contributi in essa apparsi, a condizione che menzionino il fatto che provengono da «Illuminazioni». È consentita la copia per uso esclusivamente personale. Sono consentite le citazioni purché accompagnate dal riferimento bibliografico con l'indicazione della fonte e dell'indirizzo del sito web: <http://ww2.unime.it/compu> (<http://compu.unime.it>). La riproduzione con qualsiasi mezzo analogico o digitale non è consentita senza il consenso scritto dell'autore. Sono consentite citazioni a titolo di cronaca, critica o recensione, purché accompagnate dal nome dell'autore e dall'indicazione della fonte «Illuminazioni», compreso l'indirizzo web: <http://ww2.unime.it/compu> (<http://compu.unime.it>).

Le collaborazioni a «Illuminazioni» sono a titolo gratuito e volontario e quindi non sono retribuite. Possono consistere nell'invio di testi e/o di documentazione. Gli scritti e quant'altro inviato, anche se non pubblicati, non verranno restituiti. Le proposte di collaborazione possono essere sottoposte, insieme a un *curriculum vitae*, alla Direzione della Rivista a questo indirizzo e-mail: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it). I contributi vengono accettati o rifiutati per la pubblicazione a insindacabile giudizio della Direzione scientifica, che si avvale della revisione paritaria realizzata tramite la consulenza del Comitato scientifico e di referees anonimi. I contributi accettati vengono successivamente messi in rete sulla Rivista. Gli articoli proposti per la pubblicazione vanno inviati, in formato Word (doc o docx), a Luigi Rossi: [lrossi@unime.it](mailto:lrossi@unime.it).

©2007 - Periodico registrato presso il Tribunale di Reggio Calabria al n. 10/07 R. Stampa in data 11 maggio 2007

Quarantasettesima Edizione: Gennaio – Marzo 2019

ISBN ISSN: 2037-609X

Copertina e Impaginazione: WebTour - Messina

## INDICE

Rosalia Cavalieri –	<i>IL NASO DEL MARKETING: LA COMUNICAZIONE OLFATTIVA NEI PROCESSI D'ACQUISTO.....</i>	<i>3</i>
Marisa Martínez Pérsico –	<i>HISTORIA CONCEPTUAL DEL BARROCO HISPANO: HACIA UNA DEFINICIÓN DEL NEOBARROCO.....</i>	<i>15</i>
Giuseppe Gatti –	<i>***** INCOMUNICADOS Y FANTASMALES. CNGI QT~C" ESPECTRAL DE LA DERROTA EN TRASFONDO, DE PATRICIA RATTO.....</i>	<i>24</i>
Giuseppe Gimigliano –	<i>L'ABBAZIA CONTESA. PRESENZE FRANCHE E LONGOBARDE NEL MONASTERO DI SAN VINCENZO AL VOLTURNO.....</i>	<i>57</i>
Sonia Bellavia –	<i>LA CITTÀ, UN PALCOSCENICO LEGGENDARIO. LA CAPITALE DELLA FINIS AUSTRIAE E L'ATTRICE ITALIANA ELEONORA DUSE.....</i>	<i>68</i>
Vincenzo Cicero –	<i>EUCATASTROFE DEL FIABESCO ODIERNO PER UNA FILOSOFIA DEL FANTASY.....</i>	<i>81</i>
Francesco Franco –	<i>LA PARABOLA DI DOSTOEVSKIJ.....</i>	<i>93</i>

**Rosalia Cavalieri**

**IL NASO DEL MARKETING: LA COMUNICAZIONE OLFATTIVA NEI  
PROCESSI D'ACQUISTO**

**THE NOSE OF MARKETING: THE OLFACTORY COMMUNICATION  
IN PURCHASING PROCESSES**

**ABSTRACT.** Se fino a qualche decennio fa per soddisfare le richieste dei consumatori bastava offrire buoni prodotti e migliorare la qualità dei servizi, oggi questo non sembra più sufficiente: le esigenze dei consumatori sono cambiate e lo schema cognitivo bisogno-acquisto-beneficio cui si ispirava il marketing tradizionale ha ceduto il posto a nuove strategie mirate a procurare al potenziale cliente un'esperienza emozionale, facendo leva sulla stimolazione sensoriale. Nel panorama del marketing sensoriale o polisensuale, una tendenza ormai sempre più diffusa nei diversi settori del mercato, le strategie orientate a catturare il consumatore "prendendolo per il naso" si sono rivelate tra le più efficaci e innovative. Comunicare con la clientela attraverso un linguaggio diretto e immediato come quello odoroso non risparmia più alcun tipo di merce e di luogo di vendita, investendo gli ambiti più disparati. Così, sfruttando lo straordinario potere degli odori di imprimersi nella memoria in modo indelebile e di suscitare emozioni immediate, sempre più aziende si affidano al marketing olfattivo per influenzare i comportamenti d'acquisto dei consumatori.

*Parole chiave:* odori, olfatto, sensorialità, emozioni, marketing, marketing olfattivo.

ABSTRACT. If until a few decades ago to satisfy the demands of consumers was enough to offer good products and improve the quality of services, today this does not seem sufficient: the needs of consumers have changed and the cognitive need-purchase-benefit scheme that inspired traditional marketing has given way to new strategies aimed at providing the potential customer with an emotional experience, relying on sensory stimulation. In the panorama of sensory or polysensual marketing, a trend that is becoming more and more widespread in the various sectors of the market, the strategies aimed at capturing the consumer by “taking him by the nose” have proved to be among the most effective and innovative. Communicating with customers through a direct and immediate language like the smelling one no longer saves any kind of merchandise or place of sale, investing the most disparate fields. In this way, by exploiting the extraordinary power of smells to indelibly imprint themselves in the memory and to provoke immediate emotions, more and more companies rely on olfactory marketing to influence consumers’ purchasing behavior.

*Keywords:* odors, smell, sensoriality, emotions, marketing, olfactory marketing.

1. La necessità di essere sempre più competitivi e di promuoversi in un mercato caratterizzato da una concorrenza spietata e da una rapida evoluzione spinge un numero sempre crescente di aziende ad affidarsi alla comunicazione commerciale, a quell’insieme cioè di strumenti semiotici impiegati dalle aziende per gestire le relazioni con i consumatori finali e/o intermedi, per entrare in contatto con i clienti

potenziali o effettivi, influenzandone gli atteggiamenti e i comportamenti d'acquisto con l'obiettivo di farsi scegliere. In quest'ambito il marketing costituisce una delle principali tecniche di comunicazione e quindi uno degli strumenti cui ricorrono le aziende per accrescere la clientela e incrementare così le vendite e la redditività.

Fenomeno poliedrico di non facile definizione vista la quantità di temi cui rinvia e la pluralità di obiettivi cui mira, riferito alle imprese che producono beni di largo consumo il termine marketing definisce, nell'ambito dell'economia, l'insieme di metodi e di tecniche, e più in generale di attività e di processi utilizzati per creare, comunicare e scambiare le offerte che hanno valore per i clienti o per i *partner*, per collocare o piazzare sul mercato (inteso come luogo di scambio di beni e servizi tra l'offerta e la domanda) un determinato prodotto o un determinato servizio (di intrattenimento, di informazione, di cultura ecc.), cercando di ottenere il massimo profitto. Commercializzare un prodotto o un servizio partendo dallo studio del mercato in cui si va a operare, della concorrenza, del prezzo da applicare e di tutto ciò che serve per promuoverlo è dunque il compito principale del marketing (cfr. Kotler, Sciotti, 1993).

Se fino a qualche decennio fa per soddisfare le richieste dei consumatori bastava offrire buoni prodotti e migliorare la qualità dei servizi, oggi questo non sembra più sufficiente: le esigenze dei consumatori sono cambiate e lo schema cognitivo bisogno-acquisto-beneficio cui si ispirava il marketing tradizionale, centrato sulle caratteristiche di un prodotto o di un servizio, ha ceduto il posto a nuove strategie mirate a procurare al potenziale cliente un'esperienza emozionale unica, facendo leva sulla stimolazione sensoriale.

Che ruolo hanno dunque le emozioni e i sensi nelle nostre scelte d'acquisto? E in che modo gli odori in particolare influenzano i comportamenti dei consumatori?

2. Le ricerche più recenti, anche nell'ambito del *neuromarketing* (cfr. Lindstrom, 2008) – una scienza giovane che coniuga le neuroscienze al marketing per cercare di comprendere e di spiegare i meccanismi e i processi che regolano i comportamenti d'acquisto dei consumatori studiando cosa accade nel loro cervello – attestano che oggi i consumatori non comprano beni e servizi solo sulla base della loro funzione, del prezzo e della loro reale utilità, e quindi di un calcolo razionale, ma molto spesso per avere gratificazioni emozionali, per vivere a tutto tondo un'esperienza legata al prodotto o al luogo di vendita: nel 90% dei casi, infatti, le scelte dei consumatori sono inconsapevoli. Meccanismi cognitivi inconsci come aspirazioni, desideri ed emozioni giocano perciò un ruolo decisivo nel formare e dirigere decisioni (cfr. Gallucci, 2011). Così le emozioni hanno un forte impatto sulle percezioni, sulle sensazioni e sulle esperienze che ogni giorno si maturano anche attraverso l'interazione con beni o servizi, risultando decisive nella scelta dell'acquisto di un prodotto o di un *brand*.

«Le emozioni – scrive Martin Lindstrom (2008, pp. 26-27) – sono il modo in cui il nostro cervello codifica le cose di valore, e un marchio che ci coinvolga emotivamente – pensate a Apple, Harley-Davidson e L'Oréal, tanto per fare qualche esempio – vincerà sempre, in tutte le occasioni». Nelle scelte di consumo le decisioni d'acquisto nascono infatti soprattutto in una delle regioni più arcaiche e profonde del nostro cervello, il sistema limbico o cervello viscerale, sede della nostra vita emotiva, mentre aree più superficiali come i lobi frontali e la neocorteccia, responsabili del ragionamento logico-razionale e dei processi cognitivi di più alto livello come il linguaggio, sono meno coinvolte. Da qui la necessità, nel rivolgersi al consumatore finale, di puntare su sensazioni evocative, di dare la massima importanza al suo coinvolgimento emotivo, ai suoi bisogni latenti e alle sue esperienze.

3. Negli ultimi tempi i concetti di esperienza, emozione e sensorialità sono divenuti perciò temi centrali attorno ai quali il marketing si sta riorganizzando per elaborare nuove strategie e fornire alle imprese strumenti diversi per differenziare e riposizionare la propria offerta, al fine di renderla più competitiva e più allettante in un mercato sempre più saturo e ridondante. Per questo è necessario arricchire beni e servizi di attributi emozionali e simbolici che vanno oltre la loro concreta funzione e utilità, suscitando reazioni affettive, emozioni positive e durature, regalando benessere.

A questo scopo sono nate le nuove strategie di marketing e di comunicazione emozionale e polisensoriale, centrate non più sul prodotto ma sul cliente e sulle sue emozioni, strategie rivelatesi tra le più efficaci e innovative, basate sul ricorso a linguaggi sinestetici volti a coinvolgere attivamente tutti i sensi, sollecitando l'utente a un consumo 'esperienziale'. Diventa così necessario rendere più irresistibili le esperienze di shopping, perché ogni elemento della percezione può concorrere alla valutazione complessiva del prodotto e del suo successo, o di un punto vendita: colori, musiche di sottofondo, immagini, effetti d'illuminazione, profumi ambientali, sensazioni tattili, sensazioni gustative evocate, che interagiscono creando 'l'atmosfera d'acquisto' (cfr. Porretta, 2015; Miani *et al.*, 2008).

Ma il marketing sensoriale può essere una strategia di comunicazione altrettanto efficace anche quando va a sollecitare uno dei nostri sensi: l'olfatto in particolare. Studi del settore dimostrano che odori e suoni sono gli stimoli più potenti nel determinare l'impulso a comprare, più di qualsiasi logo anche ben progettato (cfr. Lindstrom, 2008, p. 148). E del resto ognuno di noi sa per esperienza quanto sull'acquisto di un prodotto possa influire un profumo congruente e ben dosato che ne rafforza l'attrattiva, che ci cattura, piuttosto che il suo prezzo competitivo o la sua utilità. Sfruttando l'unicità dell'esperienza olfattiva, cioè lo straordinario potere degli

odori di imprimersi nella memoria in modo indelebile, più di qualunque altro dato sensoriale, e di suscitare emozioni immediate con la velocità di una scarica elettrica, sempre più aziende si affidano perciò al marketing olfattivo per influenzare i comportamenti dei consumatori. Il potere seduttivo dell'olfatto e la sua efficacia semiotica nello stimolare i comportamenti d'acquisto dipendono dal fatto che gli odori entrano direttamente nel cervello, senza intermediari. A differenza di tutti gli altri dati sensoriali che passano dal talamo per un'analisi preliminare, prima di arrivare alle aree della corteccia sensoriale, gli odori seguono una sorta di scorciatoia e vanno a stimolare direttamente il sistema limbico o cervello viscerale, centro di elaborazione delle nostre emozioni, degli appetiti e dei ricordi (cfr. Cavalieri, 2009, pp. 20-22; 2009a e gli studi ivi citati).

Il ricorso a strategie di comunicazione sensoriale, e olfattiva specialmente, nel contesto del marketing mira a offrire alle aziende soluzioni per comunicare con la clientela attraverso la creazione di profumi e di aromi che attraggano il consumatore, agendo sul suo umore, stimolando la sfera emotiva e i ricordi, e quindi il suo benessere, per incrementarne la permanenza in un punto vendita: condizione essenziale per stimolarlo all'acquisto e per indurlo a tornare. Così, arricchire un prodotto di consumo o un ambiente commerciale di un'impronta aromatica lo rende irresistibile al fiuto del consumatore, ne lascia un ricordo indelebile, stimolandolo all'acquisto o a ritornare in quel luogo, assicurandolo anche sulla qualità del prodotto o del servizio erogato (nella psiche del consumatore un buon odore in genere è connesso alla qualità di un prodotto o di un servizio). Per queste ragioni, comunicare con la clientela attraverso un linguaggio emozionale diretto e immediato come quello odoroso oggi non risparmia più alcun tipo di merce e di luogo di vendita, investendo gli ambiti più disparati. E dopotutto, se prestiamo attenzione, ci rendiamo conto che il marketing olfattivo è dappertutto intorno a noi.

È stato osservato tra l'altro come in un ambiente profumato le persone siano più propense ad acquistare un prodotto e ad attribuirgli più valore. Non è dunque sorprendente che i migliori professionisti del marketing abbiano pensato di associare profumi ai prodotti da vendere. Da qui la tendenza, sempre più in voga, a diffondere aromi naturali ed essenze appositamente studiate negli hotel di lusso, nelle boutique, nei centri commerciali, nelle palestre, nei casinò, nei centri benessere e persino negli ambienti sanitari, per esempio nelle sale d'aspetto di cliniche private, per ottimizzare i processi di accoglienza, procurando una sensazione di benessere e migliorando così l'umore di chi vi s'intrattiene.

Attraverso i condotti di aerazione o idonei diffusori per il rilascio di fragranze al passaggio dei clienti, molte panetterie effondono a tutte le ore aromi di pane, di biscotti e di pizza appena sfornati evocando sensazioni di atmosfera domestica. I bar attirano i clienti diffondendo profumo di *croissant* caldi o di *brioche* appena sfornate a tutte le ore, i *fast food* spruzzano aromi di cheeseburger al bacon appena cotto che sembra arrivare da una griglia fumante per attirare gli avventori e aumentare le vendite, le enoteche spandono al passaggio del cliente l'aroma di uno dei vini esposti, i supermercati diffondono profumi golosi come l'aroma di basilico nel *corner* che ospita confezioni di pesto pronto, l'odore di frutta di stagione viene diffuso nei reparti di ortofrutta, suscitando meraviglia nei consumatori e stuzzicandone l'acquisto, qualche volta illudendoli sulla qualità del prodotto, percepito come fresco e/o maturo anche quando non lo è.

Anche alcuni rivenditori d'auto usate da qualche tempo ricorrono a uno spray che sa di 'macchina nuova' per far sentire il compratore a suo agio persino su macchina vecchia. Per non parlare poi del binomio, non proprio inedito, tra profumo e moda: quasi tutte le *griffe* hanno lanciato un proprio profumo e anche il settore degli accessori sembra andare sempre più incontro alle nuove tendenze di seduzione

olfattiva, profumando dalle scarpe da tennis, ai capi d'abbigliamento fino alla biancheria intima. E anche i prodotti della stampa, concepiti soprattutto per deliziare gli occhi, si sono lasciati sedurre dall'olfatto per trasmettere un'emozione totale, sovrapponendo all'odore dell'inchiostro fragranze e profumi destinati a durare nel tempo e a impressionare la memoria: libri, quaderni, bigliettini d'auguri, calendari ma anche cataloghi, *brochure* e inserti di riviste aromatizzati hanno rivoluzionato la stampa rendendola irresistibile anche al naso. Per ottimizzare la produttività dei dipendenti e rendere più gradevole la loro permanenza al lavoro, da alcuni anni una nota azienda giapponese di cosmetici ricorre a strategie di profumazione dei propri uffici: al mattino essenze di agrumi per stimolare gli impiegati, nel pomeriggio fragranze floreali per prolungare la loro resistenza e la sera profumi di bosco per stimolare l'ottimismo.

La creazione di loghi olfattivi, di fragranze espressamente studiate per rappresentare un marchio, per valorizzarlo e permetterne l'identificazione da parte del cliente, è un'altra forma assunta da questa strategia commerciale, rivelatasi una carta vincente per promuovere la comunicazione, anche per la sua originalità. Così, resort e alberghi di lusso creano atmosfere indimenticabili, imprimendosi nella memoria dei clienti attraverso una particolare fragranza diffusa in modo discreto in tutti gli ambienti, dalla *hall*, ai corridoi, ai bagni, alle stanze, talvolta anche alla biancheria e ai detergenti (come la *Avalon Fragrance* creata per l'Avalon Resort & Spa, un esclusivo resort di una catena immerso nei boschi del nord dell'Ungheria).

Il ricorso a strategie di comunicazione olfattiva non risparmia neppure i concerti, i convegni, le mostre d'arte, le sfilate di moda e gli spettacoli teatrali, accompagnati da una fragranza volutamente studiata per rendere l'evento unico e memorabile anche dal punto di vista olfattivo. La teatralizzazione dell'odore si realizza attraverso la creazione di 'scenografie olfattive', allestimenti capaci di orchestrare concerti di

profumi che accompagnano eventi diversi, atti a emozionare gli spettatori, a suggestionarli, suscitando stati d'animo positivi memorabili (cfr.: Morrin, 2010; Bouvet, 2010, pp. 127-143; Miani *et al.*, 2008; Cardini, 2007; Assorin, 2006; Courbet, Fourquet, 2003; Cicoria, 2003).

Il marketing olfattivo, quindi, utilizza gli odori anche per scopi artistici e culturali. Un esempio singolare al riguardo è la mostra allestita alcuni anni fa all'Ermitage di San Pietroburgo, intitolata *Caravaggio: un quadro, un profumo*, e affidata al genio olfattivo di Laura Tonatto, un 'naso' italiano di fama internazionale. Un evento indimenticabile, senza precedenti, in cui la nota creatrice di profumi è riuscita a far parlare al naso, oltre che agli occhi e alle orecchie, un quadro, *Il suonatore di liuto*, ricreandone il profumo. Un quadro da poter annusare per scoprire gli odori della sua immagine, della frutta, dei fiori, della cera, del legno dello strumento che vi sono dipinti, grazie a delle ampole allineate davanti al capolavoro, contenenti ciascuna il profumo di ogni singola immagine, fino all'ultima contenente l'odore del *bouquet* finale che Caravaggio avrebbe sentito mentre dipingeva questo quadro: iris, rosa damascena, gelsomino, margherita, rosa canina, foglia d'arancio, fico, prugna, pera, un aroma che la Tonatto ha definito «seicentesco», perché non ricordava per nulla le fragranze di moda oggi. L'intenzione era di offrire una percezione più profonda e completa del dipinto, di restituirgli il suo profumo, lasciandone avvertire ai visitatori i significati e le emozioni celati alla vista (cfr. Tonatto, Montrucchio, 2006, pp. 154 ss.).

4. La stupefacente carica persuasiva degli odori, la loro efficacia psicologica sugli stati d'animo e sui comportamenti, la capacità immediata di comunicare emozioni (positive ma anche negative) e di influenzare a livello subliminale il consumatore – a condizione tuttavia di essere discreti, non invadenti, congruenti al prodotto e studiati

in relazione al target da raggiungere – costituiscono perciò l’arma segreta, sottile e invisibile (qualche volta anche controproducente se il profumo non è ben progettato) a cui ricorrono sempre più aziende sfruttando la modalità di comunicazione sensoriale più avvincente ed efficace, capace di imprimersi indelebilmente nella memoria individuale e di persuadere inconsapevolmente.

Questo oggi è il *trend* della comunicazione sensoriale, e di quella olfattiva in particolare, nell’ambito del punto vendita, e più complessivamente del suo uso come strategia di *marketing*: una strategia per differenziarsi e per fidelizzare il cliente con cui vengono influenzati i nostri comportamenti di consumo, anche se le sue prospettive di sviluppo sempre crescenti ne fanno un fenomeno comunque in controtendenza con il limitato statuto culturale di cui gode ancora oggi l’odorato nelle società occidentali, dove continua a essere considerato un senso ‘minore’.

## BIBLIOGRAFIA

Assorin A. (2006), *L'utilisation de stimuli olfactifs dans les lieux commerciaux*, Librappport, ([www.librappport.it](http://www.librappport.it)).

Bouvet C. (2010), *Manipulation olfactives*, Atlantica, Paris.

Cardini I. (2007), *Il marketing olfattivo. Uno degli strumenti del marketing esperienziale*, "Psicolab", rivista on-line ([www.psicolab.it](http://www.psicolab.it)), 16-05-2007.

Cavalieri R. (2009), *Il naso intelligente. Che cosa ci dicono gli odori*, Laterza, Roma-Bari.

Cavalieri R. (2009a), *Odori e reminiscenza. Tre argomenti sulla memoria olfattiva*, "ResCogitans", rivista di filosofia on line ([www.rescogitans.it](http://www.rescogitans.it)), 27-09-2009.

Cicoria S. (2003), *La pubblicità sulla punta del naso*, Franco Angeli, Milano.

Courbet D., Fourquet M.P. (2003), *Publicité, marketing et parfums: approche psychosociale d'une double illusion*, "Communication et langage", 136, pp. 43-57.

Ferrari T. (2009), *Marketing e comunicazione non convenzionale. Guerrilla virale, polisensoriale, emozionale*, CLUEB, Bologna.

Gallucci F. (2011), *Marketing emozionale e neuroscienze*, 2<sup>a</sup> ed., Egea, Milano, 2014.

Kotler P., Scott W., 1993, *Marketing management*, [trad. it.], Pearson, Milano, 2007 (12<sup>a</sup> ed.).

Lindstrom M., 2008, *Neuromarketing. Attività cerebrale e comportamenti d'acquisto*, [trad. it.], Apogeo Education, Santarcangelo di Romagna (RN), 2013.

Miani A., Tonielli M., Virardi G. (2008), *Il marketing dei sensi. Cinque sensi per vendere e comprare*, Lupetti, Milano.

Morrin M., 2010, *Scent marketing: an Overview*, in A. Krishna, ed., *Sensory marketing*, pp. 75-86, Routledge, New York.

Porretta S., 2015, *Il marketing sensoriale. Interpretare e prevedere le scelte del mercato*, Chiriotti Editore, Pinerolo (TO).

Tonatto L., Montrucchio A. (2006), *Storia di un naso. Lo straordinario talento di una creatrice di profumi*, Einaudi, Torino.

**Marisa Martínez Pérsico**

**HISTORIA CONCEPTUAL DEL BARROCO HISPANO: HACIA UNA  
DEFINICIÓN DEL *NEOBARROCO***

ABSTRACT. En las siguientes páginas nos proponemos analizar el vocablo *neobarroco* tanto en el *plano lingüístico* (etimología, significados, connotaciones, usos y evolución del vocablo así como análisis de los formantes) como en el *nivel extra-lingüístico*, deteniéndonos en el uso y definición del neobarroco contemporáneo.

PALABRAS CLAVE: Barroco, Neobarroco, Plano lingüístico, usos

ABSTRACT: In the following pages we propose to analyze the *neo-baroque* word both on the *linguistic level* (etymology, meanings, connotations, uses and evolution of the word as well as analysis of the formants) and on the *extra-linguistic level*, studying the use and definition of the contemporary neo-baroque.

KEY WORDS: Baroque, Neobaroque, Linguistic level, Uses

El vocablo *neobarroco,ca* es una lexía compuesta por tres morfemas, uno derivativo (prefijo *neo*), un lexema (*barroco*) y el morfema flexivo de género/número para el adjetivo. Si desglosamos la construcción de los dos primeros formantes, notamos que

*neo-* es un prefijo calificativo de origen griego (νεο- que se traduce como *nuevo* y que añade a la base nominal la cualidad de posterioridad y de repetición.

Merecen análisis los motivos extra-lingüísticos (culturales, sociales, políticos) para la recuperación de palabras a través de la adición de este morfema. El prefijo *neo* sugiere que la innovación aportada por este agregado no implica una separación diáfana entre dos instancias temporales de producción. La proliferación o *revival* del “neo” supone la introducción de una variante útil para rescatar una fórmula agotada o que resultaría anacrónica en su acepción original.

Aunque formalmente solo signifique “nuevo”, hemos encontrado casos en que el uso y abuso de este prefijo lo ha hecho acreedor de una connotación peyorativa. Una broma acerca del neoliberalismo afirma que “*Neoliberalismo* es un derivado de *Liberalismo*: Doctrina económica del siglo XIX que quedó desprestigiada en el pasado. Actualmente se ensaya si, añadiendo el prefijo *neo* al término, podría funcionar”. También se ha estudiado en el discurso político del venezolano Hugo Chávez la descalificadora insistencia en el “neocapitalismo salvaje”. Varela y Martín (2000) han observado que el prefijo *neo-* es muy productivo cuando va unido a bases nominales terminadas en *-ismo*. Sin embargo, lo que predomina es el valor negativo, intensificado en el caso de Chávez por ir acompañado del subjetivema *salvaje*. En su discurso político este sintagma opera de manera recurrente en un solo bloque, como si se tratara de una lexía compleja, es decir, como palabra compuesta. El *neo*, entonces, se transforma en un recurso lexical utilizado con función estratégica: deslegitimar un sistema económico y a quienes lo propugnan.

Otro uso que hemos encontrado de este vocablo es el sentido de la adición del prefijo *neo-* al lexema para señalar el *diálogo intertextual* e intercultural que el Neobarroco entabla con el Barroco histórico. El primero, entonces, es entendido como una forma de resemiotizar la modernidad pero sin establecer cortes abruptos con el pasado, sino propiciando una continuidad histórica. Como señalan Oscar

Calabrese y Aullón de Haro, el Barroco puede darse en cualquier época de la civilización y es una categoría del espíritu que se opone a lo clásico (Calabrese, 1987 y Aullón de Haro, 2005). La idea de “constante histórica” que supone el Neobarroco fue abordada por el escritor cubano Severo Sarduy a través del concepto de *recaída* y por Eugenio D’Ors mediante la recuperación del *eón* alejandrino.

Si nos remontamos a la etimología del lexema *barroco, ca*, es necesario destacar que todas las hipótesis encontradas indican que el concepto recibió contaminación semántica, conmutación por homonimia o por proximidad eufónica con el francés, el portugués y, de acuerdo con otra postura menos divulgada, con las voces *verruca, brocus* o *bis-roca*, de procedencia latina. Pero todos los orígenes inventariados rondan el campo semántico de la irregularidad, anomalía, degradación o extravagancia. El *DRAE* de la edición de 1984 se basa en el *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana de Joan Corominas* para indicar que el término barroco procede del fr. *baroque* y resulta de fundir el vocablo *Baroco* (figura de un silogismo escolástico calificado como absurdo, símbolo del mal raciocinio) con el portugués *barroco* o *barrueco*, perla irregular. Helmut Hatzfeld asocia la gestación del término al comercio de una exótica perla proveniente de las Indias, descubierta por los portugueses.

A partir de 1914 se habla de la relación entre *barrueco* y *verruca*. Según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1611) de Sebastián de Covarrubias, la lexía *berruga* significa “cumbre levantada de algún monte o peñasco”. Como variante metafórica, por similitud, se traslada el sentido a cualquier imperfección cutánea.

Hemos encontrado otra posible etimología: *barrueco* o *berrueco* estaría emparentado no solo con el vocablo latino *verruca* (defecto o granillo en alguna piedra preciosa, o pequeño tumor que se cría en el iris de los ojos, de difícil cura) sino con *brocus*: diente, o con la persona de dientes salientes, hacia fuera. Y también podría estar vinculado con *bis-roca*, según el *Diccionario etimológico* de Pedro F.

Monlau, siendo *bis* un prefijo utilizado en el mismo sentido peyorativo que adquiere en la palabra *abigarrar*. *Bis-roca* sería “piedra defectuosa”. La entrada lexicográfica de *abigarrar*, de la misma fuente, nos indica que el vocablo proviene del latín *bis* (dos) y *variare* (variar), pero el prefijo está tomado en el mismo sentido negativo que heredó el francés y catalán *biais*, *biaix* o el castellano *bisojo*, *bisunto*, etc. Pues *bis* pasa de la denotación de “doble” a la connotación de “oblicuo”, “torcido” o “mal pergeñado”.

Lo cierto es que todos estos posibles orígenes dan cuenta del estigma que acarrea el concepto, desde su nacimiento. En la ilustrada Francia, a partir de la inclusión del vocablo en el *Diccionario de la Academia Francesa* de 1740, quedó asentada la primera línea de valoración negativa que ensució el término (Pérez Bazo, 2005).

Existe una constelación semántica utilizada y asociada con lo hiperbólico barroco; ellas son las palabras francesas *bizarre* y *preciosité* o las italianas *stravaganza*, *ridicolo* y *preziosismo*. La misma connotación despectiva adquieren los calificativos *borrominesco*, *churrigueresco*, *gongorino*, *culterano* o *conceptista*. Tensión, desequilibrio, convulsión, exceso y *horror vacui* forman parte del mismo eje paradigmático, si hablamos en términos saussureanos. En cuanto a la evolución de *barroco*, Severo Sarduy (1987) señala que la palabra adquirió un uso reciente en los talleres de joyería. Invirtió su connotación primera para pasar a designar lo elaborado y cincelado: la aplicación del orfebre.

Si nos movemos al nivel extra-lingüístico, en particular al neobarroco contemporáneo y a su especie latinoamericana, el *DRAE* define al Neobarroco como un estilo de ornamentación caracterizado por la profusión de volutas y adornos en que predomina la línea curva. Se desarrolló, principalmente, en Europa y Norteamérica durante los siglos XX y XXI. Pero aquí lo entenderemos en sentido amplio: como un modelo de definición de la cultura contemporánea. Pensar la actualidad en términos neobarrocos, según Omar Calabrese, José Luis Brea o Gilles Deleuze, no implica

resucitar las formas del Barroco histórico: el “espíritu barroco” es una actitud vital, una patencia, una *Weltanschauung*, no un estilo epocal. Se trata de una alegoría melancólica y fragmentaria del Barroco histórico.

En términos de José Luis Brea (1991), el “efecto barroco” no plantea simetrías puras sino formas delirantes, manierizadas, aberrantes, cuajadas de accidentes, abiertas en espirales excéntricas. Muchas obras contemporáneas encajan entre las estrategias imperantes que revelan el *Kunstwollen* barroco: exceso, interrupción, montaje, pastiche, fragmentación, como la pintura de polípticos que fragmentan la imagen- yuxtaposición, distorsión y perversión.

Apelaremos a la “dimensión fractal” para explicar la lógica del Neobarroco (Calabrese, 1987). Los cuerpos fractales son aquellos que poseen una forma desigual o irregular, que impide que pueda describirseles o medírseles con exactitud mediante la geometría tradicional. La cultura de nuestro tiempo obedece a modelos fractales, que se expresan en patrones de producción y recepción que asumen creativamente lo azaroso, lo irregular, lo fragmentario, lo monstruoso (pensemos, por ejemplo, en la estética de la *obra abierta* caracterizada por Umberto Eco y en la analogía de los móviles de Calder).

El Neobarroco, entonces, revela una “apoteosis del significante” (Panera Cuevas, 2005). Se trata de un arte para violentar los sentidos, un éxtasis sinestésico. Los montajes buscan provocar un fuerte *pathos* emocional; la vista se ve impresionada por contrastes entre espacios luminosos y sombríos, en manifestaciones pictóricas recientes.

Los procedimientos constructivos del Neobarroco se basan en la “artificialización” (Sarduy, 1987), que comprende tres mecanismos: la sustitución, la proliferación y la condensación de significantes. Calabrese postula otras duplas formales: el límite y el exceso, el ritmo y la repetición (impregnados de la producción en serie y de los

medios masivos de comunicación contemporáneos), el detalle y el fragmento, la inestabilidad y la metamorfosis, el desorden y el caos, el nudo y el laberinto, la complejidad y la disipación de los objetos fractales.

Además, uno de los rasgos diferenciales del Neobarroco es la *falta de tensión*. Se trata de un “barroco light” o “barroco de la levedad”, calificado así por haber perdido la gravedad finalista y atormentada que presidía su primer momento (Rodríguez de la Flor, 2005). Esta pérdida de tensión podemos asociarla con el *aggiornamiento* crítico que denunciaba Herbert Marcuse: la falta de oposición de una sociedad cuyos ideales, factibles de ser materializados, se traducen en la pérdida del carácter de resistencia del arte. Para Marcuse, el *kitsch* una de las manifestaciones más consumadas de la carencia de finalidad perturbadora y de denuncia social. Para este filósofo, como para Matei Calinescu, el origen de tal fenómeno se encuentra en *la influencia que la sociedad industrializada tiene sobre la circulación de mercancías*, la accesibilidad de diferentes niveles de la sociedad a dichos bienes y el arte convertido en negocio.

Una línea vigente dentro del Neobarroco contemporáneo, que debemos distinguir del conceptualizado anteriormente aunque recupere algunos de los procedimientos constructivos mencionados, es el latinoamericano. Este resulta indisociable de la estética de lo “real maravilloso” y del posterior “realismo mágico”. Muchas de las categorías enunciadas por Calabrese se reproducen en la obra de Alejo Carpentier, Severo Sarduy o Lezama Lima. “El Barroco es nuestro clásico, nuestro paradigma”, afirmaba Lezama Lima en una entrevista. El Barroco proporcionó el emblema de la monstruosidad para la cultura de las Indias: la colisión de culturas y de lenguas, así como la antropofagia de diferentes imaginarios, consagraron la impureza como marca de la identidad americana y sus procesos de mestizaje e hibridación. Por ello, Sarduy (1987) se refiere al neobarroco caribeño como un “palimpsesto”, una acumulación interminable de texto sobre texto, de fragmento sobre fragmento. El Barroco, para

estos autores, sería un arte autóctono de América porque hunde sus raíces en el espacio hiperbólico de su geografía y en el mestizaje de sus habitantes.

En su ensayo *Lo real y lo real maravilloso*, Carpentier parte de la concepción dorsiana para concebir al Barroco como una “constante universal”. Y en *La expresión Americana*, Lezama señala que mientras el Barroco europeo se caracteriza por su “acumulación sin tensión” el latinoamericano significa lo opuesto. El estilo ultra-ornamentado de este cubano deriva de la presencia de un entorno natural exuberante, gnóstico, que infunde espontáneamente en el escritor la palabra decorada e hiperbólica, la desmesura, la parodia y artificiosidad.

Por su parte, Carpentier asoció el barroquismo verbal de sus novelas a una interpretación del continente americano como mundo que rezuma “lo real maravilloso”. En el prólogo a su novela *El reino de este mundo* (1949) escribe que “Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente (...) ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?”. El exceso, la metamorfosis, la monstruosidad, el caos y la anomalía son mecanismos que operan, además, en el realismo mágico: su preocupación por mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común lo emparenta con el Neobarroco. Gabriel García Márquez decía que su objetivo era “destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico”.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* (DRAE), vigésima séptima edición, Madrid: 2001.

BREA, José Luis, *Nuevas estrategias alegóricas*, Madrid: Tecnos, 1991.

CALABRESE, Omar, *La Era Neobarroca*, Madrid: Cátedra, 1994.

CALINESCU, Matei, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos/Alianza, 2003.

CARPENTIER, Alejo, *El reino de este mundo*, Madrid: Alianza Editorial, 2003.

-----, *Ensayos*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1987.

HATZFELD, Helmut. *Estudios sobre el Barroco*, Madrid: Gredos, 1973.

LEZAMA LIMA, José. *Imagen y posibilidad*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

MARCUSE, Herbert, *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. México: Ed. Joaquín Mortiz S.A., 1968.

MENTON, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1979.

MONLAU, Pedro Felipe, *Diccionario etimológico*, Buenos Aires: Joaquín Gil editor, 1944.

OROZCO DÍAZ, Emilio, *Introducción al Barroco*, Tomo I, Granda: Ediciones de la Universidad de Granada, 1988.

PANERA CUEVAS, F. et al., *Barrocos y neobarrocos. El infierno de lo bello*. Salamanca: Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005.

SARDUY, Severo, *Ensayos Generales sobre el Barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987.

VARELA, Soledad y MARTÍN, Josefa, “La prefijación” en *Gramática descriptiva de la lengua española*, Vol. 3, pp. 4993-5040. Madrid: Espasa Calpe, 2000

Giuseppe Gatti

INCOMUNICADOS Y FANTASMALES. ALEGORÍA

ESPECTRAL DE LA DERROTA EN *TRASFONDO*, DE PATRICIA RATTO

ABSTRACT. El propósito del presente ensayo consiste en analizar un conjunto de tendencias presentes en la narrativa hispanoamericana contemporánea e identificar su presencia concreta en la breve novela *Trasfondo*, un texto narrativo que la escritora argentina Patricia Ratto publicó en 2012. Nuestro análisis arranca de la observación de un cierto *ensamble* de rasgos comunes a la narrativa en lengua española de los últimos veinte años que pueden resumirse en: a) una inclinación hacia lo breve y lo fragmentario como consecuencia del paulatino acercamiento a modelos de escritura minimalista; b) la elección, para la representación de las tramas, de escenarios de rasgos asépticos y anónimos cuyas marcas de identidad se desdibujan; c) la representación de las historias en *no lugares* o espacios cerrados que adquieren a menudo un valor metafórico; d) la presencia en los relatos de figuras espectrales, que en algunos casos son verdaderos fantasmas y en otros figuras humanas cuya invisibilidad se permea de un valor simbólico. En las páginas que siguen se intentará demostrar cómo los personajes de la novela de Ratto (la tripulación argentina de un submarino durante el conflicto anglo-argentino en las islas Malvinas) conviven con la autopercepción de una invisibilidad que los hace espectrales ante la sociedad argentina de la época. De este modo, el discurso narrativo que utiliza al ser humano convertido en espectro se vuelve alegoría de la derrota de un cierto sistema sociopolítico.

Palabras clave: Patricia Ratto - *Trasfondo* - narrativa hispanoamericana contemporánea - invisibilidad alegórica.

Summary: The purpose of the present essay is to analyze a set of trends of contemporary Hispano-American narrative and to identify its concrete presence in the short novel *Trasfondo* (2012), a narrative text by the Argentine writer Patricia Ratto. Our analysis is based on a certain set of common features of the last twenty years' narrative in Spanish that can be summarized in: a) an inclination towards a brief and fragmentary writing model, as a consequence of a minimalist narrative approach; b) the choice, for the representation of the plots, of aseptic and anonymous scenarios whose identity marks are blurred; c) the representation of stories in *no-places* or in closed spaces that often acquire a metaphorical value; d) the presence in the stories of spectral figures, which -in some cases- are real ghosts and in other human figures, whose invisibility permeates a symbolic value. We will try to show how the characters of Ratto's novel (the Argentinian crew of a submarine during the Anglo-Argentine conflict in the Malvinas Islands) coexist with the self-perception of an invisibility that makes them spectral before the Argentine society of the time. In this way, the narrative discourse that establishes a relationship between human beings and specters becomes an allegory of the defeat of a certain sociopolitical system.

Keywords: Patricia Ratto - *Trasfondo* - Contemporary Hispano-American narrative - allegorical invisibility.

*Y así, paulatinamente, con una fuerza tan grande y paradójica como la que en las pesadillas nos hacen marchar hacia el horror, fui penetrando en las regiones prohibidas donde empieza a reinar la oscuridad metafísica, vislumbrando aquí y allá, al comienzo indistintamente, como fugitivos y equívocos fantasmas, luego con mayor y aterradora precisión, todo un mundo de seres abominables.*

(Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas*)

### *1. Breves reflexiones sobre el lugar de los espectros*

El análisis de las más recientes tendencias estéticas y temáticas que se han ido consolidando en la literatura en lengua española en las últimas dos décadas pone de relieve que uno de los derroteros recorridos con más frecuencia por las promociones más jóvenes es el de la brevedad, entendida no solo como la manifestación de una extensión reducida de los textos de ficción, sino también como una cierta propensión a lo fragmentario, a la conjunción de secuencias breves conectadas entre sí. La brevedad, en términos de fragmentación y fractalidad, constituye uno de los rasgos que marcan la más reciente narrativa escrita en castellano: Francisca Nogueroles Jiménez en su ensayo “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español”, propone una lista de diez rasgos clave que marcan la producción literaria española e hispanoamericana del nuevo siglo e identifica como uno de los elementos

ineludibles en los nuevos textos “la propensión a la fractalidad, con atención especial concedida al detalle” (Noguerol Jiménez 2013, p. 22). Estos rasgos significan sí una cierta fragmentación del texto, pero también confirman la inclinación hacia el formato breve de los capítulos, que se convierten a menudo en secuencias sucintas conectadas entre sí; el resultado es la creación de textos de ficción que se encuentran a mitad del camino entre el formato de la novela canónica y una suerte de colección de relatos/ secuencias, casi a la manera de las colecciones de cuentos integrados.

Lo que se desprende de esta inclinación de la narrativa contemporánea hacia lo breve y lo fragmentario es la evidencia del paulatino derrumbe de la lógica tradicional, vigente hasta los años 80 del siglo XX, según la cual lo extenso, lo difícil de construir (por su estructura, por su amplitud), lo que tiende al maximalismo, suele ser más valioso que lo breve. Ahora bien, la afirmación de la fractalidad de la escritura impone una reflexión acerca de la centralidad de lo breve y de la construcción del texto a partir de secuencias aisladas, tal como sugiere Alessandro Baricco en *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*. Sostiene el escritor italiano que estos primeros años del nuevo siglo son el momento en que es necesario renunciar a la idea de que existe una correspondencia biunívoca y directamente proporcional entre la extensión/complejidad de una obra y su calidad

estética; de ahí que se imponga la necesidad de empezar a negar “uno de los principios de la estética que nos pertenece: la idea de que para alcanzar la alta nobleza del valor verdadero sea necesario pasar por un camino angosto y difícil que implique si no un sufrimiento, al menos mucha paciencia y mucho tiempo de aprendizaje” (Baricco 2006, p. 41)<sup>1</sup>. Una estructura textual así concebida, que no ensalza lo largo ni lo arduo, y que sin huir de lo difícil, logra comprimirlo, es una estructura que valora la fragmentación, la brevedad y el ensamblaje de piezas/secuencias.

Junto a estos elementos, en la narrativa contemporánea se instalan también otros rasgos que remiten a un cambio en los escenarios de representación de las tramas: se afirma en la producción literaria en español de las últimas dos décadas una tendencia que apunta a desdibujar las marcas de identidad del espacio escénico. Esto significa que las hazañas de los personajes de ficción suelen acontecer en espacios físicos asépticos, a menudo tan anónimos que el lector se encuentra en la imposibilidad de reconocerlos, cuando no se trata de escenarios del todo virtuales. Hemos llegado, así, a otro de los rasgos clave que presenta Noguero Jiménez, es decir, “la presentación de personajes en *espacios otros*, destacando la importancia

---

<sup>1</sup> Así el original en la edición italiana del ensayo de Baricco: si tratta di negare “uno dei principi dell'estetica che ci è propria: l'idea che per raggiungere l'alta nobiltà del valore vero si debba passare per un tortuoso cammino se non di sofferenza quanto meno di pazienza e apprendimento” (Baricco, 2006: 41) [la traducción es mía].

concedida en las diversas tramas a los *no lugares* y al territorio virtual” (Noguerol Jiménez 2013, p. 22). No se trata aquí de insistir solo en lo irreconocibles que son los escenarios de esta nueva ficción, sino también de subrayar como la falta de un asidero concreto en cuanto a las referencias espaciales, la frialdad del no lugar y su condición de escenario aséptico alejado del espacio y del tiempo de la realidad representan, en su conjunto, un factor clave para que precisamente en ese tipo de escenarios se desarrolle una cierta construcción temática. Se está aludiendo aquí al hecho de que esos *espacios otros* constituyen un lugar privilegiado para la representación de historias en que los personajes se convierten en seres fantasmales, en figuras cuya materialidad se deshace como si -desde el doble punto de vista real y metafórico- estos seres adquiriesen una condición de invisibilidad. Se trata de lugares a veces totalmente alejados de todo bullicio humano (aldeas perdidas en el campo, costas baldías assoladas por los vientos, etc.), o espacios artificiales aislados y totalmente incomunicados de todo contexto humano (un tanque, una nave espacial, un apartamento, un pozo, un submarino etc.). En estos escenarios se ambientan narraciones que beben de la tradición de la *nouvelle* gótica o de la ciencia-ficción y que reelaboran los espacios canónicos del castillo infestado, de la antigua y decadente casona de la tradición literaria occidental o el medio mecánico herméticamente sellado: pensemos en el extenso acervo

anglosajón, francés y germano de la literatura espectral implantada en Occidente por Edmund Burke y Horace Walpole, y desarrollada por Edgar Allan Poe, Henry James, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Charles Maturin, Thomas de Quincey, Ann Radcliffe, Mary Shelley, Herbert George Wells, Gustav Meyrink; o, en el ámbito hispanoamericano, en la obra de Silvina Ocampo o Armonía Somers, entre otros, además de textos como “Las Hortensias”, de Felisberto Hernández, “Las babas del diablo” y “Casa tomada”, de Julio Cortázar o “La muñeca menor”, de Rosario Ferré. Estos espacios tradicionales dejan lugar a la creación de nuevos “espacios literarios de angustia”, una especie de *no lugares* asépticos y siniestros de la contemporaneidad que plantean una fractura con lo anterior, al tiempo que mantienen casi todos los tópicos recurrentes de la literatura gótica (aislamiento, encierro, orfandad, acceso al mundo del inconsciente, etc.): se trata, en suma, de una escritura que, en el marco hispanoamericano, “construye su propio arsenal de oposición a la moral soleada (y petrificante) del *status quo*” (Negroni, 2009: 11). La presencia en los textos de sujetos vueltos espectros, sombras y fantasmas no encuentra ya (o no solo) su escenario privilegiado en las ambientaciones prototípicas de la novela gótica, sino en ambientes de rasgos neutros caracterizados por la oscuridad, lo lóbrego y una permanente sensación de encierro. Incluso, podría elegirse un escenario aparentemente ameno, detrás del que se oculta un

peligro latente: el objetivo es la alteración de la emoción del destinatario del relato y tanto la armonía como lo espantoso tienen el poder de asombrar, tal como recuerda José María Martínez en su reflexión sobre novela gótica y relato fantástico:

Lo sublime debía entenderse sobre todo como una categoría superior, en la que tanto lo armónico como lo inestable y lo terrorífico podían entenderse como manifestaciones de lo bello, siempre que las emociones del receptor resultaran alteradas. Las consecuencias son claras, pues bajo esos parámetros la experiencia emocional y estética más intensa ocurriría no ante una belleza serena y clara, sino frente a una situación de miedo o terror que, sin amenazar realmente al receptor, hiciese que la imaginación y las emociones de este experimentasen unas alteraciones extremas y continuas (Martínez 2011, p. 51).

Una vertiente dominante en la narrativa hispanoamericana de los últimos veinte años parece apoyarse, precisamente, en la construcción de una situación de miedo (o incluso de terror latente, no bien expresado) que roza el “espacio del receptor”, alterando su imaginación y su actitud emocional ante el texto: esta escritura refleja la capacidad para construir historias en las que lo familiar se convierte en extraño, permeando la trama de un aura siniestra, según el principio freudiano del *unheimlich*. En estos textos, lo que produce temor no es la sorpresa por la aparición de un elemento extraño, sino la conversión de lo conocido en algo que se revela en su condición perturbadora; de este modo, las tramas se construyen sobre la base de que “la fuente de pavor no es lo extraño en su oposición inmediata a lo familiar, sino que lo que antes era familiar, emerge bajo un aspecto

amenazante, peligroso, siniestro y que a su vez refiere algo conocido desde siempre que ha estado oculto, en la sombra” (Errázuriz, 2001: en red). Se puede, así, inferir que uno de los elementos clave de esta nueva manera de hacer literatura consiste en la creación de estructuras narrativas dominadas por una amenaza real o potencial, que aflora detrás de lo conocido, de lo acostumbrado que se vuelve hostil. Y, sin embargo, existe en estas obras un segundo rasgo que se añade al primero, si bien menos frecuente, y que se refleja en una cierta dosis de fatalismo a causa del que los personajes de la ficción se sienten acorralados, percibiendo que les es imposible sustraerse al entorno agobiante y amenazante a su alrededor .

Unos ejemplos representativos de esta forma de escribir, si bien no exhaustivos, en el marco de la literatura contemporánea escrita en el Cono Sur se detectan en varias novelas breves argentinas como *Chicos que vuelven*, 2010, de Mariana Enríquez, o *Distancia de rescate*, 2015, de Samanta Schweblin; en las chilenas *Fruta podrida*, 2007, de Lina Meruane, o *Los emisarios*, 2013, de Verónica Jiménez; en las uruguayas *El mar* (2000), de Pablo Casacuberta, *Diario de la arena*, 2010, de Hugo Burel, o *Una ventana para el pájaro*, 2005, de Dina Díaz, entre muchas otras<sup>2</sup>. Se trata de textos basados en unas historias en que la presencia

---

<sup>2</sup> Si se ampliara a otras áreas geográficas del continente hispanoamericano el ámbito de análisis del motivo del encierro, la lista sería amplísima; nos limitamos aquí a recordar dos casos, entre muchos posibles: el salón de belleza en el que un peluquero da refugio y encierra a los moribundos en una gran ciudad asolada por una epidemia (en el ya canónico *Salón de belleza*, del mexicano Mario Bellatín, 1999), o el aséptico laboratorio en el que el

del fantasma significa la instalación del ser en un *orden otro*: los espectros y las figuras fantasmáticas, por su carácter etéreo y atemporal, ocupan el tiempo y el espacio de una manera que desarticula toda posibilidad de localización exacta de los hechos. Este situarse en los intersticios del espacio racional hace que el ser humano convertido (de forma real o alegórica) en fantasma desarticule toda posibilidad de certezas fundadas en la razón y en el orden lógico.

Por su carácter liminal, el espectro es una figura que adquiere un sentido estético e ideológico profundo, porque elimina toda posibilidad de discurso logocéntrico, tal como sugiere Mabel Moraña: “el fantasma existe en un *entre-lugar* conceptual, estético e ideológico, intersticio epistémico que desafía cualquier concepción dualista de lo real: vida/muerte, presencia/ausencia, identidad/otredad, descalificando los planteamientos binarios que reducen la realidad a una serie de contrarios, desconociendo su constante estado de fluidez e hibridación” (Moraña 2017, p. 179). Lo que estas narraciones se proponen es, pues, alcanzar un doble objetivo: en primer lugar, demostrar la dificultad para el sujeto que conserva su estado humano y tangible de contener y comprender el sentido de lo sobrenatural, en la línea trazada por Jacques Derrida, según el que la fantasmagoría induce forzosamente al ser humano a percibir lo espectral como una opción alternativa a

---

protagonista de *Ornamento* (2015), del colombiano Juan Cárdenas, encierra a unas cuatro mujeres convertidas en conejillos de indias para experimentar los efectos de una nueva droga recreativa.

toda concepción logocéntrica. En segundo lugar, estos textos breves, centrados en el valor simbólico de la invisibilidad, se construyen en torno a una “escritura forcluida”, que se propone sacar a la luz lo oculto, la duda y el desconcierto ante la realidad. De este modo, la ficción que se apoya en la *ontología de la espectralidad* puede interpretarse como un intento de proponer una “vía literaria” para abordar ciertos silencios, como si el escritor no solo estuviera tratando de trasladar a la página en blanco lo no verbal, lo etéreo o lo inaudible, sino también crear un discurso que utilice el espectro como alegoría de todo lo que pierde (o ha perdido) su consistencia. Cabría, a esta altura, observar cómo esta “escritura forcluida”, levantada en torno a un núcleo temático en que dominan presencias fantasmales y eventos siniestros, parece establecer una sólida conexión con esa tendencia hacia la concisión de los textos narrativos. Un intento de poner en conexión la concisión y la espectralidad se llevará a cabo en las páginas que siguen, en que nuestro análisis se centrará en el estudio de la novela *Trasfondo*, de la argentina Patricia Ratto. Se trata de un texto de ficción en que el rasgo formal de la brevedad se suma a la presencia de personajes que viven la experiencia de un encierro y de una progresiva desmaterialización, que debe leerse desde el sesgo de una visión puramente metafórica. El valor simbólico de la pérdida de corporeidad de los protagonistas adquiere un relieve particular si se considera que la novela está inspirada en una

historia real que se remonta al año 1982 durante el conflicto que estalló entre Argentina e Inglaterra para el control de las islas Malvinas (o Falklands, según la onomástica anglosajona).

## *2. Una tripulación espectral, consciente de serlo*

En el plano de la enunciación, la narración resulta estar a cargo de un “yo” que relata los hechos en primera persona; este personaje, cuyo nombre aparecerá solo en la penúltima página de la novela, parece desempeñar casi un papel de cronista de la misión militar que se le encarga a la tripulación de un submarino de la Armada Argentina en el mes de mayo de 1982. Sin embargo, ya en las primeras páginas el lector acaba preso de la duda acerca del grado de credibilidad de lo que se relata; la incertidumbre acerca de cuán confiable es la voz del narrador homodiegético es confirmada por el mismo personaje, quien afirma: “últimamente se me confunden las cosas, es como si los hechos y los pensamientos tuvieran el mismo peso, como si todo fuera consistente pero a la vez escurridizo” (Ratto 2012, p. 25). A este estado de desconfianza en la palabra del narrador que caracteriza el proceso receptivo del lector se suma una segunda condición de desasosiego por la que el “yo” encargado de la narración va sintiendo una suerte de insensibilidad que provoca una desconexión entre su cuerpo y su percepción táctil y sensorial: “es rara esta sensación de insensibilidad en algunas partes de mi cuerpo, sin embargo aquí

estoy, caminando una vez más hacia la mesa de proa” (Ratto 2012, p. 110). El hecho de que en el plano de la enunciación la única voz sea la de un narrador homodiegético, directamente involucrado en las vivencias de los miembros de la tripulación, conlleva la posibilidad para el lector de acceder -si bien con un relativo grado de exactitud- al conocimiento del estado anímico de los marineros; la inquietud, los largos momentos de espera ante un peligro potencial y siempre inminente, crean un estado de angustia que se refleja en la manera en que el narrador expone los hechos. Sobre la base de una preocupación constante que acompaña a sus criaturas de ficción, la autora elabora una novela centrada en la obsesión, en la repetición reiterativa de gestos, una escritura “casi hipnótica [que] en la repetición de gestos y hábitos en un espacio angosto, describe el estado anímico de los marineros. Y los interminables momentos de espera, de incertidumbre y de aburrimiento. Y también los instantes de miedo” (Violi 2018, p. 15)<sup>3</sup>.

No solo todos los miembros de la tripulación experimentan la rutina embrutecedora del encierro y el miedo, sino que ellos también -al igual que el propio narrador- son “individuos que no existen”: viven ocultos debajo de la

---

<sup>3</sup> Así en el original italiano, en que se alude a una “scrittura quasi ipnotica, nella ripetizione di gesti e abitudini nell'angusto spazio, in cui viene descritto lo stato d'animo dei combattenti. E gli interminabili momenti di attesa, incertezza, noia. E anche gli attimi di paura” [la traducción es mía].

superficie del océano Atlántico, escondiéndose del enemigo, el “invasor británico”, y permanecen desconectados de todo productor fidedigno de información (rol que solo en parte desempeña la Armada Argentina). Su invisibilidad los convierte en fantasmas en carne y hueso, que subsisten y actúan en un estado de temor permanente como si cada hora que transcurre fuera un eslabón en el proceso de progresiva preparación para un desastre final. Toda la narración a cargo del narrador sin nombre no es otra cosa sino un paulatino acercamiento al clímax del posible evento nefasto que todos imaginan como último paso de la misión militar. Importa destacar aquí cómo esos hombres han sido (y siguen siendo) percibidos como fantasmas también por parte de sus mismos colegas de tierra del ejército argentino: el olvido se hace tangible en una especie de “descuido *ab origine*”, puesto que nadie, antes de emprender la misión, se ha preocupado por resolver los problemas mecánicos y tecnológicos que afectan al submarino:

Hace unos días que tenemos un ruido, viene desde arriba, probablemente desde alguna parte entre el casco resistente y la cubierta; cuando el submarino rola aparece el ruido: taca-taca-taca, taca-taca-taca y luego taca-taca-taca, taca-taca-tac, pero no sabemos qué lo produce. De pronto desaparece y no lo volvemos a oír, y seguimos haciendo nuestras cosas como siempre. [...]. Taca-taca-tac, taca-taca-tac, otra vez el ruido. Espero que alguien tome la decisión de hacer algo, aunque en estos momentos emerger es delatar nuestra presencia, taca-taca-tac, taca-taca-tac; el ruido, ese ruido -tarde o temprano- también va a delatarnos (Ratto 2012, p. 26).

A causa de la desidia de los mecánicos del astillero (he aquí la primera alusión metafórica de la autora), y del desinterés por parte de los altos cargos militares (otra negligencia fuertemente simbólica), los miembros de la tripulación del submarino se perciben a sí mismos como seres humanos olvidados, transparentes, cuyo abandono los obliga a convivir con la muerte, como si ya sintieran que están más cerca de la condición de espectros que de hombres. Esta sensación, resultado de la doble “omisión terrestre”, es tan tangible que incluso llega a manifestarse de una forma casi visual: “Yo también estoy en mi cucheta, pero aún no duermo, me he quedado mirando hacia arriba, el fondo de la cucheta superior que es como un techo de la mía, o una tapa; miro hacia arriba y veo esa cucheta sabiendo que debajo está la mía y debajo de la mía a su vez hay otra, con alguien que también duerme o trata de dormir; todos apilados estamos, acaso todos muertos, un ataúd sobre otro, solo que aún no nos hemos dado cuenta. ¿Podrá en verdad uno morir y no saberlo? (Ratto 2012, p. 71). La imagen de los nichos en los que descansan los ataúdes de los marineros es solo el primer estadio en el marco de un aumento progresivo e imparable del estado de tensión que vive la tripulación; al percibirse a sí mismos como seres humanos condenados al sacrificio, llevan a lo extremo su capacidad imaginativa y se proyectan hacia el momento de su propia muerte, que ya no es la muerte apacible en que el cuerpo acaba descansando en el

ataúd, tal como la había vislumbrado el narrador en una primer instancia, sino una muerte violenta y desintegradora:

El torpedo se acerca, se acerca y yo me digo que quizá en el barco que lo ha disparado hay alguien imaginando nuestra explosión, el hueco infernal en la coraza del submarino que aumentará la presión hasta hacernos estallar en pedazos, de adentro hacia afuera, a todos y cada uno de nosotros, como si nos inflarán e inflarán hasta hacernos reventar. No habrá tiempo para nada, ni para gritar, ni para huir, ni para ver: la sangre teñirá el agua de un rojo restallante que poco a poco irá diluyéndose hasta volverse sólo agua (Ratto 2012, p. 78).

La proyección de la fantasía hacia un momento en que la muerte adquiere un rol protagónico es un elemento constante de las reflexiones que formula el narrador y ofrece la posibilidad de un desdoblamiento en el enfoque que se propone en estas páginas. Por una parte, la sensación de los marineros de que las aguas del océano se conviertan en una tumba confirma la lectura que Gaston Bachelard hace de las profundidades marinas en *El agua y los sueños*; en el capítulo dedicado a la poética de las aguas profundas, el filósofo francés, confirma la relación estrecha entre la alta mar y la percepción del fin y sostiene que “el agua es el verdadero soporte material de la muerte y, aún más, por una inversión muy natural en la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal” (Bachelard 2003, p. 103). Casi siempre, en el texto, esta imaginación terrorífica y macabra que convierte las aguas en hidra se apoya en hechos concretos: es este el segundo

enfoque posible, que se funda en la presencia reiterada en los diálogos entre los personajes de unas observaciones acerca del mal funcionamiento del submarino, de su estructura endeble o del descuido con el que ha sido ensamblado y revisado en los astilleros de la armada. El resultado es siempre lo mismo: los miembros de la tripulación, que ya han adquirido una consistencia fantasmal a los ojos de los de arriba, acabarán desintegrados, y si no será por culpa de una carga antisubmarina lanzada por los ingleses, será por algún desperfecto o inexactitud de los mapas militares o por algún accidente que tendrá el submarino mismo: “Seguro la carta de navegación estaba mal hecha y tocamos fondo, así que Olivero -y ahora Grunwald- trabajan para que no rebotemos y se rompa la hélice, y nos quedemos acá en el fondo para siempre, los que tienen salvavidas y los que no, todos asfixiados por igual, o que el barco se parta en dos con un nuevo golpe y desaparezcamos todos juntos de una sola vez, los que tienen salvavidas y los que no, todos hechos pedazos por igual” (Ratto 2012, p. 81).

La carta de navegación mal hecha remite, por su carga simbólica, a la información negada, a la incuria en las modalidades de transmisión de los “contenidos esenciales”; en la percepción de los miembros de la tripulación, el submarino es -en realidad- una estructura metafórica: representa para ellos un enorme ataúd en el que los cuerpos de los hombres que lo habitan van haciéndose

cada vez más parecidos a espectros. Su carne se vuelve poco a poco más blanda y su piel, como en una traslación del plano metafórico al real, va adquiriendo un color blanquecino que remite a la imagen de las más logradas figuras fantasmales de la novela gótica decimonónica: “las caras de los otros se ven blancas, transparentes, húmedas; nos vamos poniendo cada vez más blancos, todos, los otros y seguro también y yo, como mohosos, de tanta falta de luz natural, de tanta respiración condensada acá adentro” (Ratto 2012, p. 81).

El proceso de reducción a seres fantasmales se debe, ya se ha visto, a dos factores principales: por un lado, a las condiciones objetivas en las que se encuentran los miembros de la tripulación, obligados a navegar durante semanas en el fondo del mar, ocultos a la mirada del enemigo, pero también encerrados en una suerte de cápsula que no permite el contacto ni con la luz del sol ni con el aire. Esta ausencia de intercambios con el mundo de afuera, sumada a la imposibilidad de ver la luz natural, convierte al submarino en el paradigma de un “espacio líquido”, en el que la indefinición abrumadora de todo futuro inmediato construye una atmósfera de tensión mezclada con la incertidumbre; esta misma condición es bien representada en la metáfora que Rodrigo Fresán utiliza para otro tipo de trabajo, el del periodista encerrado en el sótano de la dirección de un diario, comparado precisamente con el interior de un submarino: “quería ser escritor y el mejor sitio

para probarle al mundo que era digno de semejante ambición era el fragor de submarino de una redacción de un diario donde todos nos movíamos con el andar líquido y fosforescente de de esos peces de las profundidades que no necesitan ver la luz del sol para poder despreciarla y ponerla por escrito” (Fresán 2017, p. 515).

Por otro lado, el segundo factor que influye en el proceso de reducción de los marineros a seres fantasmales se debe a su estado de total desconocimiento de lo que está aconteciendo realmente en la superficie, y al olvido (en términos de negligentes omisiones) al que han sido condenados por los altos mandos militares de la Armada Argentina. Ahora bien, a estos factores se suma la condición peculiar de la voz que narra; a medida que el relato avanza, se hace cada vez más palpable que hay en su narración una perspectiva algo extraña, de algún modo siniestra. Tal extrañeza se ve confirmada por el progresivo aumento de un malestar también físico que se produce en el hombre: “me quedo ahí mirándome las manos, pero sin sentirlas; acerco a mis ojos la mano derecha, la levanto y me la llevo a la cabeza; [...]. Ahora, mi mano en la cabeza no la siento, la desplazo hacia abajo hasta detenerla, con la palma vuelta hacia mí, muy próxima frente a mis ojos, y lo que veo es un mapa de surcos algo desdibujados” (Ratto 2012, pp. 121-122).

Esta descripción podría vincularse, en una primera lectura, con la línea dominante en la novela, es decir, la de los cuerpos que -en una superposición entre

plano simbólico y real- van casi desdibujándose en su progresivo proceso de conversión en espectros. Sin embargo, en este caso, el narrador se refiere a un estado por el que su cuerpo, más que desaparecer, va haciéndose insensible, como si el hombre estuviera perdiendo el contacto con su propia contextura material, como si hubiese una distancia -que va ensanchándose- entre lo anímico y lo tangible. Una condición de este tipo provoca en el lector la progresiva consolidación de sus dudas acerca de lo certero y confiable que puede ser el relato del narrador; avanzar en la lectura significa para el destinatario del relato confirmarse en la convicción de que la memoria del “yo” que narra está afectada, tal como él mismo confiesa en el momento en que se da orden a la tripulación de regresar a la base: “volvemos, y yo me pregunto cómo se regresa al sitio que ya no se recuerda; desde que desperté aquel día del ruido, todo parece estar circunscripto a lo que ocurre acá adentro más algunos retazos del pasado que recorta arbitrariamente mi memoria” (Ratto 2012, pp. 120-121).

Si el lector se mantiene en este camino interpretativo, se puede observar una doble forma de “espectralización”; por un lado está la sensación -ya ampliamente examinada-dominante en la tripulación de que sus cuerpos son transparentes a los ojos de los que, arriba, toman las decisiones estratégicas. Por otro lado, se afirma otra forma de acercamiento a la *espectralidad*, es decir, está el paulatino

desdibujarse de la corporeidad, que se refleja también, al menos en el caso del narrador, en la sensación que el hombre siente de estar perdiendo el contacto con sus propias materialidad y memoria. Podría incluso darse un paso más en la interpretación del texto: si se adquiere el sesgo de la mirada del narrador, que es la única accesible en la novela, se observa cómo también los ingleses no son otra cosa sino espectros, cuya invisibilidad a los ojos de la tripulación argentina se mantiene inalterada a lo largo de toda la narración. De este modo, el submarino experimenta una suerte de asedio por parte de figuras fantasmales, lo cual remite a lo que Jacques Derrida llamaba con el término *fantología*, palabra que alude a una condición por la que el ser humano se ve rodeado por una “espectralidad” que es al mismo tiempo inmaterial y también lo suficientemente concreta como para incidir en lo cotidiano<sup>4</sup>. Desde esta perspectiva, Ratto construye una “dinámica de asedio que desarrolla el fantasma, el cual acosa o merodea los espacios sin llegar a ocuparlos de manera rotunda. Esto obliga a convivir con los fantasmas y a habituarse a su forma de habitar lo cotidiano y lo imaginario. La condición del espectro es la de constituir una parte inmaterial, aunque esencial, de la realidad y la

---

<sup>4</sup> Si se amplía el alcance de la lectura metafórica del texto, se observa cómo la “espectralidad” que rodea a los miembros de la tripulación se extiende a unos muertos entendidos en términos desgarradoramente literales: puesto que la Guerra de las Malvinas se inserta en el marco históricopolítico del Régimen de los coroneles, las aguas oscuras y profundas que contienen el submarino podrían verse como espacio alegórico que representa la tumba de muchos desaparecidos.

de mantenerse como una presencia/ausencia que domina la escena sin comprometerse en su particularismo” (Moraña 2017, p. 179). En la novela, la condición del “enemigo como espectro” es, precisamente, la de constituirse en una parte inmaterial, invisible, de la realidad de la tripulación, pese a su condición fantasmal de amenaza siempre al acecho. Solo se aprecia su presencia amenazante a través de los ruidos: lo que mantiene en alarma a nuestros héroes son los sonidos de alarma que producen los aparatos presentes en el propio submarino, con los que se intenta detectar la presencia de objetos en movimiento en las profundidades marinas. Al desaparecer por completo toda posibilidad de identificar visualmente al enemigo, emerge en los miembros de la tripulación la dificultad para reconocerse a sí mismos: este proceso, según recuerda Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, se debe a que la falta de toda experiencia tangible externa impide la toma de consciencia de la corporeidad individual: “Réciproquement, une certaine forme d'expérience externe implique et entraîne une certaine conscience du corps propre. [...] C'est qu'il y a une équivalence immédiate entre l'orientation du champ visuel et la conscience du corps propre comme puissance de ce champ” (Merleau-Ponty 2010, p. 894). En el relato de Ratto, el ejercicio de la mirada es impedido no solo por la tipología del medio de combate, sino también por su mal funcionamiento: esto conlleva para los submarinistas la imposibilidad de

desarrollar cualquier forma de consciencia del cuerpo ajeno (la “forme d'expérience externe” a la que alude Merleau Ponty) y, por ende, de adquirir la consciencia de su propia materialidad.

### *3. Alegoría del abandono*

Uno de los rasgos clave que da sentido al desarrollo novelesco es, en nuestra opinión, la atención que se dedica a la “búsqueda de la verdad”: a lo largo de la novela, tanto la voz que narra cómo, indirectamente, todos los demás miembros de la tripulación muestran un afán constante de conocer lo que está ocurriendo en el mundo, es decir, en la tierra firme y en la superficie del mar, fuera del espacio angosto del submarino. Esta condición de búsqueda se hace evidente en múltiples ocasiones, en que se subraya la condición de aislamiento total y de incomunicación completa que caracteriza toda la misión; a menudo, el espacio reducido del submarino se convierte en una imagen metafórica de la última morada: “alguien dice que son las cinco de la mañana, hemos estado casi un día en el fondo; a veces me pregunto si volveré alguna vez a ver la luz del día” (Ratto 2012, p. 89). Dada la ubicación del submarino en las profundidades del océano y el consiguiente aislamiento total de los hombres que lo habitan, la verdad (o al menos la verdad parcial de los hechos que atañen al conflicto) acaba desdibujándose: los hechos reales, que acontecen en la superficie y que representan “la verdad bélica”, no

alcanzan el interior del submarino o, lo que es peor, son trastocadas por los que, estando arriba, detentan el control de la información: “Mientras se hace *snorkel*, se saca la antena para ver si -sintonizando radio Colonia- llega alguna noticia de lo que ocurre afuera; es la única manera de enterarse de algo en este cilindro cerrado, enterrado en el fondo del océano; parece que las radios argentinas no son confiables, insinuó alguien hace unos días; tampoco tenemos noticias por la vía oficial” (Ratto 2012, p. 90). La verdad, para esos hombres invisibles, se vuelve información falseada y eso justifica su búsqueda continua de conocer una *verdad otra*, incluso sabiendo que su condición es la de seres humanos cuyo destino, y cuya sobrevivencia, depende más de circunstancias aleatorias y de las decisiones tomadas por los mandos militares que de sus propias acciones. Lo que parece estar planteando Patricia Ratto en *Trasfondo* es, pues, una reflexión sobre la búsqueda del sentido por parte del ser humano, y más aun cuando se encuentra en condiciones extremas, tal como señala Franco Berardi en su ensayo *Fenomenología del fin*: “En medio de las infinitas muertes y nacimientos, en medio de la decadencia, de las hojas que caen de los árboles y las olas del mar -todos los infinitos eventos caóticos que ocurren aleatoriamente en el universo- la única cosa sorprendente e inesperada es nuestra inagotable búsqueda de sentido, armonía y orden” (Berardi 2017, p. 26). En el texto de Ratto ya no existe *el* orden porque no

existe *un* orden en el acontecer de los eventos: la oscuridad de las profundidades del océano funciona alegoriza un discurso-metáfora centrado en la ausencia de información sobre la verdad de la guerra y la falta de todo tipo de comunicación con el resto de la armada.

La voz que narra expresa la falta de claridad y la ausencia de certezas (que se traduce en una ausencia de seguridad) a través de una representación construida sobre la continua alegoría: en sus palabras, la niebla que había caracterizado el último día en el puerto antes de empezar la misión se convierte en símbolo de la falta de transparencia, de la verdad trastocada de manera dolosa: “hay mucha niebla, le dice el comandante al oficial y, mientras el oficial mira a su vez por el periscopio, yo me digo que quizá sea aquella misma niebla que ocultó nuestra partida en el puerto, que nos ha rodeado siempre y navega con nosotros como otro tripulante silencioso” (Ratto 2012, p. 73). La presencia de la niebla como elemento natural que simboliza tanto el desconocimiento de la verdad sobre la guerra como la constatación de que la realidad ha sido alterada -cuando no ocultada- por parte de los altos mandos militares, remite al grado y a las modalidades de conexión que existen entre la tripulación y el comando de la Armada de Mar. Lo que parece evidente en el texto es que el vínculo que une a los marineros del submarino con la base en tierra firme se apoya en el principio de la conexión, es decir, en un tipo de

intercambio que funciona gracias al respeto de normas exactas que imponen un cierto comportamiento y que funcionan de una única manera. La *conexión* tendría que basarse en intercambios establecidos casi de forma maquina a través del uso de un mismo código. Un tipo de conexión como la que se establece en *Trasfondo* es

una concatenación de cuerpos y máquinas que solo puede generar significado obedeciendo a un diseño intrínseco generado por el hombre, y respetando reglas precisas de comportamiento y funcionamiento. La *conexión* no es singular, intencional o vibracional. Es, específicamente, una concatenación operativa entre agentes de significado (cuerpos o máquinas) previamente formateados de acuerdo con un código. La conexión genera mensajes que solo pueden ser descifrados por un agente que comparta el mismo código sintáctico en que se generó el mensaje (Berardi 2017, p. 28).

Ahora bien, en un principio la relación existente entre la base militar y el submarino empieza siendo una *conexión*, según la interpretación del término que ofrece Berardi: no es circular, no conlleva ninguna relación empática (esta sería una *conjunción*), se limita a obedecer a un diseño intrínseco basado en el respeto de la jerarquía y las estrictas reglas de comportamiento. Lo que ocurre, sin embargo, es que muy pronto el lector comprueba cómo esa interacción fría, aséptica y casi robótica entre la base y los submarinistas se desdibuja y se llega a perder por completo. La comunicación, mínima y reducida a lo esencial, sigue existiendo y, sin embargo, es un mero simulacro pues para los miembros de la tripulación los datos que proceden de la base ya han perdido toda credibilidad y sus mensajes, a

pesar de poder ser descifrados dentro del submarino gracias a la presencia de un código común que persiste en lo formal, acaban convirtiéndose en palabras vacías.

En el desenlace de la novela, tiene lugar una verdadera vuelta de tuerca: la sensación de que el relato del “yo” encargado de la narración no fuera totalmente confiable ya había sido confirmada por la admisión del personaje mismo, quien había subrayado tanto sus dificultades para reconocer y palpar su propia corporeidad como para retener en la memoria episodios y situaciones de su vida pasada. En las páginas finales, el lector acaba descubriendo que toda la narración está a cargo de un espectro, el suboficial Ortega, que había fallecido unos días antes de que empezara la operación en las aguas del sur. Sus botas habían quedado en el submarino desde el día en el que el hombre se había desvanecido en la sala de máquinas, sin volver a recuperar el conocimiento; en el momento del desembarque uno de sus compañeros considera que ha llegado el momento de deshacerse de esa suerte de fetiche entregando las botas a la familia del difunto: “¿Y esas botas?, Sale al cruce Grunwald, mientras los últimos hombres ascienden y salen. Las botas de Ortega, quedaron acá desde aquel día, hicieron toda la travesía con nosotros, le responde Olivero. [...] Se las llevo a la mujer, o a la madre: creo que van a querer tenerlas, le responde Oliveira mirando la muesca oscura en la punta de mi bota.

[...] Oliveira nos mira a los ojos y continúa la frase que quedó inconclusa: es como si hubiera estado todo el tiempo con nosotros” (Ratto 2012, p. 142).

Esta imagen final de las botas del suboficial Ortega que abandonan el barco después de haber acompañado a sus colegas a lo largo de toda la misión se coloca en un marco simbólico en el que se plantea finalmente el conocimiento de la verdad por parte de la tripulación: al terminar el largo recorrido por las profundidades del océano, los hombres llegan a tierra firme y por primera vez toman contacto con el estado concreto de las cosas, es decir, con el desastre bélico de la Armada Argentina. La guerra ha sido breve, y la derrota -pese a las declaraciones triunfales de la Junta militar antes del comienzo del conflicto- ha llegado, tan inevitable como rápida. Así, las escenas que caracterizan el desenlace de la novela, con el lento desembarque de los miembros del submarino, adquieren el peso de una reflexión alegórica que traslada la desolación que los marineros encuentran, volviendo al puerto, al sentir colectivo de una nación derrotada y sometida a un régimen dictatorial.

Antes de descubrir la verdad, el suboficial Ortega “ha estado presente”, es decir, ha sido el relator de los hechos: ha hecho posible que las vivencias de los submarinistas se transmitieran al receptor, y ha estado también creando su propio *Yo*; en cuanto narrador único, Ortega se ha atribuido un papel de autonomía, se ha

otorgado un estatus de “ser concreto” capaz de interactuar con los demás, según un modelo que Jerome Bruner resume así: “una narración creadora del *Yo* es una especie de acto de balance. Por una parte, debe crear una convicción de autonomía, persuadirnos de que tenemos una voluntad propia, una cierta libertad de elección, un cierto grado de posibilidades. Pero también debe ponernos en relación con un mundo de otras personas [...]” (Bruner 2013, p. 113). Hasta el momento en que se descubre la condición fantasmal de Ortega, la autonomía y la voluntad propia del hombre se mantienen como algo aceptado, como si su *Yo* fuera libre y creíble: al suponer el lector que la voz que narra es la de uno de los marineros (vivos), el relato de Ortega se disfraza y su autor aparenta ser una “fuente confiable de información”, siguiendo la supuesta racionalidad de una lógica que no imagina a un narrador fantasma. La ruptura que complejiza el texto ocurre cuando el destinatario del relato llega a percibir al narrador como una entidad espectral, cuya figura silenciosa y volátil al flanco de sus compañeros pierde su posibilidad de autonomía como *yo volens*. El regreso al puerto y el pausado proceso de abandono del submarino por parte de sus habitantes acontece en horas nocturnas, en una atmósfera dominada por los tonos sombríos y los largos silencios dirigidos a minimizar -u ocultar- el impacto emotivo del desastre; el regreso a los muelles les permiten a los miembros de la tripulación retomar contacto con la “experiencia

tangible externa”, a la que aludía Merleau-Ponty: esto significa recuperar no solo el sentido de la orientación dentro de un cierto *champ visuel* familiar, sino también recuperar la consciencia de la corporeidad individual que había sido impedida por la falta de visibilidad y de reconocimiento del cuerpo ajeno.

El doble valor simbólico tanto del regreso del submarino a tierra firme (con el consiguiente descubrimiento del fracaso militar), como de la presencia intangible de Ortega a lo largo de la misión, remite a otro texto, en este caso fílmico, cuyo valor metafórico acaba siendo parecido: se alude, aquí, a la película *Alien* en la cual, dentro de la nave espacial llamada Nostromo, la teniente Ripley descansa como si fuera una bella durmiente, a la espera de despertar en un espacio acogedor. La mujer es una suerte de “presencia ausente”, tal como le ocurre a Ortega en el submarino; la teniente duerme

a bordo de una nave paquidermo que la mece en su cuna estelar, protegida de la corrupción y del paso del tiempo por el frío y la pulcritud; duerme su hipersueño, único lugar seguro, libre de pesadillas [...]. Cuando despierte, muy otra será la realidad”. Al final del viaje exploratorio de la tecnología [...] hay una tierra de escombros. Un paisaje posnuclear, arrasado por el viento y una lluvia ácida que recuerda la ciudad de *Blade Runner* o la inundación de *Metrópolis*. Un lugar de destrucción (Negroni 2015, p.129).

El lector de *Trasfondo* sabe que también Ortega “duerme” (el suyo es el sueño de la eternidad) y que también sus compañeros desean alcanzar la seguridad del puerto, después del largo encierro en el bote; así como le ocurre a la tripulación

de la nave espacial, ellos también se encuentran -al llegar al puerto- con una tierra de escombros: el paisaje posnuclear que dibuja Patricia Ratto es el de un país derrotado en el que la nueva pesadilla ya no es la destrucción física de los lugares, sino la conciencia de una derrota militar que ha significado la pérdida, imposible de justificar, de vidas humanas.

## BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, G. (2003), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México, FCE - Fondo Cultura Económica.

Baricco, A. (2006), *I barbari. Saggio sulla mutazione*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore.

Berardi, F. (2017), *Fenomenología del fin. Sensibilidad mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Bruner, J. (2013), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Buenos Aires, FCE – Fondo Cultura Económica.

Errázuriz, P. (2001), “El rostro siniestro de lo familiar: memoria y olvido”, en *Cyber humanitatis* – Revista académica de la Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, número 19. <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/errazuriz.html> [consultado el 29 de noviembre de 2018].

Fresán, R. (2017), *La velocidad de las cosas*, Barcelona, Penguin Random House Grupo editorial.

Martínez, J. M. (2011), “Introducción”, en: *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*. Madrid, Cátedra, pp. 9-65.

Merleau-Ponty, M. (2010), *Oeuvres*, Paris, Gallimard.

Negroni, M. (2009), *Galería fantástica*, México, Silo XXI.

Negroni, M. (2015), *La noche tiene mil ojos*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.

Moraña, M. (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.

Noguerol Jiménez, F. (2013), “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractal y dado en la última narrativa en español”, en: Jesús Montoya Juárez; Ángel Esteban (aut.): *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-32.

Ratto, P. (2012), *Trasfondo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Violi, P. (2018), “Patricia Ratto e 35 marinai sprofondano negli abissi”, en: *La lettura*, Milán, 6 de mayo de 2018, p. 15.

Giuseppe Gimigliano

L'ABBAZIA CONTESA

PRESENZE FRANCHE E LONGOBARDE NEL MONASTERO DI SAN

VINCENZO AL VOLTURNO

ABSTRACT. The second half of the VIII century was a period of profound transformation in Italy. The Lombard, Frankish and Byzantine appearances constituted part of the thick mosaic present in the peninsula. The crucible of opposing forces present in the abbey of San Vincenzo al Volturno is a clear example of what was happening in other parts of Italy. In the monastery, Franks and Lombard monks coexisted harmoniously and even contrasting. The two factions were supported, or indirectly influenced, by different parts: Longobard duchies, the Frankish kingdom, Byzantine Empire, Pope and other nearby abbeys.

During the second half of the VIII century, while Charlemagne extended his domains in different areas of Europe, monasticism was preparing for a profound and lasting transformation. The idea of restoration proper to the Carolingian politics was investing the monastic space significantly. A solid process of unification of the coenobies was started under the same rule, the Benedictine one, and laid the foundations for their development as centers of cultural transmission.

In the decades that preceded the coronation of Charlemagne to *Romanorum Imperator*, on that famous Christmas night of the 800, a reciprocal and fruitful influence was established between Franco monasticism and the one widespread in the areas of the Italian South. Here we have analyzed the frank ancestry on the abbey of San Vincenzo al Volturno in the few years that followed 774, when Carlo assumed the title of *Gratia Dei Rex Francorum et Langobardorum et Patricius Romanorum*

and the Carolingian domination was formally recognized in Italy. We have chosen to consider one event in particular: the deposition of one of the abbots of the monastery, a certain monk named Potone.

Nel corso della seconda metà dell'VIII secolo, mentre Carlo Magno estendeva i suoi domini in diverse aree d'Europa, il monachesimo stava preparandosi ad una profonda e duratura trasformazione. L'idea di restaurazione propria della politica carolingia stava investendo lo spazio monastico in modo significativo. Venne avviato un solido processo di unificazione dei cenobi sotto una stessa regola, quella benedettina, e gettate le basi per lo sviluppo degli stessi quali centri di trasmissione culturale.

Nei decenni che precedettero l'incoronazione di Carlo Magno a *Romanorum Imperator* in quella celebre notte di Natale dell'800, si instaurò una reciproca e feconda influenza tra il monachesimo franco e quello diffuso nelle aree del Meridione italiano. In questa sede ci limiteremo ad analizzare l'ascendenza franca sull'abbazia di San Vincenzo al Volturno nei pochi anni che seguirono il 774, data in cui Carlo assunse il titolo di *Gratia Dei Rex Francorum et Langobardorum et Patricius Romanorum* e il dominio carolingio veniva formalmente riconosciuto in Italia. Si è scelto di prendere in esame un evento in particolare: la deposizione di uno degli abati del monastero, un certo monaco di nome Potone.

Già nel 1907, nel suo «Longobardisch-fränkisches Klosterwesen in Italien»<sup>1</sup>, Hans Grasshoff affermava che l'influenza del monachesimo franco nei territori longobardi del Meridione nel corso dell'VIII secolo aveva assunto una funzione propedeutica e preparatoria alle conquiste di quelle aree da parte di Carlo. Una tesi che, in prima analisi, poteva apparire come suggestiva e un poco azzardata. Si adduceva, di fatto, ad una conquista monastica ancor prima di quella politica.

---

<sup>1</sup> H. GRASSHOFF, *Longobardisch-fränkisches Klosterwesen in Italien*, (Phil. Diss.) Göttingen 1907, p. 36.

Non mancarono critiche provenienti dal mondo accademico, come quelle di Josef Semmler, che aveva qualificato questa tesi come «un poco esagerata»<sup>2</sup>. Altri lavori, diversamente, andavano nella stessa direzione di Grasshoff, come quelli condotti da Karl Schmid e pubblicati nel 1974 col titolo «Aachen und Jerusalem. Ein Beitrag zur historischen Personenforschung der Karolingerzeit»<sup>3</sup>.

L'influenza del monachesimo franco su quello longobardo, o italiano in generale, non era riconducibile a un disegno politico carolingio. Certamente spianò la strada alle successive conquiste franche, che trovarono in quelle aree terreno fertile. Inoltre, Carlo doveva aver compreso che le sue affermazioni politiche nel Mezzogiorno non erano sufficienti a garantire il dominio su quelle terre. Soprattutto se pensiamo che il re franco era stato impegnato, almeno fino al 785, nel suo tentativo di sottomettere i sassoni. Tuttavia, le cause dell'influenza del cenobitismo franco non valicarono i confini del monachesimo stesso, che si configurava come l'unico e vero responsabile.

Nonostante l'influsso del cenobitismo franco su quello dell'Italia longobarda, si è in grado oggi di affermare che, allo stesso tempo, una corrente religiosa, le cui origini sono riconducibili al monachesimo italiano, stava investendo ampie aree dentro e fuori i territori italiani nel corso dell'VIII secolo. Franchi, anglosassoni e longobardi ne risentirono in maniera considerevole. Tutto questo contribuì allo sviluppo di obblighi e legami, grazie soprattutto all'importanza politica e sociale assunta dai monasteri. Non è un caso che la corrente attecchì proprio in quelle regioni dove era radicata una più solida presenza dello stato. Altresì, i privilegi concessi da Carlo e da

---

<sup>2</sup> J. SEMMLER, *Karl der Grosse und das fränkische Mönchtum*, in: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, unter Mitwirkung v.H. BEUMANN, B. BISCHOFF, H. SCHNITZLER, P.E. SCHRAMM hg. v. W. BRAUNFELS, vol. 2: *Das geistige Leben*, a cura di B. BISCHOFF, Düsseldorf 1965, pp. 255-289, in particolare p. 276.

<sup>3</sup> K. SCHMID, *Aachen und Jerusalem. Ein Beitrag zur historischen Personenforschung der Karolingerzeit*, in: *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi*, a cura di K. HAUCK, Göttingen 1974 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, phil.-histor. Klasse 3. NF. 87), pp. 122-142, in particolare p. 136.

Arechi, duca di Benevento, ai cenobi longobardi, confermano il peso specifico dei monasteri italiani e, quindi, l'influenza che questi erano in grado di esercitare a loro volta, anche nei territori franchi.

Le influenze erano quindi reciproche. Certamente si dovette assistere, all'interno del territorio volturnense, ad un crogiuolo di interessi provenienti da più parti. Il processo tenutosi a Roma dal tribunale canonico nei confronti di Potone, il già citato abate longobardo di San Vincenzo al Volturno, ne è un esempio eloquente. Egli venne eletto nell'Anno Domini 782 e deposto da Carlo l'anno seguente perché, come addotto dal testimone e monaco dell'abbazia Rodicauso in occasione dell'interrogatorio, aveva rifiutato di pregare per il re franco e per la sua famiglia: Potone era accusato di *infidelitas* nei confronti del re.

Nel processo erano presenti, oltre al Papa e ai suoi commissari, delegazioni franche e longobarde. Questo dimostra che vi era una fitta rete di interessi provenienti da più parti. Ciò rispecchiava davvero bene la situazione politica di allora. «Il tribunale canonico era composto oltre al papa da Possessore, arcivescovo franco e delegato speciale (*missus*) del re, da Ansoaldo, abate di un monastero di S. Pietro (— si tratta forse del monastero di S. Pietro “prope muros” di Benevento —), da Aquilino, abate di Sant'Angelo di Barrea (presso Villetta Barrea, prov. L'Aquila), da Raginbaldo, abate di Farfa, da Gisulfo “abbas venerabilis monasterii sancti Petri”. Inoltre ne facevano parte: Ildeprando, duca di Spoleto, Taciperto e Prandulo, che erano probabilmente al servizio del duca spoletino, quattro funzionari papali: il bibliotecario Teofilatto, il tesoriere Stefano, il notaio Campulo, il duca Teodoro, che era un nipote del papa, *et ceteri plures*»<sup>4</sup>.

Concordi fra loro sono le interpretazioni della lettera n. 67 del *Codex Carolinus* fornite da Jean Mabillon, Sigurd Abel e Vincenzo Federici. Gli studiosi

---

<sup>4</sup> H. HOUBEN, *Medioevo monastico meridionale*, Liguori Editore, Napoli 1987, pp. 22-23.

commentarono il fatto come il risultato della contrapposizione tra la corrente franca e quella longobarda all'interno di San Vincenzo<sup>5</sup>. Del resto la parte accusatrice era capeggiata dal franco Autperto, ex abate della stessa abbazia, sostenitore di quel gruppo di monaci che cercarono di infangare Potone e il suo seguito. Sappiamo inoltre che Autperto morì prima di raggiungere Roma e che la sua elezione a capo del monastero prima dell'abate longobardo, come ricorda Hubert Houben sulla base di studi passati, fu la «prima manifestazione dell'influsso carolingio sul cenobio vulturnense»<sup>6</sup>. Ernesto Sestan e Bruno Ruggiero, al contrario, sostennero l'impossibilità di delineare una reale causa attorno alla deposizione di Potone<sup>7</sup>.

Mario Del Treppo, nel suo «Longobardi, Franchi e papato in due secoli di storia vulturnese»<sup>8</sup>, sosteneva che il duca di Spoleto Ildeprando, peraltro membro del tribunale canonico che giudicò Potone, era il vero responsabile della vicenda. Egli fece in modo che Carlo venisse a conoscenza del fatto, con seguente richiesta di deposizione dell'abate ad opera di Carlo stesso. Non è una novità che il duca nutriva interessi nelle zone del beneventano e che desiderava inserirsi all'interno delle vicende vulturnensi<sup>9</sup>. Egli rappresentava la *longa manus* del re carolingio.

---

<sup>5</sup> J. MABILLON, *Annales ordinis sancti Benedicti*, tom. II, Lucae 1739, p. 220; S. ABEL, *Jahrbücher des Fränkischen Reiches unter Karl dem Grossen*, Bd. 1: 768-788, Berlin 1866, p. 380; V. FEDERICI, *Ricerche per l'edizione del «Chronicon Vulturnense» del monaco Giovanni, II. Gli abati*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il medio evo e Archivio Muratoriano», 57 (1941), pp. 104-114 (= appendice II: *Abati franchi ed abati longobardi nel monastero di S. Vincenzo al Volturno*), in particolare p. 113.

<sup>6</sup> HOUBEN, *op. cit.*, p. 20.

<sup>7</sup> E. SESTAN, *Stato e nazione nell'alto medioevo. Ricerche sulle origini nazionali in Francia, Italia, Germania*, Napoli 1952 (Biblioteca Storica N.S. 3), pp. 343ss.; B. RUGGIERO, *Il ducato di Spoleto e i tentativi di penetrazione dei Franchi nell'Italia meridionale*, in «Archivio Storico per le province napoletane», 3° ser. V-VI (1966-67), pp. 77-116, in particolare p. 86 con nota 45.

<sup>8</sup> Cfr. MARIO DEL TREPPO, *Longobardi, Franchi e papato in due secoli di storia vulturnese*, in «Archivio Storico per le province napoletane», 34 (1953-54).

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 51.

In realtà Ildeprando fu solo in parte il responsabile. Come ci fa notare Del Treppo, Potone nutriva realmente una certa ostilità rispetto alle interferenze franche. Basti pensare al suo senso di appartenenza territoriale<sup>10</sup>. Appartenenza che emerge piuttosto chiaramente dalla sua difesa in tribunale, ove lascia intendere che era costretto a certe azioni solo per il forte attaccamento alla sua terra<sup>11</sup>.

Il tribunale canonico diede ragione a Potone, e quindi alla fazione longobarda, consentendogli di tornare a ricoprire la carica di abate<sup>12</sup>. Ma, riprendendo le parole di Ottorino Bertolini che troviamo nel suo lavoro «Carlomagno e Benevento» pubblicato nel 1965, la vicenda terminò con una «clamorosa dimostrazione di lealismo verso il re franco, alla quale nessuno dei monaci vulturnensi di sangue longobardo presenti si era sottratto»<sup>13</sup>.

Bertolini era convinto che Potone avesse commesso il fatto<sup>14</sup>. Non gli risultò complicato ammetterlo sulla base del panorama socio-politico che faceva da cornice alla vicenda dell'abate depresso. I rapporti tra monaci franchi e longobardi all'interno dell'abbazia di San Vincenzo si erano acuiti a seguito delle conquiste di Carlo. L'elezione ad abate del franco Autperto nel 777, così come la sua condotta di certo non ostile ai carolingi, aveva provocato un inasprimento dei rapporti tra monaci franchi e longobardi.

Costretto Autperto alla deposizione dopo neanche un anno e tre mesi dall'elezione, si ritirò presso la corte del duca di Spoleto e lasciò il posto a Hayrirado. Dopo questi,

---

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 53.

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

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>13</sup> O. BERTOLINI, *Carlomagno e Benevento*, in: *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben*, unter Mitwirkung v.H. BEUMANN, B. BISCHOFF, H. SCHNITZLER, P.E. SCHRAMM hg. v. W. BRAUNFELS, vol. 1: *Persönlichkeit und Geschichte*, a cura di H. BEUMANN, Düsseldorf 1965, p. 630.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 629 con nota 109 e p. 646.

divenne abate Potone, il quale, proprio per quel senso di attaccamento al territorio di cui si è detto e, non ultimo, per le conquiste di Carlo nell'Italia meridionale, intraprese una condotta conservatrice in chiave anti-franca. Tale condotta venne denunciata dalla fazione opposta e Potone venne visto, afferma Bertolini, come «pericoloso nemico del nuovo regime» carolingio<sup>15</sup>.

A fronte di questa generale quanto succinta ricostruzione del panorama socio-politico di quel periodo, non risulta difficile comprendere la volontà di Potone di sottrarsi alle preghiere che l'abbazia era chiamata a recitare per Carlo e la sua famiglia. Risulta parimenti comprensibile la convinzione di Bertolini circa la fondatezza degli attacchi sferrati all'abate longobardo in sede giudiziaria.

Le interpretazioni avanzate da Franz J. Felten risultano decisamente poco convincenti, secondo quanto riferisce Houben<sup>16</sup>: «Non convince neanche la tesi principale del Felten, cioè che tutte le accuse contro Potone siano inventate da alcuni monaci ai quali l'abate sembrava troppo rigido nell'applicazione della regola, con lo scopo di metterlo in cattiva luce presso il re franco. Certo, non è da escludere che le accuse siano state un po' esagerate; sembra però, che contenevano un nucleo di verità. Ciò che adduceva Potone in sua difesa non è sempre convincente e suona spesso come una scusa, come aveva già notato il Del Treppo»<sup>17</sup>.

In linea generale le diverse tesi del Felten, come osserva correttamente Houben, non tengono in considerazione il quadro politico e non trovano riscontro con le convincenti soluzioni proposte da Del Treppo e Bertolini. Felten appare scettico anche sulla tesi, da molti condivisa, che vuole Potone a capo di una fazione longobarda in contrapposizione a quella franca. Lo studioso chiama in causa il

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 626.

<sup>16</sup> HOUBEN, *op. cit.*, p. 26-27.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 27; DEL TREPPO, *op. cit.*, p. 53.

mancato appoggio del duca beneventano a Potone per dimostrare l'infondatezza della tesi, tralasciando un dato politico tutt'altro che secondario: «Un altro argomento del Felten è se Potone fosse stato il rappresentante di una fazione longobarda ostile ai Franchi, egli avrebbe dovuto avere l'appoggio di Arechi di Benevento, anch'egli ostile ai Franchi. Siccome non è noto che Arechi avesse appoggiato Potone è improbabile che Potone fosse stato ostile ai Franchi<sup>18</sup>. A parte che si tratta di un *argumentum e silentio*, tale argomentazione non tiene conto della situazione politica dopo il 781: allora Carlo Magno e Bisanzio avevano trovato un accordo confermato mediante il fidanzamento tra una figlia di Carlo (Rotruda) e un figlio dell'imperatrice Irene (Costantino VI). Di conseguenza il duca beneventano che basava la sua politica sull'antagonismo franco-bizantino, si trovò in una posizione isolata e non poté rischiare di far intervenire Carlo nell'Italia meridionale»<sup>19</sup>.

Appurati tutti i limiti presenti nelle tesi del Felten, è necessario interrogarci sulla composizione etnica all'interno del monastero volturnense. Quanti i franchi? E quanti i longobardi? Questo ci aiuterebbe a comprendere più a fondo la struttura delle due fazioni e, quindi, gli eventi che gravitavano attorno alla deposizione di Potone.

Nel *Codex Carolinus* troviamo una serie di nominativi di alcuni monaci del cenobio che possiamo identificare con tutti quei religiosi che mostrarono interesse nel recarsi presso la corte carolingia al termine del processo a Potone<sup>20</sup>. Ma ci scontriamo con un dato tutt'altro che secondario: taluni nomi di matrice franca potevano assumere delle forme longobardizzate. Ciò rende ancora più complicata l'identificazione. I nomi romanzi sono di numero maggiore, ma questo non aiuta la ricerca, che resta pressoché aperta.

---

<sup>18</sup> F.J. FELTEN, *Zur Geschichte des Klosters Farfa und S. Vincenzo al Volturno im achten Jahrhundert*, in «QFIAB», 62 (1982), p. 34s.

<sup>19</sup> HOUBEN, *op. cit.*, p. 27; BERTOLINI, *op. cit.*, p. 631.

<sup>20</sup> *Codex Carolinus*, ed. W. GUNDLACH, in: MGH Epp. III, Berolini 1892, p. 597.

In realtà, i problemi insoluti vanno ben oltre la questione dei nomi riportati nel *Codex Carolinus* e delle vicende legate alla deposizione di Potone. La ricerca resta aperta anche per il periodo antecedente e successivo al processo dell'abate longobardo. Le fonti in nostro possesso sul cenobio voltornense sono particolarmente lacunose e non ci consentono di delineare la storia del monastero nella seconda metà dell'VIII secolo in modo chiaro. Gli aspetti affrontati in questa sede li dobbiamo all'esigua documentazione in nostro possesso, come il *Chronicon Vulturnense*, il *Frammento Sabatini* e, soprattutto, il *Codex Carolinus*. Li dobbiamo, altresì, agli autorevoli studi, basati a loro volta sulla suddetta documentazione, che abbiamo fino qui menzionato<sup>21</sup>.

Cosa siamo allora in grado di affermare, sulla base delle fonti e della bibliografia in nostro possesso, circa la storia di San Vincenzo al Volturno nel corso della seconda metà dell'VIII secolo? Certamente una grande tensione all'indomani dell'elezione dell'abate Autperto, di estrazione franca. Sappiamo infatti, come abbiamo avuto modo di vedere, che le vicende politiche stavano minando la civile convivenza dei monaci franchi e longobardi.

Se possiamo delineare, seppur sommariamente, i fatti avvenuti durante gli abbaziati di Autperto e Potone, nulla possiamo affermare sui tre anni di abbaziato di Hayrirado, che guidò il monastero dopo il monaco franco e prima di quello longobardo. Un buco temporale fra i due abati incrina, più di quanto non lo sia già, la comprensione di questo travagliato periodo. Ciò che siamo in grado di affermare è che subito dopo le dimissioni di Autperto, avvenute nel 778, la corrente longobarda aveva ripreso un certo vigore.

Le ostilità fra le due fazioni divennero più aspre con l'elezione di Potone nel 782. Come abbiamo visto, l'accusa all'abate arrivò nel 783, dopo appena un anno. Papa

---

<sup>21</sup> Lo studio maggiormente utilizzato, da cui è stata ripresa la struttura del presente articolo, è il seguente: HOUBEN, *Medioevo monastico meridionale*, cit., pp. 17-31.

Adriano I cercò di persuadere Carlo nel riportare Potone a capo del monastero: «quemadmodum tam magnam congregationem religiosis moribus suis regulariter atque naviter regere valuit»<sup>22</sup>. I suoi tentativi non ebbero l'effetto sperato. Il re franco non si convinse nemmeno dopo il giudizio del tribunale canonico. Il fatto che neppure l'esito giudiziario sia riuscito a convincerlo, ci induce a credere che Potone fosse davvero invisibile agli occhi del re carolingio e che, quindi, fosse uno strenuo difensore della fazione longobarda. Oltretutto era stato lo stesso Carlo a demandare il caso al *iudicium* papale. Sappiamo che Potone riprese comunque possesso del suo ruolo di abate. Stando poi a quanto riportato nel *Frammento Sabatini* del *Chronicon Vulturnense*, e riferito dal Bertolini, nel 785 Potone si dimise per poi morire immediatamente dopo<sup>23</sup>.

Subito dopo Potone, troviamo un certo Paolo alla guida del monastero. Sull'elezione le fonti tacciono. Fra le esigue notizie che si hanno sul suo abbaziato, sappiamo che «[...] probabilmente allo stesso anno (787) risale un mandato regio a favore di S. Vincenzo»<sup>24</sup>. In quest'ultimo diploma inserito più tardi nel diploma di Ludovico il Pio del 1° aprile 831 è menzionato un atto di donazione da parte del re longobardo Desiderio, successivamente confermato da Carlo Magno»<sup>25</sup>.

Dopo l'abate Paolo, incontriamo un certo Giosuè alla guida del cenobio tra gli anni 792 e 817. Anche sul suo abbaziato possiamo dire poco o nulla. Si può tuttavia affermare, stando a quanto riportato nel *Chronicon Vulturnense*, che il monastero ricevette un diploma nell'anno 816 da Ludovico il Pio<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> *Codex Carolinus*, cit., p. 594.

<sup>23</sup> FEDERICI, *op. cit.*, p. 100; BERTOLINI, *op. cit.*, p. 629 con nota 10.

<sup>24</sup> MGH DKar. 159.

<sup>25</sup> HOUBEN, *op. cit.*, pp. 29-30; *Chronicon Vulturnense del monaco Giovanni*, a cura di V. FEDERICI, vol. 1, Roma 1925 (Fonti per la storia d'Italia 58), p. 289s; BM<sup>2</sup> 887.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 223-225; BM<sup>2</sup> 616.

Il momento di svolta per San Vincenzo si ebbe con il 787, anno in cui il cenobio ricevette il menzionato privilegio carolingio. Con questo atto regale si ritiene concluso il periodo longobardo e avviato quello franco-carolingio. Nell'anno 881, come ci ricorda un interessante convegno svoltosi nel 1982, il monastero venne tristemente demolito dalle incursioni saracene<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Cfr. *Una grande abbazia altomedievale nel Molise: San Vincenzo al Volturno*. Atti del I Convegno di studi sul Medioevo meridionale (Venafro – S. Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), a cura di F. AVAGLIANO, Montecassino 1985 (Miscellanea Cassinese 51).

**Sonia Bellavia**

**LA CITTÀ, UN PALCOSCENICO LEGGENDARIO: LA CAPITALE DELLA**

***FINIS AUSTRIAE* E L'ATTRICE ITALIANA ELEONORA DUSE<sup>1</sup>**

**THE CITY, A LEGENDARY STAGE: THE CAPITAL OF *FINIS AUSTRIAE***

**AND THE ITALIAN ACTRESS ELEONORA DUSE**

ABSTRACT. L'articolo fa luce su un evento particolare della storia culturale e teatrale nel passaggio fra XVIII e XIX secolo: l'interrelazione che si venne a creare fra la Vienna fin de siècle, tesa fra l'approssimarsi della propria decadenza e una straordinaria fioritura culturale, e l'attrice italiana Eleonora Duse. Non si raccontano le recite della Duse a Vienna, ma si riflette sulle condizioni che hanno portato alla costruzione, in contemporanea, di una doppia immagine mitica: quella della città e quella dell'attrice.

The article shed new light on a specific event of the cultural and theatrical history in between the XVIII and XIX centuries: the interrelation between Vienna fin de siècle, close to its decadence but with a flourishing cultural scene, and the italian actress Eleonora Duse. Not by recounting the performances of Duse in Vienna, but pondering on the path that led to the simultaneous creation of two myths: the actress and the city.

---

<sup>1</sup> Il legame particolare che lega Eleonora Duse alla città di Vienna è stato oggetto del mio ultimo libro: *Vienna e la Duse (1892-1909)*, pubblicato da Edizioni di Pagina, Bari 2018.

## Premessa

La costruzione dell'immagine mitica della più grande attrice italiana fra XIX e XX secolo - nonché una delle maggiori interpreti di teatro di sempre - la 'divina' - Eleonora Duse (1858-1923) cominciò nel 1892, l'anno in cui, grazie alla mediazione del letterato e pensatore austriaco Hermann Bahr (1863-1934)<sup>2</sup>, l'artista si esibì per la prima volta nella capitale dell'Impero austroungarico: Vienna, la 'città teatrale' par excellence, che fino alla metà del XIX secolo era stata considerata la pietra di paragone dell'intera cultura teatrale tedesca.

Il debutto di Eleonora nel circuito del teatro viennese segnò un successo straordinario («Vienna mi ha scoperta», dirà la Duse al critico Hugo Wittmann nel 1899), e da quel momento in poi tra l'attrice italiana e la capitale danubiana - impegnata al tramonto dell'ottocento nella definizione del profilo della propria modernità - si instaura un rapporto intenso e particolare, dalla duplice natura: da una parte, i fautori del cosiddetto 'moderno viennese' vedono in lei un modello da cui partire per definire un'idea nuova di recitazione: un'alternativa allo stile naturalista allora imperante sui palcoscenici del tempo e che rimettesse la personalità dell'attore, in luogo del testo scritto, al centro dell'evento teatrale; dall'altra, conseguentemente, esaltando la natura assolutamente unica e originale dell'attrice, essi ne fanno uno degli elementi attraverso cui definire la specificità della cultura viennese, negli anni di passaggio tra vecchio e nuovo secolo. Tra Vienna e la Duse si genera dunque una relazione scambievole, in cui ciascuno dei due poli contribuisce alla formazione dell'immagine

---

<sup>2</sup> Scrittore, commediografo e uomo di teatro, Bahr (1863-1934) fu un interprete acuto della sensibilità del suo tempo. Per circa trent'anni, fu sempre all'avanguardia di tutti i nuovi movimenti artistici, dirigendo ogni suo sforzo alla formazione di una "cultura austriaca". Per il teatro, non solo scrisse commedie e si spese quale testimone e recensore attento dello stato dei palcoscenici d'Europa, ma fu anche attivo come *Régisseur* al Deutsches Theater di Max Reinhardt a Berlino e come primo *Dramaturg* - responsabile cioè del repertorio - al Burgtheater sotto la direzione di Leopold Freiherr (1919). Con Hugo von Hofmannsthal e Max Reinhardt realizzò il Festival di Salisburgo nel 1922. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a S. Bellavia: *L'arte dell'attore nella Schauspielkunst di Hermann Bahr*, in «Acting Archives Review», a. IV, n. 8, novembre 2014, pp. 87-111.

mitica dell'altro. Non è un caso che all'affermazione dell'attrice italiana sui palcoscenici internazionali, alla sua « crisi artistica » e al suo ritiro dalle scene (nel 1909), abbiano corrisposto il nascere, il precisarsi e infine il tramontare della modernità di Vienna, secondo un percorso deciso inevitabilmente dalle vicende storico-politiche dell'Impero asburgico.

Lo spazio della città, di una città che non è solo spazio urbano che ospita teatri, ma che è 'paesaggio' teatrale nel senso più pieno del termine, si fonde con lo spazio dell'arte. Di quell'arte eminentemente umana che è il teatro, e la recitazione dell'attore

### **Il primo contatto fra Vienna e la Duse**

Eleonora Duse arriva a Vienna per la porta di San Pietroburgo: il luogo in cui come da nessun'altra parte – diceva il critico Hermann Bahr, il fautore della cosiddetta Wiener Moderne (la modernità di Vienna) – si aveva l'occasione di studiare il teatro europeo<sup>3</sup>. Fu lì che nella primavera del 1891 l'attrice si esibì sul palcoscenico del Malyi<sup>4</sup> destando non solo l'ammirazione di Bahr, ma anche di alcuni dei suoi più illustri colleghi di lingua tedesca, come Josef Kainz (1845-1919), Emanuel Reicher (1842-1924) e il tedesco Friedrich Mitterwurzer (1844-1897).

L'incontro con l'attrice italiana fu per tutti una vera folgorazione, che Hermann Bahr avrebbe consegnato nel 1923 alle pagine del suo *Selbstbildnis*:

---

<sup>3</sup> Cfr. H. Bahr, *Russische Reise*, E. Pierson's Verlag, Dresden 1891, p. 116. Mentre gli altri palcoscenici russi non avevano granché da dire, scrive Bahr, San Pietroburgo era la meta dei maestri d'ogni nazione. Nella primavera del 1891, nella più suggestiva delle città russe, recitavano compagnie francesi, vi erano stati due complessi tedeschi, uno polacco, uno inglese e poi c'era la compagnia italiana della Duse.

<sup>4</sup> Le recite della Duse al Malyi di San Pietroburgo ebbero luogo a partire dal 12 marzo 1891.

Si dava *La femme de Claude* [di Dumas fils]. Dietro di noi sedeva Mitterwurzer. Improvvisamente Kainz mi afferra per il braccio, si arrampica a me, sento gemere Mitterzurzer e io stesso mi ripetevo: non devi urlare, sei ridicolo! Impreparato, non avvisato, per nulla pronto, sperimentare la Duse; aspettandosi una brava commediante qualsiasi, trovarsi improvvisamente di fronte alla Duse, per la prima volta al cospetto della Duse – è qualcosa che trascende il potere della parola<sup>5</sup>.

L'esperienza di San Pietroburgo fu dunque decisiva per il letterato austriaco; e altrettanto per l'attrice italiana, che se da allora vide aprirsi l'epoca della «grande affermazione sulle scene internazionali e della sua mitizzazione in Italia»<sup>6</sup>, molto lo dovette al contributo di Bahr. I saggi, le recensioni e gli articoli carichi di suggestione che fin da subito egli le dedicò, giocarono – vista la statura intellettuale dell'autore e la risonanza internazionale del suo pensiero (quella che Heinz Kindermann parlava della «dimensione europea» di Hermann Bahr<sup>7</sup>) – un ruolo determinante nel disegno e nella diffusione dell'immagine dell'attrice, che è giunta fino a noi.

Certamente la Duse non era una sconosciuta, prima che Bahr la vedesse, già trentaquattrenne, sul palcoscenico del Malyi. In Italia la sua notorietà aveva cominciato a diffondersi nel 1879, grazie all'interpretazione di Teresa nella *Thérèse Raquin* di Zola, e da allora iniziò l'ascesa: via via diffuse la sua fama, fino a che di lì a poco, racconta Luigi Rasi, l'Italia venne assediata da tante piccole Duse che si

---

<sup>5</sup> H. Bahr, *Selbstbildnis*, S. Fischer Verlag, Berlin 1923, p. 274.

<sup>6</sup> A. Egidio, *Eleonora Duse in Russia*, in «Il Castello di Elsinore», a. XII, n. 34, Costa & Nolan, Chivasso (TO), 1999, pp. 67-115. La citazione è a p. 67.

<sup>7</sup> Cfr. H. Kindermann, *Vorwort*, in Id., *Hermann Bahr*, Böhlau Nachf., Graz-Köln 1954, pp. 5-6.

grattavano la testa, si mordevano le dita, si contorcevano, barcollavano e squittivano<sup>8</sup>; riproducendo i piccoli segni gestuali di cui erano riccamente contrappuntate, allora, le prestazioni dell'attrice.

Gli anni ottanta furono quelli del consolidamento del successo, dell'incontro con la collega francese Sarah Bernhardt – che si esibì nel febbraio 1882 al Teatro Carignano di Torino - dai cui spettacoli la Duse restò rapita; quelli che le aprirono la strada al capocomicato e all'ampliamento del repertorio e in cui cominciò a saggiare l'accoglienza del pubblico straniero. A capo della Compagnia Drammatica della Città di Roma – diretta con il compagno di allora, Flavio Andò (1857-1915) – la Duse raggiunse prima l'Egitto, la Spagna, e poi la Russia (Mosca e San Pietroburgo), dove si pose all'attenzione di alcuni fra i maggiori critici, drammaturghi e teatranti del tempo.

E' innegabile però che fu solo a partire dai successi conseguiti nella capitale austriaca, nella sede dell'Impero degli Asburgo, che si sarebbe iniziata a consolidare la sua fama in Europa e avrebbe iniziato a definirsi l'immagine mitica della Duse, che è giunta fino a noi. Successi che l'artista italiana riuscì a mietere proprio grazie all'apporto di Bahr, il «mediatore del moderno europeo»<sup>9</sup>.

Ex collaboratore del naturalista Otto Brahm, animatore con Arthur Schnitzler (1862-1921) e Hugo von Hofmannsthal della cerchia poetico-letteraria dello Jung Wien (the Young Vienna), futuro sostenitore degli artisti della Secessione capeggiati da Klimt (1862-1918) e ammiratore della musica di Mahler (1860-1911), Bahr divenne per l'attrice italiana, fin dal 1892, un appoggio sostanziale; non solo per assicurarsi il

---

<sup>8</sup> Cfr. L. Rasi, *La Duse*, R. Bemporad & Figlio, Firenze 1901. All'apice della sua carriera d'attore, Luigi Rasi (1852-1918) divenne direttore della Compagnia Drammatica Fiorentina, con cui la Duse recitò dalla metà degli anni '90 dell'ottocento. Dal 1881, Rasi fu anche direttore della scuola di recitazione di Firenze.

<sup>9</sup> L. Mayerhofer e K. Ifkovits, in Idd. (Hersg.), *Ausgewählte Briefe an Hermann Bahr: Mittler der europäischen Moderne*, Landesverlag, Linz 1998.

successo entro i confini dell'Impero austro-ungarico, ma per conquistare la fama nella Germania intera.

Nella Duse, in quell'artista straniera di “stirpe latina”, così diversa dagli attori tedeschi, che proveniva da una tradizione (quella grandattorica – actors managers) di cui nell'innegabile sensibilità moderna si continuavano a percepire le tracce, il letterato austriaco – per il quale teatro significava fulcro della cultura, il cui perno era l'attore – vide un modello possibile da cui partire per definire un'idea diversa di recitazione, in linea con i “nuovi” tempi. Una Schauspielkunst che potesse fungere da contraltare allo stile naturalista allora dominante (in specie, non a caso, sui palcoscenici berlinesi) e in virtù della quale l'attore potesse essere esaltato come unico garante dell'autenticità del processo artistico e creativo; in luogo dell'aderenza alla realtà e della fedeltà alla parola dell'autore, propugnata dai naturalisti. Da qui il numero copioso di saggi, articoli e annotazioni che nel corso del tempo Hermann Bahr dedicò a Eleonora Duse, e che divennero un termine di confronto ineliminabile per le ulteriori e successive riflessioni della critica, non solo viennese.

### **Il debutto viennese e la nascita del mito della Duse**

Quando Bahr vide recitare per la prima volta la Duse a San Pietroburgo, aveva appena ultimato la stesura del suo saggio celeberrimo: *Die Überwindung des Naturalismus*, composto dopo il soggiorno berlinese a fianco di Otto Brahm (1856-1912), dal 1884 al 1887, e il viaggio a Parigi fra del 1889-1890, che portò il letterato austriaco a contatto con il Simbolismo francese, da cui restò affascinato. Della nuova poetica si sentì la eco nel suo primo romanzo (*Die gute Schule – the good school*), con cui il letterato austriaco introdusse il concetto fin de siècle e ribadì la propria inclinazione per il Simbolismo francese. Non passò troppo tempo prima Bahr lasciasse Berlino (precisamente nel febbraio 1891) e decidesse di tornare in suolo

austriaco; esattamente nello stesso anno in cui, proprio grazie alla sua mediazione, Eleonora Duse debuttò nel circuito del Wiener Theater. Un mese dopo averla vista a San Pietroburgo, Hermann Bahr le dedicò infatti un articolo ormai famosissimo per la «Frankfurter Zeitung»,<sup>10</sup> che destò l'attenzione di un giovane impresario di Vienna: tal Matthias Täncer (1861-1924), il quale si mise in contatto con l'attrice e la fece esibire al Carltheater nel febbraio 1892; in accordo, evidentemente, con lo stesso Bahr, che si era premurato di prepararle il terreno pubblicando una sorta di guida alla tournée, pensata per la «perfetta comprensione» delle rappresentazioni e il «pieno diletto» del pubblico germanofono<sup>11</sup>. Il libretto conteneva uno studio introduttivo (in cui sostanzialmente si riportava l'articolo della «Frankfurter Zeitung») e il riassunto della Signora delle Camelie (la Dame aux Camélias di Dumas figlio), l'opera con cui la Duse aprì il suo primo corso di recite viennese, «cosicché lo spettatore poteva essere edotto dell'azione in ogni momento, in modo breve e puntuale»<sup>12</sup>.

La Duse recitò il ruolo di Margherita Gautier di fronte a una sala praticamente vuota, ma «alla fine la sua fama risuonò, quella stessa notte» - così racconta Bahr - «in tutta la città. Fece un effetto irresistibile»<sup>13</sup>. Trent'anni dopo, chi aveva preso parte all'evento ne conservava ancora intatta la memoria. Come Felix Salten, che nel 1921 scrisse che «quella sera, al Carltheater, ebbe inizio la fama europea della Duse»<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> H. Bahr, *Eleonora Duse*, in «Frankfurter Zeitung», 9 maggio 1891.

<sup>11</sup> Cfr. H. Bahr, *Textbuch zum Gastspiel der Eleonora Duse mit einer einleitenden Studie. Inhalt: die Cameliendame*, Wiener'sche Buchhandlung, Berlin 1892.

<sup>12</sup> Ivi, p. 16.

<sup>13</sup> H. Bahr, *Die Duse*, in *Prémieren. Winter 1900 bis Sommer 1901*, Albert Langen Verlag für Literatur und Kunst, München 1902, p. 152.

<sup>14</sup> F. Salten, *Erinnerung an die Duse*, in Id., *Schauen und Spielen*, Wiener Literarische Anstalt, Wien-Leipzig 1921, p. 333. Felix Salten [Siegfried Salzmann, 1869-1945], scrittore e giornalista nato a Budapest, nell'Impero Austroungarico, appartenne alla cerchia di Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal e Richard Beer-Hofmann riunitasi intorno alla rivista «Freie Bühne», di cui divenne collaboratore dal 1890. Dal 1906 al 1910 lavorò a Berlino come caporedattore del «Berliner

Già all'indomani del debutto, tutta la stampa si occupò fin da subito, alacramente, dell'attrice italiana. Prima attraverso le colonne delle Theater- und Kunsthrichten (notizie teatrali e artistiche), quasi sempre anonime; poi nelle descrizioni articolate e poetiche delle penne forbite dei feuilletons.

Quella dell'italiana apparve a tutti una presenza singolare, assolutamente unica: non particolarmente bella, né particolarmente dotata di mezzi esteriori, tecnicamente forse non superiore alle sue già illustri colleghe straniere, alle quali venne spesso confrontata (dalla francese Sarah Bernhardt alle tedesche Charlotte Wolter e Adele Sandrock) la Duse era capace, in scena, di produrre un effetto assolutamente straordinario; affascina e rapiva lo spettatore, lo soggiogava e lo ipnotizzava, agendo sui suoi nervi e sui suoi sensi e ci riusciva perché in lei, si diceva, «abitava una grande anima d'artista»<sup>15</sup>. E già questo la rendeva l'attrice perfetta per Vienna: città che si identificava con il teatro, visto a sua volta come Seelenraum, luogo della psiche<sup>16</sup>.

Quell'attrice che appariva naturale, ma non naturalista, autentica, ma non verista, che si faceva portatrice di uno stile nuovo di recitazione pur non avendo scisso i legami con la tradizione teatrale tardo-romantica da cui proveniva e in cui si era formata, che sembrava voler recitare non l'apparenza delle cose, ma la cosa in sé, sembrò essere il modello ideale per l'idea di teatro che si andava formando nella città che di lì a poco avrebbe tenuto a battesimo la psicoanalisi di Sigmund Freud (1856-1939); la Vienna che cercava di definire la propria identità artistica e culturale “moderna” recuperando la specificità della propria tradizione romantica e barocca, nella volontà di porsi come

---

Morgenpost». Tornato a Vienna, nel 1914 divenne redattore del *feuilleton* domenicale della «Neue Freie Presse», esercitando un grande influsso sulla vita culturale viennese.

<sup>15</sup> Cfr. s.n., *Carl-Theater*, in «Neue Freie Presse», 21 febbraio 1892.

<sup>16</sup> Cfr. G. Streim, *Wien als “porta Orientis” (Hofmannsthal)*, in P. Sprengel, G. Streim, *Berliner und Wiener Moderne*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1998, pp. 21-22.

contraltare del moderno che veniva propugnato da una Berlino sempre più vicina alla realtà industrializzata e meccanizzata delle grandi metropoli “disumanizzate” come Londra e Parigi.

Alle recensioni di Bahr e Salten si affiancarono presto quelle di Hofmannsthal, di Alfred von Berger (1853-1912), di Rudolf Steiner, il futuro fondatore dell’antroposofia, del drammaturgo e direttore di teatro Paul Schlexer (1854-1916), del filosofo tedesco Georg Simmel (1858-1918), dell’attore e regista austriaco Max Reinhardt solo per citarne alcuni ben sapendo di ometterne altri di non minore importanza. Tutti i principali esponenti del teatro, della letteratura, dell’arte e della cultura germanofona fra ottocento e novecento, da Bahr in poi, non mancarono di ragionare sull’arte della Duse, che partita da Vienna passò poi alla conquista di altri centri importanti dell’Impero, come Budapest e Praga: città che alla fine del XIX secolo era divenuta un centro economico e culturale di grande rilievo entro i confini del Regno di Francesco Giuseppe (e che aprì alla Duse le porte dei teatri statunitensi<sup>17</sup>); prima di approdare sui palcoscenici di Berlino<sup>18</sup>.

I successi che la Duse riscosse nella capitale del Reich, così come a Londra, Parigi, Russia e nel resto d’Europa, non furono minori a quelli conseguiti entro i confini dell’impero austriaco. Ma solo a Vienna, nella capitale austroungarica, nella città che risulta a essere alla fine un luogo di propulsione e insieme condensazione di idee, concetti e fenomeni (estetici, culturali e scientifici, in continua interrelazione), si

---

<sup>17</sup> Uno dei manager del Thalia Theater di New York, l’austriaco Heinrich Conrad (1848-1909), si recò appositamente a Praga per vedere recitare Eleonora Duse sul palcoscenico del Neues Deutsches Theater, dove debuttò il 13 giugno 1892. Gli bastò vederla la prima sera nella *Dame aux Camélias* per decidere di portarla in America. Cfr. S. Bellavia, *Vienna e la Duse (1892-1909)*, cit., pp. 90-91.

<sup>18</sup> La prima tournée berlinese di Eleonora Duse ebbe luogo al Lessingtheater dal 21 novembre al 23 dicembre 1892. Anche nella capitale prussiana, l’attrice italiana suscitò l’attenzione dei maggiori critici e letterati del tempo, da Paul Schlexer a Eugen Zabel, da Oskar Blumenthal a Gerhart Hauptmann. Per maggiori approfondimenti si rimanda a S. Watzka: *Die ‘Persona’ der Virtuosin Eleonora Duse im Kulturwandels Berlin in den 1890-er Jahren*, Francke Verlag, Tübingen 2012.

caricarono di una valenza che andava oltre quella della semplice valutazione di un fenomeno estetico. L'arte moderna dell'attrice divenne l'emblema della modernità di Vienna. Un moderno che, in entrambi i casi, in nome del nuovo non scindeva i propri legami con il passato; che nell'era del trionfo del positivismo cercava di recuperare la tensione soggettiva, il culto dell'io; di andare verso la verità interna e non esteriore delle cose e dei fenomeni; che recuperava l'idea romantica dell'arte come medium capace di mettere in connessione di far ritrovare all'uomo l'armonia e il senso dell'unità in un mondo che procedeva verso l'industrializzazione e il progresso, dovendo pagare il prezzo della frammentazione e della perdita della propria integrità.

### **Il mito dell'attrice e la città**

Nella Duse, la Vienna della Jahrhundertwende, dominata dalla corrente culturale dell'Impressionismo (variante austriaca del Simbolismo francese) e impegnata a definire la propria autonomia nei confronti della Berlino roccaforte della poetica naturalistica, individua dunque l'incarnazione della propria natura.

L'attrice italiana si era presentata alla città, nel febbraio 1892, come una sconosciuta e già in occasione delle recite di maggio dello stesso anno, Hugo Wittmann sosteneva che adesso ella era «diventata una diva, nel vero senso della parola»<sup>19</sup>.

Il mese dopo, lasciata Vienna, la Duse si recò a Praga, dove concluse trionfalmente il corso delle recite al Neues Deutsches Theater il 18 giugno (cfr. supra, p. 7 e n. 18): esattamente il giorno in cui Hermann Bahr, su «Die Nation», pubblicava il suo *Symbolismus*<sup>20</sup>: il saggio con cui definiva lo specifico della letteratura e dell'arte viennesi, nella delimitazione rispetto al naturalismo di Berlino. Un'arte che per essere

---

<sup>19</sup> W. [Hugo Wittmann], *Carl-Theater. Eleonora Duse*, in «Neue Freie Presse», 22 maggio 1892.

<sup>20</sup> H. Bahr, *Symbolismus*, in «Die Nation», IX, 38, 18 giugno 1892, pp. 576-577.

esercitata e goduta richiedeva «nervi ricettivi e sensibili», che obbedivano subito «a cenni sommessi»<sup>21</sup>, perché il suo oggetto era «l'inaccessibile, che sta dietro ai fenomeni, l'eterna verità che si trova nella causa ultima della realtà casuale il senso interno della vita della quale i sensi esterni non sanno nulla»<sup>22</sup>.

Il moderno di Bahr sembrava dunque accordarsi alla sensibilità moderna della Duse, ed entrambi trovarono a Vienna il terreno fertile per poterli dispiegare.

Nella capitale austriaca, l'attrice sarebbe tornata nell'autunno 1892: esattamente quando vi si trasferì, da Berlino, il letterato austriaco, chiamato stabilmente nella città danubiana come critico teatrale della «Deutsche Zeitung». Da allora in poi, lungo tutti gli anni novanta dell'ottocento – a partire sempre da questioni teatrali, perché considerava il teatro «il centro della vita culturale dei popoli»<sup>23</sup> - Bahr argomenterà dalla «posizione di una viennesità, in senso intellettuale e estetico»<sup>24</sup>. Stabilito che Vienna non era Berlino, il suo teatro – secondo Bahr - avrebbe dovuto smetterla di somigliare a quello del Reich, con il suo stile di recitazione adeguato ai gusti dei tedeschi del nord: disciplinati, rigorosi, repressi, sobri in modo incolore. Se Vienna era la tradizione, l'erotismo, la bellezza, la natura femminile, contrapposti al rigore, al grigiore prussiani e all'astratto intellettualismo maschile, non era negli attori tedeschi, che doveva cercare il suo modello; piuttosto, esso sembrava provenire da quegli artisti capaci di attingere la loro forza creativa più dai sensi, che dalla tecnica; la cui naturalezza espressiva permetteva loro di imprimersi sulla sensibilità, anche fisica, dello spettatore; artisti temperamentosi, come gli italiani (o come lo stereotipo voleva che essi fossero<sup>25</sup>). Come la Duse.

---

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> H. Kindermann: *Hermann Bahr*, cit., p. 113.

<sup>24</sup> P. Sprengel: *Hermann Bahr und die Differenzierung der literarischen Moderne*, in P. Sprengel, G. Streim, *Berliner und Wiener Moderne*, cit., p. 94.

<sup>25</sup> Osserva Stefanie Watzka che tanto gli italiani, quanto gli ebrei (e non è un caso che la maggior parte dei recensori che esaltarono la Duse fossero di origine ebraica) venivano ascritti dai tedeschi alla

E la Duse rientrò trionfalmente a Vienna nell'autunno dello stesso anno, e da allora in poi ella fece della città danubiana una meta fissa delle sue tournée. Almeno fino agli inizi del sodalizio con Gabriele D'Annunzio, che segnò una svolta nella vita artistica e privata dell'attrice e una pausa di quattro anni nel dialogo intenso con la capitale austriaca. Un dialogo che però riprese serrato proprio in chiusura del secolo XIX: quando Vienna tenne a battesimo la Traumdeutung (the interpretation of dreams) di Freud e l'attrice disse di volersi consigliare con uno dei signori di Vienna sulla realizzazione del proprio sogno di un'arte nuova, che la potesse sottrarre a un repertorio e a una routine divenuti per lei insostenibili. Perché a Vienna aveva conseguito il suo primo, grande successo e Vienna – parole sue - «l'aveva fatta nota in Europa». «Se nell'arte mia cerco e trovo una via nuova», disse l'attrice a Hugo Wittmann, «il primo passo sarà a Vienna». Sorridendo, aggiunse: «Vienna mi ha scoperta»<sup>26</sup>.

E Vienna giocò un ruolo non secondario anche nell'ultima parte della vita dell'attrice, dopo il ritiro dalle scene del 1909. Gli anni che seguirono ad esso furono quelli dell'incontro con il grande poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926), che con le sue poesie e gli scritti dedicati alla Duse avrebbe contribuito in modo sostanziale al definirsi della sua immagine mitica consegnata alla storia; e proprio quello viennese fu l'ultimo pubblico europeo che poté assistere alle sue rappresentazioni.

La Duse era tornata al teatro nel 1921 e nel settembre 1923 era nuovamente a Vienna – la città da cui «era partita la sua fama internazionale», disse Hugo Wittmann

---

categoria degli uomini del Sud, dunque assai più vivaci, espressivi e temperamentosi dei tedeschi (cfr. S. Watzka: *Die 'Persona' der Virtuosin Eleonora Duse...*, cit., p. 144). La studiosa affronta in modo molto preciso e dettagliato la questione dello stereotipo di una recitazione “tipicamente” italiana nel terzo e nel quarto capitolo del suo libro, alle pp. 71-145.

<sup>26</sup> s. n. [Hugo Wittmann], *Ein Besuch bei der Duse*, in «Neue Freie Presse» (*Feuilleton*), 8 dicembre 1899.

scomparso quello stesso anno<sup>27</sup> - non più capitale sfolgorante dell'Impero asburgico, che si era dissolto definitivamente nell'ottobre 1918<sup>28</sup>. Diede un corso di recite alla Neue Wiener Bühne, dove sarebbe dovuta tornare nel marzo 1924. Il destino avrebbe deciso diversamente: il 21 aprile, colpita da una grave influenza, l'attrice morì nella sua stanza d'hotel a Pittsburg, in America.

Impossibile dare contezza di tutti gli articoli che comparvero a Vienna e che ricordarono la grande attrice italiana, ribadendo il legame particolare che l'aveva unita alla capitale austriaca. Ci piace concludere con le parole di Salten, uno dei grandi ammiratori dell'attrice. Egli disse che coloro i quali, all'oggi, non conoscevano Eleonora Duse e quelli che un domani avrebbero solo sentito il suo nome risuonare di quando in quando, avrebbero dovuto attendere finché il secolo avrebbe creato di nuovo una tale incarnazione della sua più forte essenza spirituale e il suo ideale più nobile. Fino ad allora avrebbero visto buone, anche ottime commedianti, ma nessuna donna che avrebbe agito sulla scena come quintessenza del puro e dell'alto, quanto la Duse<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> Wittmann era scomparso il 6 febbraio 1923. Il 23 settembre, in occasione del ritorno della Duse a Vienna, la «Neue Freie Presse» pubblicò il *feuilleton* che egli le aveva dedicato in occasione del ritiro dalle scene, nel 1909. Lì è contenuta l'affermazione di Vienna come “responsabile” della fama mondiale dell'attrice italiana.

<sup>28</sup> Cfr. J.W. Mason: *Il tramonto dell'impero asburgico*, Il Mulino, Bologna 2000, p. 131.

<sup>29</sup> Cfr. F. Salten: *Erinnerung an die Duse*, cit., p. 336.

Vincenzo Cicero

**EUCATASTROFE DEL FIABESCO ODIERNO**

**PER UNA FILOSOFIA DEL FANTASY\***

*[Eucatastrophe of Contemporary Fairy-tale. For a Philosophy of Fantasy]*

ABSTRACT. Se la chiave del fantasy, ossia del fiabesco, è nello scrigno di chi conosce la lingua dei sogni, allora l'affinità tra il fiabesco e la filosofia sta già nella trasognanza [*rêverie*] come contemplazione attiva. Ma non ogni fantasy è filosoficamente rilevante, bensì solo quello che sa avventurarsi nella landa del fantastico inteso come rottura dell'ordine riconosciuto, tangente alla caoticità del mistero. E nella misura in cui tali avventure trovano espressione adeguata nei capolavori del fiabesco odierno, si può cogliere la fecondità e attualità filosofica della nozione tolkieniana di eucatastrofe.

PAROLE CHIAVE: fantasy, fantastico, eucatastrofe, mistero, caos

ABSTRACT. If the key to fantasy, or fairy-tale, lies in the chest of the ones who knows the language of dreams, then the affinity between fairy-tale and philosophy lies already in dreaminess [*rêverie*] as an active contemplation. Not every fantasy is philosophically remarkable though, only the one able to venture into the land of the fantastic seen as the breaking of the acknowledged order, tangent to the chaoticity of mystery. And as long as such adventures find their proper expression in the masterpieces of contemporary fairy-tale, one can grasp

---

\* Il nucleo fondamentale del saggio è stato esposto il 2 settembre 2018 nel contesto del DragonFest al castello di Milazzo (ME).

the philosophical fecundity and actuality of Tolkien's notion of eucatastrophe.

PAROLE CHIAVE: Fantasy, Fantastic, Eucatastrophe, Mystery, Chaos

L'intento principale di questo scritto non è aggiungere ai tanti soggetti filosofici già esistenti un ulteriore tema su cui esercitare l'immaginazione speculativa. In realtà, si vuol iniziare a mostrare *a)* come la speculazione filosofica possa trovarsi a casa sua in un'opera autenticamente fantasy, e *b)* come il fantasy stesso, specie nelle sue manifestazioni dell'ultimo secolo, sia in grado di fornire contributi essenziali alla filosofia attuale.

### 1. Frammenti definatori del fantasy e il trasognare

Comincerò con un'espressione definitoria "autorevole", proposta nel 1996 da George Martin: «Il miglior fantasy è scritto nella lingua dei sogni. È vivo come sono vivi i sogni, più reale del reale... almeno per un momento... quel lungo momento magico prima del risveglio»<sup>1</sup>. Dunque, per l'autore delle *Cronache del Ghiaccio e del Fuoco* – ovvero della saga del *Trono di Spade* –, chi conosce la lingua dei sogni ha la chiave del fantasy. E l'uomo contemporaneo impara al meglio la lingua onirica quando legge Freud e Jung,

---

<sup>1</sup> G. Martin, *Dreamsongs*, Gollancs, London 2006, I.IV: «The best fantasy is written in the language of dreams. It is alive as dreams are alive, more real than real... for a moment at least... that long magic moment before we wake».

come riconosceva nel 1949 il mitologo statunitense Joseph Campbell<sup>2</sup>.

Abbiamo qui una indicazione sicura: se si vuol saper leggere e comprendere nella loro essenza le opere fantasy, occorre approfondire innanzitutto le riflessioni psicologiche di Freud e Jung sui sogni. Dalle quali meditazioni – attenzione – apprendiamo che il senso dei sogni è sempre più reale del reale non soltanto *prima*, ma anche e decisamente *dopo* il risveglio, quando s'innesca il dispositivo delle rinarrazioni.

Tenuto conto ora del ruolo strutturale del sogno nel fantasy, ecco che ci viene esibita la schietta affinità sussistente tra questo genere artistico e la filosofia. Come infatti vado argomentando da tempo nelle introduzioni ai miei corsi di filosofia teoretica, io considero la speculazione filosofica sostanzialmente come *trasognanza* (la *rêverie* dei francesi), ossia come *contemplazione attiva*, in cui il contemplante ha piena coscienza di quanto avviene sul piano immaginale e dispone della capacità di modificare quanto immagina o si figura. Lo *speculare* del filosofo è un trasognare pensante – così come, potrei dire per amore di parallelismo, il raccontare ri-creativo dell'autore fantasy è un trasognare configurante. L'elemento comune della trasognanza, al più alto livello, illustra come mai la filosofia possa sentirsi a casa sua nel fantasy.

---

<sup>2</sup> Cfr. J. Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano 1958, p. 12.

## 2. *Ingredienti del fantasy. Il fiabesco e il fantastico*

Fissiamo allora gli ingredienti fondamentali del fantasy, che sono cinque e corrispondono ad altrettanti aspetti:

- un cosmo “altro”, diverso dal nostro, retto da leggi fisiche sue particolari (aspetto *para-* e *sovra-naturale*);
- un eroe o un gruppo di eroi in lotta contro un nemico da sconfiggere (aspetto *epico*);
- la presenza di arti divinatorie e incantatorie (aspetto *magico*);
- il dispiegamento di un viaggio/ricerca in vista di una redenzione, di una salvezza collettiva (aspetto *autofornativo* e, insieme, *soteriologico*);
- l’esistenza di creature fantastiche: elfi, streghe, maghi, mostri, troll – draghi (aspetto *teratologico*).

In questa sede mi concentrerò su un filone tematico che, in qualche modo attraversando tutti e cinque questi importanti elementi, è in grado di prospettare infine la spiccata reciprocità del rapporto che lega filosofia e fantasy nella nostra epoca.

È a questo punto necessario puntualizzare la distinzione decisiva, nonostante l’affinità etimologica e malgrado certi usi sinonimici, tra il *fantasy* (il *fiabesco*) e il *fantastico*<sup>3</sup>. Se infatti un’opera fantasy presuppone strutturalmente un cosmo “altro”, diverso da quello reale, tuttavia la sua ambientazione è pur

---

<sup>3</sup> La distinzione è operata tenendo presenti le riflessioni che Roger Caillois ha consegnato al suo scritto del 1965 *Nel cuore del fantastico*.

sempre, appunto, in un *cosmo*, cioè in un *ordine* costituito, riconosciuto, sancito – benché stabilito diversamente dal “nostro”. Ebbene, secondo Roger Caillois l’invenzione di un mondo incantato, popolato da eroi e anteroi, maghi, esseri meravigliosi e mostruosi, comitive ed eserciti eccentrici, insomma la configurazione fiabesca dell’universo fantasy, non è sufficiente a garantire il manifestarsi del fantastico.

Scriva Caillois: «Chiamo “fantastico” ciò che, nella comunicazione, resta indecifrato o indecifrabile, all’inizio o alla fine»<sup>4</sup>. Il fantastico esiste perché il numero dei possibili, per quanto immenso, è limitato. Quando qualunque cosa può accadere in qualunque momento, niente può sorprendere e nessun miracolo può stupire. Al contrario, in un ordine ritenuto immutabile, in cui ad esempio il futuro non può riflettersi sul passato, una coincidenza che sembri contraddire questa legge non manca di turbare<sup>5</sup>. Il fantastico è dunque *rottura dell’ordine riconosciuto, irruzione dell’inammissibile all’interno della inalterabile legalità quotidiana*, e non sostituzione totale dell’universo reale con un universo esclusivamente prodigioso per l’universo reale<sup>6</sup>.

La natura essenziale del fantastico consiste nell’orientare il logos e lo spirito verso realtà ancora ignote e solo intuitive: verso il *mistero*. Il mistero autentico è qualcosa di ininventabile, e qualora a noi umani tocchi in certo modo

---

<sup>4</sup> R. Caillois, *Nel cuore del fantastico*, Abscondita, Milano 2004, p. 24.

<sup>5</sup> Cfr. *ibidem*, pp. 92 s.

<sup>6</sup> Cfr. *ibidem*, p. 152.

di parteciparne, il problema è che non possiamo sapere anticipatamente se e quando e come ri-velarlo. Ecco: il fantastico ha a che fare in maniera diretta con il mistero dell'esistenza di *tutti i cosmi*, dai reali ai fiabeschi. Questo tratto misterilogico fa del fantastico una landa eminentemente speculativa, ed è quando giunge ad avventurarsi fin lì che il fantasy diviene affine al pensare filosofico e – all'improvviso, in maniera spontanea – gli si affina.

Intanto, però, la circostanza che il fantastico scaturisca dalla regione *extra cosmica* del mistero attesta un ulteriore carattere filosoficamente rilevante, ossia la sua attinenza intima con il *caotico*.

### 3. *Il caos, la scala, la torre*

Il caos non è un pozzo. Il caos è una scala! Tanti che provano a salirla falliscono e non ci provano più: la caduta li spezza. Ad altri viene offerta la possibilità di salire, ma rifiutano: rimangono attaccati al regno, o agli dèi, o all'amore. Illusioni. Solo la scala è reale. E non resta che salire<sup>7</sup>.

Queste parole sorprendenti, che in Bran Stark divengono drammaticamente presaghe del destino imminente del suo interlocutore, nonché “primo” teorico del *caos scalare*, Petyr “Ditocorto” Baelish, queste espressioni – dicevo – ci

---

<sup>7</sup> Petyr Baelish a Varys in *Trono di spade*, #306 (USA 2013), 48"34-49"23: «Chaos isn't a pit. Chaos is a ladder. Many who try to climb it fail, and never get to try again. The fall breaks them. And some are given a chance to climb, but refuse. They cling to the realm, or love, or the gods... illusions. Only the ladder is real. The climb is all there is». Cfr. Bran Stark a Petyr Baelish *ibidem*, #704 (USA 2017), 8"53: «Il caos è una scala».

conducono con agile spontaneità al nucleo centrale di quello che a mio avviso è al momento il massimo capolavoro della letteratura fantasy: *La Torre Nera* di Stephen King<sup>8</sup>. Ascoltiamo il pistolero Roland Deschain di Gilead, l'ultimo cavaliere:

Supponiamo che tutti i mondi e tutti gli universi si incontrino in un unico nesso, un pilone comune, una Torre. E all'interno una scala, che sale forse alla testa stessa di Dio<sup>9</sup>. (La scala è anche all'esterno, a chiocciola, sotto le finestre a spirale crescente)<sup>10</sup>. Questo braccio proteso di pietra grigio scuro è il più grande mistero del mondo e l'ultimo tremendo indovinello<sup>11</sup>. La Torre sta sgretolandosi [*grumbling*], e se cade, tutto ciò che conosciamo verrà spazzato via; ci sarà un caos al di là di ogni immaginazione<sup>12</sup>.

Perciò la missione assoluta dell'ultimo della genia dei cavalieri è giungere alla Torre Nera, entrarvi, salirne i gradi, saggiarne il caos relativo nell'arduissimo tentativo di scongiurare la restaurazione del caos primigenio.

Ora, un passaggio essenziale della mia argomentazione consiste nel collegare la fisionomia e l'esito del viaggio di Roland<sup>13</sup> a una questione che di

---

<sup>8</sup> S. King, *La Torre Nera* (1982-2004), 7 voll., Sperling & Kupfer, Milano 2017.

<sup>9</sup> *Ibidem*, I, p. 216.

<sup>10</sup> Cfr. *ibidem*, III, p. 49. La scala interna è caos nella misura in cui resta inesperta.

<sup>11</sup> *Ibidem*, IV, p. 560.

<sup>12</sup> Cfr. *ibidem*, IV, p. 569.

<sup>13</sup> Esito che qui do per noto senza risporlo, per rispetto verso coloro che non hanno ancora finito di leggere l'*opus magnum* kinghiano. Sconsiglio comunque senz'altro la visione del film di Nikolaj

primo acchito può apparire strana (e forse incomprensibile): *L'Eucatastrofe*, nella quale viene a raccogliersi il mistero e caos originario di tutti i mondi possibili, esistenti e necessari, può essere considerata la funzione suprema del fiabesco anche nel fantasy contemporaneo, odierno?

#### 4. *L'eucatastrofico odierno*

Nel marzo 1939 John Tolkien tenne all'Università di St. Andrew in Scozia la celebre conferenza *On Fairy-Stories* (lett. "Sulle fiabe", ma il titolo potrebbe venir tradotto anche "Sul fiabesco"), pubblicata poi nel 1947. Si tratta di uno dei testi teorici più importanti sul fantasy, e sicuramente del saggio che inaugura la (auto)consapevolezza del fiabesco contemporaneo. Ebbene, alla rete concettuale variegata, e per più aspetti innovativa, descritta da Tolkien appartiene appunto la nozione di eucatastrofe, che lo scrittore definisce così:

[I]l racconto eucatastrofico è la vera forma di fiaba, e la sua funzione suprema. [...] L'Eucatastrofe è l'improvviso 'capovolgimento' gioioso [*the sudden joyous 'turn'*], e questa gioia – che il fiabesco sa suscitare in maniera esemplare – è una grazia improvvisa e miracolosa [*a sudden and miraculous grace*]: se essa non nega la discatastrofe (il dolore e il fallimento), nega però la sconfitta cosmica finale, «e in quanto tale è *evangelium*, perché fornisce un fugace balenio di *Gioia* [*Joy*], Gioia al di là delle mura del mondo, intensa come afflizione<sup>14</sup>. Quando avviene l'improvviso 'capovolgimento' abbiamo una visione straziante della

---

Arcel del 2017: per parafrasare il mantra che circola in quella incommentabile versione della *Torre Nera*, evidentemente regista e sceneggiatori «hanno dimenticato il volto dei loro padri».

<sup>14</sup> J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in Id., *Albero e foglia*, Bompiani, Milano 2004<sup>7</sup>, pp. 91 ss.

gioia, del desiderio del cuore che per un momento oltrepassa la cornice del racconto, lacera la ragnatela della vicenda, e permette che un bagliore la trapassi<sup>15</sup>.

Non è difficile scorgere, in quel bagliore gioioso che trapassa la ragnatela della vicenda, l'irruzione del mistero (quindi del fantastico) sotto forma di grazia improvvisa e miracolosa. Possiamo riconoscerne un bell'esempio nello scontro finale di Harry Potter con Voi-sapete-chi – combattimento “capovolto” dal successo dell'azione di Neville Paciock sull'ultimo Horcrux rimasto, il serpente Nagini<sup>16</sup>. Con Harry Potter (contro Voldemort) l'eucatastrofe è garantita, *su tutti i fronti*. Ma, per dire, con la prossima 8<sup>a</sup> stagione del *Trono di Spade* il lieto fine non parrebbe affatto scontato. Inoltre, si può aggiungere che persino il fantasy contemporaneo più artisticamente maturo, la già citata *Torre Nera* di King, non ha un finale da lustrini e paillettes (come non ce l'hanno molti altri racconti kinghiani).

Ecco perché più sopra ponevo la questione se l'eucatastrofe sia da considerare una funzione strutturale – “suprema”, dice Tolkien – per il fantasy contemporaneo. Il proliferare nel XX secolo delle distopie, nelle quali prevalgono indubbiamente le discatastrofi, sembra suggerire una risposta negativa – benché le distopie appartengano a quel fantasy “impuro” che è la

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, pp. 93s.

<sup>16</sup> Cfr. D. Yates, *Harry Potter e i doni della morte*, II, Warner Bros. & HeyDay Films, Regno Unito - USA 2011, 1'39"36-45"46.

fantascienza (ma per me la dialettica di fiabesco e fantastico si ripropone tale e quale anche nelle opere fantascientifiche).

*5. La Bestia e il fantasy: Cristo eucatastrofe della storia*

Leggerò allora un testo che considero la matrice remota di ogni fantasy, antico e moderno e contemporaneo:

Un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e, sul capo, una corona di dodici stelle. Era incinta, e gridava per le doglie e il travaglio del parto. Allora apparve un altro segno nel cielo: un enorme drago rosso, con sette teste e dieci corna e sulle teste sette diademi; la sua coda trascinava un terzo delle stelle del cielo e le precipitava sulla terra. Il drago si pose davanti alla donna, che stava per partorire, in modo da divorare il bambino appena lo avesse partorito. Essa partorì un figlio maschio, destinato a governare tutte le nazioni con scettro di ferro, e suo figlio fu rapito verso Dio e verso il suo trono.

[...] [F]urono date alla donna le due ali della grande aquila, perché volasse nel deserto verso il proprio rifugio [preparato da Dio], dove viene nutrita [...] lontano dal serpente. Allora il serpente vomitò dalla sua bocca come un fiume d'acqua dietro alla donna, per farla travolgere dalle sue acque. Ma la terra venne in soccorso alla donna: aprì la sua bocca e inghiottì il fiume che il drago aveva vomitato dalla propria bocca<sup>17</sup>.

«Il drago è un vero e proprio emblema del fantasy; non è un tratto obbligatorio, ma una caratteristica ricorrente», dice giustamente Gian Filippo

---

<sup>17</sup> Giovanni, *Apocalisse*, 12.1-5.14-16.

Pizzo nella sua breve ed essenziale Introduzione alla *Guida al cinema fantasy*<sup>18</sup>.

E qual è l'entità che Giovanni nell'*Apocalisse* chiama “il drago”? Lo dice nel medesimo cap. 12, al versetto 9:

[I]l grande drago, il serpente antico [ὁ δράκων ὁ μέγας, ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος], colui che è chiamato Diavolo e il Satana e che seduce tutta la terra abitata.

Ebbene, nella tradizione evangelica che l'*Apocalisse* profeticamente e fedelmente ricapitola, l'antico serpente dell'Eden, il grande drago, è colui che viene sconfitto in via definitiva dal Cristo crocifisso e risorto, dall'Agnello. Ed è a questa tradizione che esplicitamente si richiama anche Tolkien quando elabora la sua preziosa nozione di “eucatastrofe”.

I Vangeli contengono una vicenda che include tutta l'essenza del fiabesco. [...] E tra le [sue] meraviglie c'è l'eucatastrofe massima e più completa che si possa concepire. Solo che questa storia ha penetrato di sé la Storia e il mondo primario [...]. La nascita di Cristo è l'Eucatastrofe della storia dell'Uomo. La Resurrezione è l'eucatastrofe della storia dell'Incarnazione. [...] Leggenda e Storia si sono incontrate e fuse. / [...] Il Vangelo non ha abrogato le leggende; le ha santificate, specialmente per il lieto fine<sup>19</sup>.

È a mio avviso un tocco poetico notevole, questo con cui Tolkien rimarca la “santificazione” del fiabesco (insieme al leggendario e al mitico) avvenuta mediante il Vangelo. Il mistero della Gloria alta e gioiosa dell'eucatastrofe

---

<sup>18</sup> G.F. Pizzo, Introduzione a W. Catalano, A. Lazzeretti, G.F. Pizzo, *Guida al cinema fantasy*, Odoja, Bologna 2017, p. 10.

<sup>19</sup> J.R.R. Tolkien, *Sulle fiabe*, cit., pp. 95 s.

cristica, già avvenuta, pre-determina il fine ultimo positivo di ogni vicenda mitica, fiabesca e storica a venire.

A mo' di conclusione provvisoria, ritengo che una genuina ispirazione misteriológico-fantastica del fantasy, indagata congiuntamente a un approfondimento critico dell'eucatastrofe di Tolkien, possa costituire un eccezionale polo tematico di confronto con la filosofia attuale, contribuendo a far uscire quest'ultima dalle secche dell'autoreferenzialità indefinita e dal formalismo fine a se stesso. La speculazione filosofica, se vuol essere ancora comprensione/comunicazione del senso dell'esistenza del tutto e di ogni cosa, non può non misurarsi in via privilegiata con il fondamentale aspetto discatastrofico dell'esistere – che è impossibile afferrare senza la sua relazione all'Eucatastrofe.

**Francesco Franco**

**LA PARABOLA DI DOSTOEVSKIJ**

**The Dostoevsky's parable**

ABSTRACT. La poetica di Dostoevskij ha incarnato una delle più profonde visioni della natura umana, maturata polemicamente a contatto con i vari ottimismo filosofici dell'Ottocento. Dai suoi romanzi emerge una concezione dell'uomo drammaticamente combattuta tra il desiderio di felicità e le illusioni cresciute all'ombra del razionalismo moderno. Il risultato è il disperato sradicamento nichilistico dei suoi personaggi, veri simboli metafisici di una libertà snaturata e svuotata di senso. Tuttavia l'esigenza del bene trova nella figura di Cristo la cifra del riscatto, manifestata dai personaggi positivi della sua opera.

Parole chiave: arbitrarismo, male, felicità, nichilismo, cristologia.

ABSTRACT: Dostoevsky's poetics has incarnated one of the most profound visions of human nature, matured polemically through contact with the various philosophical optimisms of the 1800s. From his works, a concept of man dramatically torn between the desire for happiness and the illusions grown in the shade of modern rationalism. The result is the desperate nihilistic eradication of his characters, true metaphysical symbols of a distorted freedom and void of any meaning. Notwithstanding, the need for goodness finds in Christ the key to redemption, manifest in the positive characters in his work.

Key words: arbitrarism; evil, happiness, nihilism, Christology.

## L'ABISSO DELL'UMANO

L'attualità di Dostoevskij è data dalla profonda disamina dell'anima umana, sin nelle sue pieghe più oscure, perché ha colto lucidamente le contraddizioni del nostro tempo. Se si può a buon diritto parlare di indagine del fenomeno religioso, questa accezione deve essere mantenuta nella complessità e universalità del problema, «perché in lui la crisi del nostro mondo moderno si è concentrata come in una cima acuta, si è ridotta alla sua essenza; e perché in lui è stata abbozzata in modo vitale una soluzione»<sup>1</sup>.

In diretta polemica contro gli ottimismo del tempo sviscera sino in fondo l'abisso del male e della sofferenza, congiunti all'enigma della libertà. Ogni sua creatura letteraria è un robusto colpo di sonda inferto al mistero della vita, contro le mutilazioni razionalistiche, e rivela un respiro profondamente metafisico. La sua è una denuncia delle contraffazioni teologiche presenti nei vari messianismi che dall'Ottocento hanno preso piede nella coscienza contemporanea, per riaffermare che le ragioni della vita non sono riducibili alla logica del razionalismo sociologico e alla sua società formicaio: «al

---

<sup>1</sup> H. De LUBAC (1992), *Il dramma dell'umanesimo ateo*, p. 225.

messianismo terreno, Dostoevskij oppone dunque l'apocalisse cristiana; ai sogni di un paradiso situato nell'avvenire umano, la speranza del Regno di Dio»<sup>2</sup>.

Dostoevskij smaschera una visione della storia nella quale la misura dell'umana finitudine e la presenza del male vengono rimossi a vantaggio di altri simboli e di una differente escatologia. La contropartita è l'affermazione di una scristianizzazione dell'Occidente che va compendosi con forti ambiguità come processo di secolarizzazione<sup>3</sup>.

#### LA SIMBOLICA DELLA SECOLARIZZAZIONE

Le forme simboliche che sostituiscono, talvolta in maniera speculare, la tradizione cristiana hanno un accentuato valore cognitivo che si esprime dietro la formula del «sapere di sapere». Secondo G. Filoramo, «la tentazione gnostica, di un sapere assoluto e totale, liberante dalle angosce legate ai saperi parziali e conflittuali, è dunque inscritta in certo senso nella logica stessa del nostro

---

<sup>2</sup> *ibidem*, p. 269.

<sup>3</sup> Su questa densa problematica si vedano anche le sintetiche ma efficaci analisi storico terminologiche di F. BOLGIANI (1987), *Introduzione al problema della scristianizzazione*, specialmente pp. 15-24.

sistema culturale»<sup>4</sup>. Illuminante, in tal senso, la polemica anticristiana di Comte<sup>5</sup>: «la scienza, riprendendo un carattere del tutto generale, potrà diventare adatta a supplire all'impotenza della teologia per il governo morale della società»<sup>6</sup>. Un'idea ben chiara sin dai primi lavori che trova un'esplosione straordinaria nelle ultime opere, là dove egli teorizza una sorta di religione positiva<sup>7</sup>. Un'utopica fede scientifica, vero ossimoro su cui poggia la credenza nel riscatto scientifico dell'uomo<sup>8</sup>.

---

<sup>4</sup> G. FILORAMO (1990), *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, p. 15. Ci pare che questa affermazione si concili con il giudizio di P. EVDOKIMOV (1978), *Dostoevskij e il problema del male*, p. 292: «O lo spirito umano si slancia al di sopra del mondo (empirico e trascendente) verso l'immensità infinita dell'assoluto, verso un incontro totale con il Dio che si svela, oppure Dio si configura come un Dio immanente, né personale né rivelato [...] un'idea di unità, una potenza pura del pensiero, in breve *l'uomo stesso con il suo culto religioso del sapere*» (corsivi nostri). Si tratta di una lucida disamina dell'antinomia spirituale tra gnosi cristiana e gnosticismo.

<sup>5</sup> A. COMTE (1969), *Opuscoli di filosofia sociale*; particolarmente interessante il III opuscolo, scritto nel marzo del 1822, *Piano delle opere scientifiche necessarie per riorganizzare la società*, pp. 65-179, nel quale Comte sviluppa diffusamente la sua concezione della storia e del primato della scienza per la società futura, teorizzando una tecnocrazia che si proponga come dottrina organica con cui sostituire e coprire il vuoto lasciato dalla fine della dottrina organica medievale, legata ai due poteri temporale e spirituale, entrambi necessari per la riorganizzazione della società. La nuova ierocrazia sarebbe quella degli uomini di scienza mentre agli uomini d'arme medievali si sostituiscono i capitani d'industria.

<sup>6</sup> COMTE, *Opuscoli di filosofia sociale*, IV, *Considerazioni filosofiche sulle scienze e gli uomini di scienza*, (novembre 1825), p. 226.

<sup>7</sup> Non andrebbe sottovalutato ciò che egli scrive ancora negli opuscoli, quando individua l'aspetto più prezioso del cattolicesimo medievale nella sua capacità di creare un'obbedienza cieca al potere spirituale e dunque all'armonia sociale. Questa capacità è per Comte la fede, «cioè la disposizione a credere spontaneamente, senza una dimostrazione preliminare, ai dogmi proclamati da un'autorità competente: cosa che costituisce, in effetti, la condizione generale indispensabile a permettere la fondazione e la conservazione di un'autentica

Questo atteggiamento spirituale ha trovato un terreno fertile nei progressismi di varia natura presenti nella seconda metà del XIX secolo, eccezion fatta per Nietzsche che l'ha sepolta nel suo ben noto aforisma sulla morte di Dio<sup>9</sup>. Egli vede una sopravvivenza metafisica nella specularità di darwinismo e cristianesimo:

«Per alcuni, la metafisica è ancora necessaria; però anche quell'irruente anelito di certezza, che oggi trova uno sfogo scientifico-positivistico in vaste proporzioni, l'anelito a voler possedere assolutamente qualcosa in modo saldo [...] anche questo è ancora una volta il desiderio di un sostegno, di un puntello, insomma quell'istinto della debolezza, che in realtà non crea religioni, metafisiche, convincimenti di ogni specie, ma [...] li conserva. In realtà, intorno a tutti questi sistemi positivistici, si diffonde la caligine di un certo offuscamento pessimistico, qualcosa come stanchezza, fatalismo, delusione, timore di una nuova delusione – oppure un intimo rancore reso manifesto, malumore, anarchismo dell'exasperazione e tutto quello che può

---

comunione intellettuale e morale» COMTE, *Opuscoli di filosofia sociale*, v, *Considerazioni sul potere spirituale*, (marzo 1826), p. 272.

<sup>8</sup> Scrive Nietzsche a proposito di Comte: «Che olezzo cattolico, antitedesco, ha per noi la sociologia di Auguste Comte, con la sua logica romana degli istinti!», F. NIETZSCHE (1979), *Al di là del bene e del male, preludio di una filosofia dell'avvenire*, p. 57.

<sup>9</sup> Cfr. NIETZSCHE (1979), *La gaia scienza*, aforisma 125, pp. 125-126. L'analisi più celebre dell'aforisma è quella di M. HEIDEGGER (2018), *La sentenza di Nietzsche «Dio è morto»*: «Se infatti Dio, nel senso del Dio cristiano, è svanito dal suo posto nel mondo soprasensibile, allora il posto rimane pur sempre, è ancora mantenuto, sebbene sia divenuto vuoto. Questo ambito divenuto vuoto del mondo soprasensibile e del mondo ideale può essere ancora saldamente tenuto. Anzi, il posto vuoto addirittura pretende di essere ricostituito, rioccupato, e intima di sostituire con un altro Dio il Dio destituito. Si erigono nuovi ideali. Secondo la concezione di Nietzsche (*Volontà di potenza*, af.1021, 1887), ciò avviene con le dottrine della felicità universale e con il socialismo» p. 521.

costituire sintomo o mascherata del sentimento di debolezza»<sup>10</sup>.

Questo scientismo troverà modo di contrapporsi direttamente alla poetica di Dostoevskij in Freud<sup>11</sup>. La concezione freudiana ha sullo sfondo la filosofia della storia di Comte e il parricidio nell'orda primordiale di Darwin ed è esposta in maniera organica in *Totem e tabù*<sup>12</sup>. L'essenza della religiosità umana è il sacrificio totemico e il parricidio, reale o simbolico, al quale è collegato il pasto sacrificale nel quale i fratelli tentano di mangiare il padre, per assumerne l'identità e la posizione dominante nel clan.

Questo evento, attraverso i meccanismi della rimozione e reiterazione, sarebbe l'origine del monoteismo del padre<sup>13</sup>. In quest'ottica fortemente positivista Freud può affermare che,

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, *La gaia scienza*, aforisma 347, p. 201; interessanti contro il darwinismo anche le considerazioni esposte nell'aforisma 349; sulla scienza anche gli aforismi 37, 112.

<sup>11</sup> S. FREUD (1975), *Dostoevskij e il parricidio*, pp. 521-538.

<sup>12</sup> FREUD (1975), *Totem e tabù*, pp. 7-164. K. POPPER (1963), *Congetture e confutazioni*, partendo dal criterio di demarcazione tra scienza e non scienza polemizza duramente con il marxismo e la psicanalisi, accusati di concezioni autoritarie in quanto contrabbandano come scientifici postulati decisamente metafisici (pp. 63-67).

<sup>13</sup> Ipotesi ampiamente ribadita anche in FREUD (1975), *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi (1934-1938)*, pp. 337-453. Rispetto a *Totem e tabù*, qui Freud dà uno spazio maggiore alla ricostruzione storica del monoteismo ebraico cristiano, sebbene la genesi ultima del discorso continui a dipendere dalla tesi darwiniana del parricidio nell'orda primordiale.

«Dostoevskij non è riuscito a diventare un maestro e un liberatore dell'umanità essendosi associato ai suoi carcerieri. La civiltà futura del genere umano avrà pochi motivi per essergli grata. Probabilmente si può dimostrare che fu la sua nevrosi a condannarlo a questo fallimento. La profondità della sua intelligenza e l'intensità del suo amore per gli uomini gli avrebbero aperto la strada a un'esistenza diversa, degna di un apostolo dell'umanità»<sup>14</sup>.

In altre parole, l'esplicita condanna dello scientismo e dei suoi miti non scaturisce in Dostoevskij dal profondo scandaglio con cui ha analizzato l'esistenza umana, ma da una nevrosi successiva alla morte del padre, a causa del suo irrisolto conflitto edipico. Per Freud questo evento avrebbe scatenato una proiezione religiosa del suo simbolico parricidio, di cui *I fratelli Karamazov* sarebbero il documento principale<sup>15</sup>.

Questo giudizio mostra la drammatica e irriducibile incomprendimento tra due visioni dell'uomo. Alla presunta liberazione scientifica e storicistica Dostoevskij contrappone la riaffermazione della libertà schiettamente

---

<sup>14</sup> FREUD, *Dostoevskij e il parricidio*, p. 522.

<sup>15</sup> Diversa l'accoglienza di Nietzsche, rispetto a Freud, dell'opera di Dostoevskij. Nella lettera a Overbeck del 23 febbraio del 1887, Nietzsche descrive la gioia immensa della scoperta di *Memorie del sottosuolo*. Tuttavia nel corso del 1888 il suo giudizio cambierà. Ma il comune sottosuolo drammatico resta, al di là delle profonde divergenze, come attesta il suo primo giudizio in, NIETZSCHE (1995), *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, p. 118. Su un sottosuolo drammatico comune, M. RUSSO (2014), *La dialettica della libertà in Nietzsche e Dostoevskij*, che tenta anche una definizione di questo spazio; a differenza di V. KANTOR (2015), *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*, che segnala la forte discrepanza sul piano religioso tra il neo-paganesimo di Nietzsche e il cristianesimo di Dostoevskij.

metafisica: «tutti questi Mill, questi Darwin e questi Strauss hanno talvolta un modo molto curioso di considerare i doveri morali dell'uomo moderno»<sup>16</sup>. Egli vede con chiarezza gli intenti spirituali e teoretici di questa filosofia della storia: «se, per esempio, Strauss odia Cristo, e si è posto come scopo [...] quello di dileggiare e vituperare il cristianesimo, tuttavia egli adora l'umanità nel suo complesso, e la sua dottrina non potrebbe essere più elevata e più nobile»<sup>17</sup>.

Il fine di questi maestri è la distruzione radicale del passato per ricostruire *ex novo* la società. Una ricostruzione che porterebbe al rischio di una organizzazione inumana, anche perché, «una volta ripudiato Cristo, l'intelletto umano può giungere a risultati stupefacenti»<sup>18</sup>, secondo la formula adottata nei *Karamazov* per la quale se Dio non c'è tutto è permesso.

---

<sup>16</sup> F. M. DOSTOEVSKIJ (2017), *Una delle falsità contemporanee*, p. 200.

<sup>17</sup> *ivi*. «voi credete che le conoscenze [...] formino così definitivamente l'anima del giovane che, ottenendo la laurea, egli acquisti immediatamente l'incrollabile talismano per conoscere, una volta per sempre, la verità ed evitare le tentazioni, le passioni e i vizi? A questo modo tutti questi giovani che hanno terminato il loro corso di studi diventerebbero immediatamente, secondo voi, come una quantità di piccoli papi, non soggetti ad errare» *ibidem* p. 195.

<sup>18</sup> *ibidem* p. 201.

## IL SOTTOSUOLO

L'esplicita polemica di Dostoevskij contro le teodicee del progressismo si pone come argine e pietra d'inciampo per le caratterizzazioni fortemente gnostico secolarizzate del nostro tempo. Già in *Memorie del sottosuolo* traccia uno spaccato quanto mai suggestivo di tutto il cammino successivo della sua poetica.

In primo luogo la polemica, contro positivismo e utilitarismo, con la quale mostra l'imbarazzo del progressismo davanti al dramma della storia e dei suoi misfatti:

«anche ora l'uomo, sebbene abbia imparato a veder le cose talvolta più chiaramente che nei tempi barbari, è però ancora lontano dall'essersi *abituato* ad agire nel modo che la ragione e le scienze gli additano. Ma tuttavia siete perfettamente sicuri che vi si abituerà senza fallo, quando saranno passate del tutto alcune vecchie cattive abitudini e quando il buon senso e la scienza avranno pienamente rieducato e normalmente indirizzato la natura umana. Siete sicuri che allora l'uomo cesserà da sé, *spontaneamente*, di sbagliare e, per così dire involontariamente, non desidererà che la sua volontà si allontani dai suoi normali interessi»<sup>19</sup>.

In secondo luogo la constatazione che il progressismo ha le sue radici nel moderno razionalismo e nei suoi limiti:

---

<sup>19</sup> DOSTOEVSKIJ (1982), *Memorie del sottosuolo*, p. 25.

Che cosa sa la ragione? La ragione sa solamente quello che è riuscita a conoscere (certe cose, magari, non le conoscerà mai; anche se non è una consolazione, perché non dirlo?), mentre la natura umana agisce nella sua interezza, con tutto quello che contiene, coscientemente e inconsciamente, e magari dice il falso, ma vive<sup>20</sup>.

Perciò, in terzo luogo, l'ipertrofica sopravvalutazione della ragione stessa che non tiene conto del mistero della libertà:

Vedete: la ragione, signori, è una bella cosa, è indiscutibile, ma la ragione non è che la ragione e non soddisfa che la facoltà razziocinativa dell'uomo, mentre il volere è una manifestazione di tutta la vita umana, con la ragione e con tutti i pruriti. E sebbene la nostra vita, in questa manifestazione riesca sovente una porcheriola, pur tuttavia è la vita, e non è soltanto un'estrazione di radice quadrata<sup>21</sup>.

Appendendo tutto alla libertà l'etica resta un piano sospeso tra perdizione e redenzione, mondo della vita e regno di Dio. La scienza in sé non potrà mai offrire un contributo reale alla trasformazione dell'uomo, al superamento della schiavitù del mondo della vita. E, pertanto, nessuna etica autonoma potrà liberare pienamente l'uomo.

Perciò, davanti all'affermazione di Darwin che

«sembra più vero e più confortante pensare che il progresso sia stato più generale del regresso; e credere che l'uomo si sia elevato, sebbene lentamente ed irregolarmente, al più

---

<sup>20</sup> *ibidem* pp. 29-30.

<sup>21</sup> *ibidem* p. 29.

alto livello di conoscenza, moralità e religione che abbia mai raggiunto»<sup>22</sup>,

Dostoevskij propone l'inquietudine dell'esistenza:

«E perché voi siete così fermamente, così solennemente sicuri che soltanto quello che è normale e positivo, in una parola, soltanto la prosperità sia vantaggiosa all'uomo? La ragione non s'inganna nei vantaggi? Può darsi che l'uomo non ami la sola prosperità. Può darsi che ami esattamente altrettanto la sofferenza. [...] E l'uomo a volte ama immensamente la sofferenza, fino alla passione, anche questo è un fatto [...] la sofferenza è dubbio, è negazione, e che palazzo di cristallo sarebbe quello in cui si potesse dubitare? Eppure sono sicuro che l'uomo all'autentica sofferenza, cioè alla distruzione e al caos, non rinuncerà mai. La sofferenza [...] ma è l'unica causa della coscienza»<sup>23</sup>.

Al positivismo e ai suoi epigoni, all'ingenua mitologia progressista e, più in generale, all'intellettualismo tetragono a ogni spazio ontologico differente, Dostoevskij mostra il mistero della volontà nella sua potenza incipiente tra libertà e arbitrarietà, tra bene e male.

Nel *Sogno di un uomo ridicolo* egli mostra la distanza tra razionalismo e verità, perché la profondità di quest'ultima è irriducibile alle categorie scientifiche e alle classificazioni dell'intelletto.

---

<sup>22</sup> C. DARWIN (1979), *L'origine dell'uomo*, p. 176.

<sup>23</sup> DOSTOEVSKIJ, *Memorie del sottosuolo*, pp. 35-36.

Gli uomini del sogno hanno un sapere più alto scaturito dall'amore che riversano in ogni goccia del loro vissuto, a differenza della nostra scienza che, «cerca di spiegare che cos'è la vita, cerca essa stessa di averne coscienza, per insegnare ad altri a vivere; essi invece anche senza la scienza sapevano come vivere»<sup>24</sup>. Questi uomini sanno amare e pertanto, restano incomprensibili al protagonista del racconto.

Dietro la simbologia dell'innocenza originaria si cela un'antropologia che, nonostante qualche apparente analogia, risulta ben lontana dall'ipostatizzazione divinizzata del sapere platonico. L'incomprensibile per la nostra scienza è il non cercare un possesso definitivo che, nel saper amare, non si pone. Esso è frutto di una luce ontologica originaria che si rivela solo nell'amore.

Per Dostoevskij al cuore del mistero umano c'è l'assenza di intellettualismo, c'è uno spazio sovrano in cui capriccio, arbitrio o amore dettano a se stessi la loro affermazione, in un gioco di forze mai domo e mai definitivo. Bartolone ha sviluppato un'acuta argomentazione sul tema della libertà in Dostoevskij partendo dalla coscienza ateistica definita come, «la raffigurazione di questo capitale inganno dell'umano pensare; ed è pertanto trascendimento interno e totale di siffatto momento spirituale soltanto apparente,

---

<sup>24</sup> DOSTOEVSKIJ, *Il sogno di un uomo ridicolo*, p. 879.

perché, sol trascendendolo per toccare le condizioni sue da esso negate, può coglierlo precisamente come ingiustificata apparenza».<sup>25</sup>

Che è una eccellente rilettura del problema del male sotteso all'immagine del dubbio iperbolico cartesiano, ma in una chiave innovativa perché qui viene meno l'ambiguità del suo razionalismo. Il male è superato nella volontà buona, al di là dell'ingannevole apparenza, come atto del donarsi.

Nella consapevolezza della radicazione dell'uomo in Dio, per Bartolone viene superata la scelta ateistica di «eliminare il principio primo e assoluto da cui discende la luce fondante la coscienza stessa»<sup>26</sup>, a patto che questa luce, con Dostoevskij, sia agapica e il suo sapere sia incomprensibile alla scienza. L'orientamento radicale della volontà può andare verso l'amore e l'incontro oppure verso la chiusura e utilizzare le risorse dell'intelletto per i suoi scopi individualistici. Ma in questo *fundus* la volontà si orienta e con essa orienta l'intelletto stesso. La realtà parossistica dell'apparenza nasce da questo scegliere contro l'amore che, al contrario, cinge il vero e non lo disprezza lasciando così che sia ciò che è.

---

<sup>25</sup> F. BARTOLONE (1968), *Valenze esistenziali del cristianesimo*, Messina 1968, p. 58; ID., (1949), *L'agonia dell'ateismo in Dostoevskij*, p. 182.

<sup>26</sup> *ibidem; ibidem.*

Forse non è casuale che l'arbitrarietà del sottosuolo faccia da contrappunto alla morale provvisoria<sup>27</sup> cartesiana, intellettualisticamente scaltrita dal metodo. Perché, in entrambi i casi, il male sta sotto la soglia della ragione: apertamente illuminato da Dostoevskij, nella sapienza dell'amore, e relegato in Cartesio, con la morale provvisoria, in un'ambigua linea di confine verso un futuro incerto, in nome della conoscenza metodica da realizzare, sino all'opportunismo più immorale. Così ha censurato il significato del male, relegandolo nel campo della confusione pre-metodica, a vantaggio di tutto il razionalismo moderno.

### L'ABISSO DELL'INIQUITÀ

Dostoevskij configura il male come il mistero tragico dell'abisso della libertà. Il male, la menzogna e il non essere si identificano nella realtà di lacerazione ontologica che li manifesta come inseparabili. Per questo, «nel mondo di Dostoevskij, il male cerca di incarnarsi, [...] di diventare un'esistente»<sup>28</sup>, allignando nelle crepe e nelle fessure aperte nell'unità

---

<sup>27</sup> Cartesio teorizza una morale provvisoria che, rifiutando la tradizione, serve solo strumentalmente in attesa della morale definitiva raggiunta attraverso l'evidenza metodica; cf. CARTESIO (2002), *Discorso sul metodo*, III, pp. 129-141.

<sup>28</sup> T. KASATKINA (2012), *Dostoevskij. Il sacro nel profano*, p. 50.

dell'essere, per creare separazione e divisione tra uomo e uomo, tra uomo, mondo e Dio. Come sintetizza efficacemente P. Evdokimov,

La negazione è un movimento che si oppone ad un altro movimento, una tendenza che si definisce attraverso un'altra tendenza e diventa così rifiuto, resistenza. La negazione particolare, portando in sé il principio del nulla, si è definita attraverso l'opposto, attraverso l'essere e la vita in Dio; e rappresenta un rifiuto, una resistenza all'Assoluto e alla sua presenza nell'essere. Concepita su un piano logico come un'affermazione di secondo grado, la negazione mostra proprio il suo carattere secondario ed è in possesso delle condizioni formali per la formazione di parodie, una delle attività essenziali del male, e, d'altra parte, la sua impossibilità di creare favorisce lo spirito parassitario e impostore, che è un altro aspetto del male<sup>29</sup>.

Lo spirito parassitario, mitologhema *princeps* del male, trasferisce liberamente nel parossistico ogni serietà vivente, traducendo in un ingannevole fatalismo la condizione umana, svuotata della sua autentica libertà. C'è nell'uomo una conoscenza naturale, legata al suo profondo desiderio di felicità nel quale si ritrova una prima confusa presenza di Dio.

Ma la volontà può negarne il valore a vantaggio di altri beni o, addirittura ripiegarsi in un individualistico autocompiacimento della propria potenza<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> P. EVDOKIMOV (1995), *Dostoevskij e il problema del male*, p. 124.

<sup>30</sup> Un'implicita ammissione del primato della volontà anche in un testo di S. Tommaso, che, sebbene con altre finalità speculative, ne ammette di fatto la forza rispetto a desideri di ben altro profilo: «È vero che noi abbiamo naturalmente una conoscenza *generale e confusa* dell'esistenza di Dio, in quanto cioè Dio è la felicità dell'uomo: poiché l'uomo desidera naturalmente la felicità, e ciò che è naturalmente desiderato dall'uomo è anche da lui

Perciò l'irrazionalismo si colloca al limite estremo di una possibile scelta della volontà, accecata e abbagliata dalla sua stessa forza. La conquista della verità è in Dostoevskij un risultato che restituisce legittimità al suo connaturato desiderio di felicità. La luce interiore illumina solo là dove si è volontariamente concesso alla lampada di restare sul mozzo. Un indizio della tensione drammatica dell'antropologia di Dostoevskij che si ritrova nel giudizio di Solov'ëv:

«egli aveva prima di tutto compreso che singoli individui, quando pure si trattasse dei migliori, non hanno il diritto di far violenza alla società in nome della propria superiorità personale; aveva capito inoltre che la verità sociale non può essere escogitata da singoli cervelli, ma affonda le sue radici nel sentimento di tutto il popolo; aveva infine capito che questa verità serba un significato religioso ed è necessariamente legata alla fede in Cristo e all'ideale del Cristo»<sup>31</sup>.

L'individualismo chiude il cerchio della volontà nell'oscurità del sottosuolo e pone in tensione la felicità con l'autoreferenzialità del male. Poche righe dopo Solov'ëv spiega quali siano i tratti salienti di questa sua valutazione riferendosi al personaggio principale di *Delitto e castigo*:

«Il personaggio principale è un rappresentante di quella visione del mondo in virtù della quale ogni uomo forte è sovrano delle sue azioni, sicché a lui tutto è permesso. In

---

naturalmente conosciuto. Ma ciò non è propriamente un conoscere che Dio esiste, come non è conoscere Pietro il vedere che qualcuno viene, sebbene chi viene sia proprio Pietro: *molti infatti pensano che il bene perfetto dell'uomo, cioè la felicità, consista nelle ricchezze, altri nei piaceri, altri in qualche altra cosa*» TOMMASO D'AQUINO, *S. Th.*, I, q. 2, a. 1., ad 1 (corsivi nostri).

<sup>31</sup> V. S. SOLOV'ËV (1990), *Dostoevskij*, p. 46.

nome della sua superiorità personale, in nome del fatto ch'egli è una forza, si ritiene in diritto di commettere un assassinio, e in realtà lo commette. Ma, a un tratto, ecco che quell'azione ch'egli aveva considerato solo come la violazione di una legge esteriore priva di senso [...] si rivela [...] come un peccato, come la trasgressione d'una interiore verità morale. La violazione della legge esterna riceve la sua sanzione legale e la sua punizione dall'esterno nella deportazione e nei lavori forzati, ma l'interiore peccato di superbia, che ha separato l'uomo forte dall'umanità e l'ha condotto all'omicidio, questo *peccato interiore di autodivinizzazione* può essere espiato solo mediante l'interiore atto morale dell'autorinnegamento e dell'autosacrificio. L'illimitata sicurezza della propria rettitudine [...] e la giustificazione di se stessi che è frutto dell'arbitrio deve sottometersi davanti a quella superiore verità divina, che vive in quelle stesse creature semplici e deboli alle quali l'uomo forte guardava come a insetti insignificanti»<sup>32</sup>.

La forza enigmatica e luciferina del male non deve trarre in inganno: non c'è nessuna resa davanti al male. La luce della verità naturalmente presente al nostro spirito non si spegne nonostante gli sforzi parodistici del male. Come aveva sottolineato anche Pareyson:

«Ma ciò non vuol dire ch'egli consideri il male come assolutamente irrimediabile, né che professi una sorta di manicheismo. In lui l'aspetto escatologico prevale su quello gnostico: Satana ch'è “morte e sete di autodistruzione”, sarà vinto da Dio, che nella pienezza dei tempi, “porterà a compimento la vita”. La concezione filosofica di Dostoevskij non è ottimistica perché non minimizza la realtà del male, ma non è nemmeno propriamente pessimistica, perché non afferma l'insuperabilità del male, anzi proclama la vittoria finale (escatologica!) del bene: essa è piuttosto

---

<sup>32</sup> p. 47 (corsivi nostri).

una concezione tragica, che mette la vita dell'uomo sotto l'insegna della lotta fra bene e male "Satana lotta con Dio, e il loro campo di battaglia è il cuore dell'uomo"; a tal punto che all'uomo non resta altra via al bene che un doloroso passaggio attraverso il male»<sup>33</sup>.

## LA SIMBOLICA METASTORICA

Qual è dunque il significato religioso della poetica di Dostoevskij?

Secondo Milosz, essa si concentra in due pensieri fondamentali: le *Memorie del Sottosuolo* e la *Leggenda del Grande Inquisitore*:

«Nel poema di Ivan ritroviamo antichi elementi manichei: Dio Padre è accusato della sofferenza della materia vivente e per questo che esista o meno diventa indifferente, poiché Egli è ancor meno di un demiurgo. Rimane il Dio della Luce, che cammina sulla terra, ma Egli, purtroppo, rifiuta di prendere lo scettro. Ecco allora che il Grande Inquisitore ha ragione nell'organizzare una società di bambini, a cui bisogna mentire (si tratta qui del sogno di Ivan, intellettuale russo, che sogna di essere un dittatore). Il Grande Inquisitore ha il suo segreto e la sua sofferenza: ecco, coscientemente, per pietà verso gli uomini, ha scelto di collaborare con il diavolo, poiché la verità "oggettiva" sta dalla parte del male»<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> L. PAREYSON (1993), *Dostoevskij*, p. 125.

<sup>34</sup> C. MILOSZ (1985), *Dostoevskij e l'immaginazione religiosa occidentale*, p. 27.

La verità religiosa dunque ci pone davanti a un bivio: «se cessiamo di considerare l'universo come opera del buon Dio non abbiamo altra scelta: o stiamo seduti nel sottosuolo a morderci le dita o, per organizzare bene la società, dobbiamo diventare dei Grandi Inquisitori»<sup>35</sup>, conseguenze tipiche del fatalismo morale di ogni mitologia intellettualistica. Ma sono anche interpretabili come una luciferina distruzione dell'uomo che, alla superbia dell'autodivinizzazione, preferisce la felice schiavitù del male:

«Si tratta di un concetto molto singolare, visto che la schiavitù è sempre identificata, atavicamente, con una diminuzione dell'umano e, quindi, con l'infelicità, mentre la felicità passa per un dispiegamento armonico di tutti i fattori della persona e per ciò stesso della libertà. L'idea di una «schiavitù felice», scartando come inattuabile l'idea opposta di una libertà felice, ci mostra la complessità della persona umana, costituita sia dal desiderio di essere felice che dall'aspirazione a essere libera»<sup>36</sup>.

Una tentazione di annientamento che rimanda, indirettamente, al Kirillov de *I Demoni* che pensava di diventare Dio col suicidio; qui come là il desiderio della felicità coincide con l'annientamento, seppure nell'antitesi: ne *I Demoni* solo la morte dà la libertà e proprio questo attesta la forte tentazione esercitata dal Grande Inquisitore che predica l'impossibilità di una libertà felice. Come ha

---

<sup>35</sup> ivi p. 28.

<sup>36</sup> M. VEZZALI, *Totalitarismo e nuovo umanesimo in Dostoevskij, Grossman e Thomas Mann*, p. 26.

sottolineato Guardini, il vero cardine della *Leggenda del Grande Inquisitore* è non tanto la polemica antiromana, quanto la stessa figura di *Ivàn Karamazov* che costruisce la leggenda come espressione non di scandalo autentico per il male, ma come blasfema e morbosa giustificazione della sua rinuncia consapevole a Dio.

L'Inquisitore impersona lo stesso Ivàn che vuole restituire il biglietto d'ingresso e che considera la creazione come un insuccesso che solo le figure sovrumane simbolicamente rappresentate dall'Inquisitore possono tentare di riordinare. Lo scandalo del male, la sofferenza dei bambini a cui Ivàn fa riferimento non sono la lacerante e benefica ricerca di un'anima assetata di Dio ma la diabolica apologia di sé<sup>37</sup>. Solo l'uomo eccezionale può sfidare il caos del mondo che Dio non ha saputo costruire. Pertanto, l'antitetività delle risposte de *I Demoni* e della *Leggenda del Grande Inquisitore* coincide, ancora una volta, con l'*eritis sicut Deus* (Gn. 3,5): o si idolatrizza la propria libertà annientandosi o si sacrifica la libertà per la felicità, idolatrando il sistema totalizzante dell'illibertà. In entrambi i casi uno dei poli della realtà umana viene ambigualmente sacrificato all'altro.

---

<sup>37</sup> Cf. R. GUARDINI (1980), *Il mondo religioso di Dostoevskij*, pp. 117-172.

In sintesi, tutta la poetica dei grandi romanzi contiene insieme l'uomo del sottosuolo e l'inquisitore perché essi sono la tensione profonda che agita queste figure metastoriche, il cui denominatore comune è il loro essere sradicati. Sradicamento mostrato dall'assolutizzazione del punto di vista individuale. Raskolnikov, in *Delitto e Castigo*, vagheggia di essere un Napoleone, arbitro delle sorti degli altri. Dolgorukji, il protagonista de *L'adolescente*, vive con invidia e ira la sua condizione di figlio naturale.

L'autolatria, è esattamente la percezione dello sradicamento dalla realtà. È quella che conduce Raskolnikov all'omicidio e guida la folle corsa di Ivàn Karamazov. Può giungere sino alla disperazione più profonda verso sé stessi e alla dissociazione della stessa personalità, come già insegnava il poema *Il sosia*<sup>38</sup> e com'è evidente nello sdoppiamento della personalità ancora di Ivàn Karamazov, soprattutto nel colloquio con il diavolo. Mentre l'ateismo assoluto compare solo come paura nichilistica di sé stessi. Di questo è testimone soprattutto il Kirillov de *I demoni*, in un dialogo tra i più intensi dell'intera opera di Dostoevskij:

«Vi sarà l'uomo nuovo, felice e superbo. A chi sarà indifferente vivere o non vivere, quello sarà l'uomo nuovo!

---

<sup>38</sup> DOSTOEVSKIJ, *Il sosia*, è stato pubblicato pochi giorni dopo il suo primo romanzo, *Povera Gente*. A testimonianza dell'importanza di questa problematica già dai primordi della sua produzione letteraria.

Chi vincerà il dolore e la paura, quello sarà Dio. Mentre l'altro Dio non vi sarà.»

«Dunque, l'altro Dio c'è pure, secondo voi?»

«Non c'è, ma c'è. Nel masso non c'è il dolore, ma nella paura del masso c'è il dolore. Dio è il dolore della paura della morte. Chi vincerà il dolore e la paura, quello diverrà Dio. Allora vi sarà la vita nuova, l'uomo nuovo, tutto sarà nuovo [...] Allora la storia sarà divisa in due parti: dal gorilla alla distruzione di Dio, e dalla distruzione di Dio al...»

«Al gorilla?»

«...alla trasformazione fisica dell'uomo e della terra. L'uomo sarà Dio e si trasformerà fisicamente. Ed anche il mondo si trasformerà, e le azioni si trasformeranno, e i pensieri, e tutti i sentimenti. Che cosa ne pensate voi, si trasformerà allora l'uomo fisicamente?»

«Se sarà indifferente vivere o non vivere, tutti si uccideranno, ed ecco in che cosa forse consisterà la trasformazione».

«Questo è indifferente. Uccideranno l'inganno. Chiunque voglia la libertà essenziale, deve avere il coraggio d'uccidersi. Chi ha il coraggio d'uccidersi, ha conosciuto il segreto dell'inganno. Più in là non c'è libertà; qui è tutto, e più in là non c'è nulla. Chi ha il coraggio d'uccidersi, quello è Dio. Ora ognuno può fare che non ci sia più Dio e che non ci sia più nulla. Ma nessuno l'ha ancora mai fatto.»

«Vi sono stati milioni di suicidi.»

«Ma sempre non per questo, sempre con la paura e non per questo. Non per uccidere la paura. Chi si ucciderà soltanto per uccidere la paura, quello diverrà subito Dio.»

«Non ne avrà forse il tempo,» osservai.

«Questo è indifferente,» rispose piano, con pacato orgoglio, quasi con disprezzo [...]

«non so come succeda agli altri, ed anch'io sento così che non posso fare come tutti. Ognuno pensa, e subito dopo pensa a un'altra cosa. Io non posso pensare ad altro, io penso tutta la vita alla stessa cosa. Dio mi ha tormentato

tutta la vita,» concluse a un tratto con sorprendente espansione»<sup>39</sup>.

Kirillov mostra qui la disperazione sradicata del moderno sapere di sapere che si trasforma da autolatria in utopia, sostituendo il simbolo dell'albero della vita con il frutto dell'albero della morte, e riconducendoci, nel gioco dei rimandi antitetici, al tema del Grande Inquisitore: come là il rifiuto di Dio, colpevole di imperfezione, implica l'intervento del potere e il baratto della libertà in nome della felicità, così qui l'uomo che si fa Dio si consegnerà nelle mani di Pjotr Stepanovic, capo della banda di rivoluzionari che vagheggia appunto un futuro di felicità ma senza libertà.

Nel biglietto autografo, lasciato prima del suicidio, Kirillov si assumerà la responsabilità dell'uccisione di Satov sacrificato da Pjotr Stepanovic all'idea anche per legare in modo indissolubile gli altri alla sua volontà. Kirillov, il predicatore dell'arbitrio, consegna la sua libertà, la sua autodivinizzazione, nelle mani di un dispensatore di felicità senza libertà. Non è senza una qualche assonanza che Dostoevskij mostra Pjotr Stepanovic, a sua volta, offrire il posto di comando a Stavrogin che, come Ivàn Karamazov, mostra un senso demoniaco della sofferenza.

---

<sup>39</sup> DOSTOEVSKIJ (1981), *I Demoni*, pp. 115-118.

Così mentre Ivàn indugia morbosamente sulle sofferenze dei piccoli, Stavrogin porta fino al suicidio la bimba che ha sedotto e ne considera con cinico distacco e morbosità tutte le ansie e le sofferenze prodotte dalla sua violenza. E come Ivàn si mostra indifferente al delitto, in virtù di un arbitrio luciferino, così anche Stavrogin, come chiarisce nella confessione al Vescovo Tichon:

«Anche nel contenuto. Vi ucciderà la bruttezza,» sussurrò Tichon, abbassando gli occhi.

«La bruttezza! Quale bruttezza?»

«Del delitto. Ci sono dei delitti veramente brutti. I delitti, qualunque siano, quanto più c'è sangue, quanto più c'è orrore, tanto più sono suggestivi, per così dire, pittoreschi; ma ci sono delitti vergognosi, ignominiosi, oltre a qualsiasi orrore, per così dire, anche troppo poco eleganti». Tichon non finì la frase.

«Cioè,» riprese Stavrogin con agitazione, «voi trovate abbastanza ridicola la mia figura, quando baciavo le mani della sudicia bambina [...] Vi capisco perfettamente e vi disperate per me proprio perché è brutto, disgustoso, no, non è che sia disgustoso, è vergognoso, ridicolo, e credete che sia questo che piuttosto io non sia in grado di sopportare». Tichon taceva. [...]

«Non siete preparato, non siete temprato,» sussurrò timidamente Tichon abbassando gli occhi, «siete sradicato dal suolo, non avete la fede.»

«Sentite, padre Tichon: *voglio perdonare io stesso a me stesso, ed ecco il mio scopo principale, tutto il mio scopo!*» disse a un tratto Stavrogin con un tetro entusiasmo negli occhi. «So che soltanto allora scomparirà il fantasma. Ecco perché cerco un'infinita sofferenza, la cerco da me. Non spaventatemi, se no mi perderò nella rabbia»<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> DOSTOEVSKIJ, *I Demoni*, p. 460.

L'autogiustificazione non è espressione di un anelito di riscatto ma attesta questa sottile autolatria che il delitto non ha lacerato.

La tragedia ateistica nel suo continuo assedio a Dio ha raggiunto il suo apice. Ma Dio, come ha scritto efficacemente Bartolone, è morto per davvero in Gesù e ha cambiato il senso del baricentro euclideo ateistico:

«L'ateismo è reso possibile ed è caratterizzato e dominato dalla libertà senza verità del "mistero di Cristo": da esso si può dunque fuggire solo in virtù di questa verità, principio, contenuto e termine di quella libertà. Per Ivàn che esige l'autorità e la "via" di cui l'umanità ha bisogno, il punto di fuga non può essere che Gesù-Chiesa; per l'uomo del sottosuolo che ha sete di luce e "verità", è Gesù-rivelazione; per Kirillov, che richiede il valore e la "vita", è Gesù-resurrezione»<sup>41</sup>.

A testimonianza di una cristologia ben presente in Dostoevskij, a cominciare da Alëša Karamazov che risponde alle accuse di Ivàn contro Dio, appendendo il mistero del male e della sofferenza alla croce di Cristo. E di questa dimensione universale dell'amore cristiano sono testimoni Makàr Ivànovic ne *L'adolescente*, lo stàrets Zòsima ne *I Karamazov* e, per molti versi, lo stesso principe Myškin ne *L'idiota*.

---

<sup>41</sup> F. BARTOLONE, *Valenze esistenziali del cristianesimo*, p. 88.

Dostoevskij esprime efficacemente la dimensione cristologica del male attraverso Makàr Ivànovic:

«Dell'uomo ateo - proseguì assorto il vecchio - forse avrei paura anche ora; solo, amico Aleksàndr Semenovic, non ho incontrato nemmeno una volta un ateo, ma invece di lui ho incontrato l'irrequieto, come bisognerebbe piuttosto chiamarlo. E gente di ogni specie e non ti capaciti che gente sia: e grandi, e piccoli, e stolti, e dotti, e ce ne sono anche della più umile condizione, e tutto è vanità. Poiché leggono e discutono per tutta la loro vita, saziandosi di dolcezza libresca, e restano sempre perplessi e non possono risolvere nulla. [...] Taluni hanno appreso tutte le scienze eppure sono sempre tristi. E così io penso che quanto più aumenta l'intelletto, tanto più cresce la noia. E poi bisogna tenere conto di questo: si insegna dacché mondo è mondo, ma che cosa si è insegnato di buono, perché il mondo fosse una dimora più bella e allegra e piena di ogni gioia? E dirò ancora: non hanno bellezza morale, anzi non la vogliono; tutti sono perduti, solo ciascuno loda la propria posizione, ma di rivolgersi all'unica Verità non pensa, mentre vivere senza Dio non è che tormento. E n'esce che malediciamo proprio quello che c'illumina e non lo sappiamo nemmeno. [...] E se rinnega Dio, si inchinerà a un idolo di legno o d'oro, oppure immaginario. Sono tutti idolatri e non atei, ecco come bisogna chiamarli. Be', ed anche l'ateo come fa a non esserci? Ci sono di quelli che sono veramente atei, solo che quelli saranno molto più paurosi di questi, perché hanno sempre il nome di Dio sulle labbra»<sup>42</sup>.

Il frutto filosofico di questo affresco è dato dalla constatazione della radice personale e volontaria del male. Non si tratta di una sapiente alchimia nel gioco di forze tra intelletto e volontà, ma dell'esperienza vivente e palpitante delle

---

<sup>42</sup> F. M. DOSTOEVSKIJ, *L'adolescente*, pp.325-326.

nostra più intima realtà<sup>43</sup>. La luce interiore, che guida l'infallibile senso di felicità, può spegnersi. La travicante focalizzazione individualistica che illumina la potenza del nostro volere acceca e oscura la realtà che alimentava lo sguardo. Ma non si tratta di una qualche giravolta dialettica che, in quanto tale, sarebbe sospetta a chi ha colto la parossistica rappresentazione del male. Sarebbe ancora un sottile tentativo estetistico davanti alla semplicità della vita che non ammette un sapere di sapere. Non è l'aumento della coscienza e della conoscenza che può fornire un esito, ma solo il decentramento dello sguardo dal soggetto volente alla realtà voluta e amata. Se è vero che l'autocoscienza esprime il primato di quella luce interiore che orienta il desiderio di felicità, resta non meno vero che essa deve affermarsi nell'io superando il barbàglio dell'autolatria<sup>44</sup>, perché la stessa

---

<sup>43</sup> Si noti l'assonanza con la riflessione francescana di Duns Scoto: «Che l'intellezione non sia causa totale della volizione è manifesto, perché, essendo la prima intellectione causata da una causa puramente naturale e l'intellezione non essendo libera, causerebbe con un'analogia necessità tutta la serie ulteriore, e così comunque si mescolassero i rapporti tra intelletto e volontà nella produzione dell'atto, l'intero processo risulterebbe di necessità puramente naturale; e poiché tutto ciò è disdicevole, per salvaguardare la libertà nell'uomo è necessario affermare che con la presupposta intellectione non si ha la causa totale della volizione, ma piuttosto che la causa più importante al suo riguardo è la volontà, la quale soltanto può dirsi libera» *Ord.*, II, d. 49, q. *ex latere*, n. 17, in O. TODISCO (1996), *Giovanni Duns Scoto filosofo della libertà*, p. 181 (testo a fronte).

<sup>44</sup> Come con grande efficacia aveva scorto già Duns Scoto: «In intellectu nostro habente naturaliter primam intellectionem - quae non est in potestate nostra - potest voluntas nostra complacere in illa intellectione iam posita, *sed proprie loquendo non elicimus illam actionem volentes, sed eam elicitam esse volumus*» *Ord.*, I, d. 6, q. un., n. 13; IV, 93 (corsivi nostri). Per una più approfondita disamina della posizione scotista rimando a F. FRANCO (2019), *Xavier Tilliette interprete di Luigi Pareyson*, pp. 167-171.

idea di libertà non sarebbe riconoscibile se non come autoaffermazione *nell'*autocoscienza, in quanto movimento di apertura che liberamente accoglie. E si ristabilisce così la luce interiore a cui fa capo la ricerca della felicità, in quanto nell'amore l'altro è amato *realmente* e non posseduto *intellettualisticamente*. Al contrario, nell'idealità autarchica del sapere di sapere l'io regna ancora sovrano<sup>45</sup> e oscura la luminosa presenza dell'altro, in virtù della cecità autoreferenziale.

La libertà, essenza della volontà, impone una ben diversa calibrazione del *cogito*. Ferma restando la priorità dell'autocoscienza, essa non si può raggiungere pienamente senza un movimento che collochi il bene al centro:

«Ciò che l'amore fa, è ciò ch'esso è e ciò ch'esso fa, lo è nel medesimo istante: esso esce da sé (la direzione in fuori) nello stesso istante in cui è in se stesso (la direzione in dentro). Nell'istante in cui è in se stesso, esso esce fuori di sé, in modo che questo uscire e questo rientrare, questo rientrare e questo uscire sono insieme la stessa e medesima cosa»<sup>46</sup>.

Il duplice movimento, così affine alla dinamica dell'autocoscienza fichtiana, si origina in quel particolare *streben* che è la tensione al bene. La forza

---

<sup>45</sup> Un esito per il quale vale il monito di Lévinas: «L'identificazione dell'io - la meravigliosa autarchia dell'io - è il naturale crogiolo di questa trasformazione dell'Altro nell'Identico» E. LÉVINAS (1979), *La filosofia e l'idea dell'infinito*, p. 8.

<sup>46</sup> S. KIERKEGAARD (2007), *Atti d'amore*, V seconda serie, pp. 787-789.

dell'amato è retroattiva e costringe l'io a mantenere la tensione ascetica verso l'Altro se vuole davvero aprirsi alla verità *liberamente*:

«Ma è necessario il disinteresse di sacrificarsi all'esterno se si deve in verità elogiare l'amore, ed è proprio un atto di amore voler elogiare l'amore in amore di verità [...] cioè, per amore della verità e degli uomini affrontare ogni sacrificio per predicare la verità, senza essere disposti a sacrificare neppure una briciola di verità»<sup>47</sup>.

Questa complessa trama interiore kierkegaardiana, si colora in Dostoevskij di una ulteriore forte drammaticità, a contatto più immediato col male. È la forza del desiderio di felicità che espone il delitto alla nostalgia del senso, innescata dal rimorso. La fioca penombra del vero restituisce uno spiraglio di luce per uscire dal nichilismo che ha fasciato lo sguardo colpevole. Senza che questo appaia come una sorta di arbitrarismo rovesciato: la luce interiore del vero può essere solo in quanto accolta. Lasciar essere è la dinamica metafisica di un'ontologia della libertà. L'accoglienza dell'essere è un atto voluto, l'impegno di un'apertura che lascia parlare l'alterità intenzionale del vero. Per questo l'io afferma il vero al prezzo drammatico del vissuto:

«il male che l'uomo compie sulla terra non è corruttibile, così come il bene che compie non è effimero, ma egli, in ogni sua azione, rivela un tratto eterno di una o dell'altra

---

<sup>47</sup> *ibidem*, X seconda serie p. 989.

sostanza che partecipa incessantemente alla trasformazione della terra in un inferno o in paradiso»<sup>48</sup>.

E la classica nozione di partecipazione si colora di un'ambivalenza dinamica: la partecipazione è piena solo se riconosce l'eterno che la sostanza, meglio, *deve* riconoscerlo altrimenti viene meno.

---

<sup>48</sup> T. KASATKINA, *Dostoevskij. Il sacro nel profano*, p. 55.

BIBLIOGRAFIA

- BARTOLONE Filippo (1968), *Valenze esistenziali del cristianesimo*, Messina.
- ID. (1949), *L'agonia dell'ateismo in Dostojevskij*, «Teoresi» 4, 1/2, pp. 94-106, e 3/4, pp. 179-203
- BOLGIANI Franco (1987), *Introduzione al problema della scristianizzazione*, Torino, specialmente pp. 15-24.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Paris Vrin 1965; trad. it., *Discorso sul metodo*, Bompiani, Milano 2002.
- COMTE Auguste (1819-1828), *Opuscoles primitifs sur la philosophie sociale*; trad. it., *Opuscoli di filosofia sociale*, in *Opuscoli di filosofia sociale e discorsi sul positivismo*, Firenze Sansoni, 1969.
- DARWIN Charles (1871), *The descent of man*, trad. it., *L'origine dell'uomo*, Roma Editori Riuniti, <sup>2</sup>1979.
- De LUBAC Henri (1992), *Le drame de l'humanisme athée*, trad. it., *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Milano Jaka book.
- DOSTOEVSKIJ Fëdor (1845), *Il sosia*, trad. it. Rizzoli, Milano 1995<sup>4</sup>.
- ID. (1864), *Memorie del sottosuolo*, trad. it., Torino Einaudi, 1982<sup>6</sup>.
- ID. (1866), *Delitto e castigo*, trad. it., *Tutti i romanzi vol. I*, Milano Sansoni, 1993.
- ID. (1868), *L'idiota*, trad. it., *Tutti i romanzi vol. I*.
- ID. (1871), *I Demoni*, trad. it., Milano Garzanti, 1981<sup>4</sup>.
- ID. (1875), *L'adolescente*, trad. it., Milano Bit, 1995.
- ID. (1879-1880), *I fratelli Karamazov*, trad. it., Milano Garzanti 1981.
- ID. (1873-1881), *Una delle falsità contemporanee*, in *Diario di uno scrittore, 1873*, trad. it., Milano Bompiani 2017, pp. 190-205.

ID., *Il sogno di un uomo ridicolo*, in *Diario di uno scrittore*, 1877, pp. 866-887.

EVDOKÌMOV Pavel (1978), *Dostoïevsky et le problème du mal*, Paris; trad. it., *Dostoevskij e il problema del male*, Roma Città Nuova 1995.

FRANCO Francesco (2019), *Xavier Tilliette interprete di Luigi Pareyson*, «Ricerche Teologiche» 30, 1, pp. 167-171.

FILORAMO Giovanni (1990), *Il risveglio della gnosi ovvero diventare dio*, Roma-Bari Laterza.

FREUD Sigmund, *Totem und tabù* (1913), Heller, Leipzig Wien, trad. it., *Totem e tabù*, in, S. Freud, *Opere*, vol. VII, Torino Boringhieri 1975, pp. 7-164.

FREUD (1928), *Dostojewski und die Vätertötung*, introduzione al volume, R. FÜLÖP-MILLER F. ECKSTEIN, *Die Urgestalt der Brüder Karamasoff*, (*La forma originaria de «I fratelli Karamazov»*) München 1928, pp. XI-XXXVI; trad. it., *Dostoevskij e il parricidio*, in, S. FREUD, *Opere*, vol. X, pp. 521-538.

FREUD (1938), *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*, Amsterdam, trad. it., *L'uomo Mosè e la religione monoteistica: tre saggi (1934-1938)*, in, S. FREUD, *Opere*, vol. XI, pp. 337-453.

GUARDINI Romano (1932-1964), *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk. Studien über den Glauben*, München; trad. it., *Il mondo religioso di Dostoevskij*, Brescia Morcelliana <sup>3</sup>1980.

HEIDEGGER Martin (1950), *Holzwege*, Frankfurt a. M.; trad. it., *Sentieri erranti nella selva*, Milano Bompiani, <sup>4</sup>2018.

KANTOR Vladimir (2014), *Dostoevskij, Nietzsche e la crisi del cristianesimo in Europa*, Venezia Amos, 2015.

KASATKINA Tat'jana (2012), *Dostoevskij. Il sacro nel profano*, Bur Milano.

KIERKEGAARD Søren (1847), *Atti dell'amore*, Milano Bompiani, <sup>2</sup>2007.

LÉVINAS Emmanuel (1957), *La filosofia e l'idea dell'infinito*, in «Revue de métaphysique et de morale» pp. 241-253, trad. it. in ID., *La traccia dell'altro*, Napoli, 1979.

MIŁOSZ Czesław (1985), *Dostoevskij e l'immaginazione religiosa occidentale*, «L'Altra Europa» 4.

NIETZSCHE Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Nietzsche Werke*, G. Colli e M. Montinari, W. De Gruyter, Berlin-New York 1973, trad. it. *La gaia scienza*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano Mondadori, <sup>3</sup>1979.

ID., (1886), *Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*, in *Nietzsche Werke*, VI, 2, trad. it., *Al di là del bene e del male, preludio di una filosofia dell'avvenire*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, VI, 2, Milano Adelphi, <sup>3</sup>1979.

ID., (1888), *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit den Hammer philosophirt*, in *Nietzsche Werke*, VI, 3, trad. it., *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano Mondadori, <sup>12</sup>1995.

PAREYSON Luigi (1993), *Dostoevskij*, Einaudi, Torino.

POPPER Karl Raimund (1963), *Conjectures and Refutations*, London; trad. it., *Congetture e confutazioni. La crescita della conoscenza scientifica*, Bologna 1972.

RUSSO Maria (2014), *La dialettica della libertà in Nietzsche e Dostoevskij*, Il Prato, Saonara (PD).

SOLOV'ĚV Vladimir Sergeevič (1990), *Tri reci v pamjat' Dostoevskogo*, trad. it. *Dostoevskij*, Milano La Casa di Matriona.

TODISCO Orlando (1996), *Giovanni Duns Scoto filosofo della libertà*, Padova Edizioni Messaggero.

TOMMASO D'AQUINO, *Summa Theologiae*.

VEZZALI Mariano (1987), *Totalitarismo e nuovo umanesimo in Dostoevskij, Grossman e Thomas Mann*, «L'Altra Europa» 5.



# <<ILLUMINAZIONI>>

Rivista di Lingua, Letteratura e Comunicazione

N. 47 Gennaio – Marzo 2019

ISSN: 2037-609X



[compu.unime.it](http://compu.unime.it)