

FRANCESCO ORLANDO

**Sui limiti del biografismo e
dell'ideologismo nella critica letteraria.**

Due inediti

Prefazione di Emanuele Zinato



I NUOVI SAMIZDAT N. 56

PREFAZIONE

di Emanuele Zinato

«Letteratura, ideologia e “ritorno del represso”: la teoria di Orlando tra piacere e conoscenza»

Da un ventennio ormai, gli studi postcoloniali e di genere, robusti soprattutto negli Stati Uniti, hanno posto sotto accusa il “canone occidentale”, e cioè i cosiddetti classici universalmente validi. La letteratura è vista per lo più come una grammatica del potere, occidentale o maschile, come documento di un discorso ideologico dominante e repressivo (come a dire che i classici dei bianchi non possono essere gli stessi dei neri; quelli dei maschi gli stessi delle donne) . Anche negli anni della contestazione del resto, intorno al ‘68, la letteratura era considerata dai movimenti, per lo più, come espressione della falsa coscienza delle classi egemoni, “fiore sulle catene” da smascherare nelle sue tendenze ideologiche, inevitabilmente anche se implicitamente, regressive o conservatrici. Ma un’altra “idea della letteratura” non ha smesso di farsi strada in questi stessi decenni, veicolata dal mercato culturale e assecondata dagli interpreti del postmodernismo: quella che ne fa una forma, in fondo inessenziale, del più vasto settore dell’intrattenimento, una periferia desueta e cartacea del grande impero mediatico e digitale.

La letteratura, insomma, è ancora oggi stretta dall'antichissimo dilemma – se sia cioè un'ancella del pensiero e/o del potere oppure un modo di godere e di far godere – con l'aggravante che in entrambe le opposte risposte, nelle condizioni attuali, si cela il rischio di una vera e propria riduzione o messa al bando: perché risulta troppo poco multiculturale e politicamente scorretta o perché si rivela inefficace o “di nicchia” quanto a carica edonistica, se messa a confronto con la forza e con l'impatto del perpetuo *reality* in cui siamo immersi.

La tendenza, fra chi si occupa di letteratura, è oggi quella di eludere il dilemma, preferendo concetti meno essenziali e più pragmatici: il lettore con i suoi privilegi, il mercato delle lettere, le relazioni fra *fiction* e *non fiction*. A mio avviso, il solo teorico contemporaneo capace di affrontare e di sciogliere questo *aut aut* soffocante è stato Francesco Orlando. Il modo in cui egli accoglie la lezione di Freud, fin dagli anni Settanta del Novecento, è del tutto innovativo e marca la distanza sia dal contenutismo freudiano (praticato da quei critici che vedono dappertutto falli e vagine, complessi di castrazione e complessi di Edipo) che dal biografismo (preferito da quei critici che, per così dire, mettono l'autore sul lettino dell'analista e fanno dell'opera il sintomo dei suoi privati complessi). Ciò avviene nei quattro straordinari studi del cosiddetto “ciclo freudiano” (*Lettura freudiana della «Phèdre»*, *Per una teoria freudiana della letteratura*, *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*) in cui si propone un'applicazione dell'opera di Freud in chiave retorica e

logica, individuando nel libro sul *motto di spirito* (1905) il modello capitale per l'interpretazione dei testi letterari. Freud infatti tratta il motto di spirito, e cioè un tipo di discorso eminentemente orale e popolare, come una *formazione di compromesso* fra il rispetto del senso e il piacere di trasgredirlo (basti pensare ai giochi di parole e al *calembour*, diffusi nell'oralità quotidiana). Per spiegarmi meglio cito tre celebri esempi di *motto*, più o meno conscio, più o meno tendenzioso, esibiti dal saggio di Freud:

Heinrich Heine si trovava sul letto di morte. Quando il prete lo richiamò dolcemente al pensiero della grazia di Dio, facendogli sperare di trovare presso Dio il perdono dei suoi peccati, il poeta avrebbe risposto: "Sicuro che mi perdonerà; è il suo mestiere".

Ho viaggiato *tête-à-bête* con lui. (Signor N., probabilmente Josef Unger, 1828-1913, presidente della Corte suprema di Giustizia molto noto in Austria).

Il tenore di vita dei coniugi X è piuttosto elevato; secondo alcuni il marito deve avere guadagnato molto ed essersi poi un po' adagiato, secondo altri è invece la moglie che si è un po' adagiata e così ha guadagnato molto.

Ogni lettore può accorgersi come in questi "motti di spirito" vi sia tanto il piacere quanto la conoscenza: il piacere del giocare con le parole, sovvertendo la logica e il senso codificato, e la rivelazione di una verità sconveniente e di solito celata. Il motto di spirito dunque svela delle verità scomode, ma lo fa attraverso un uso "speciale" delle parole. Freud ha insomma dimostrato che la forma

linguistica del motto è essenziale per la sua riuscita. Se si spiega un motto, infatti, quel motto non fa più ridere, esattamente come una parafrasi di una poesia non produce nel lettore il piacere estetico dell'originale. Insomma: Freud ha indagato il motto di spirito dal punto di vista della retorica, quella disciplina che studia l'arte delle figure, e cioè il modo tipicamente umano di dire le cose in modo indiretto, obliquo, allusivo, figurato. Ora, non solo il motto e la poesia sono discorsi per immagini, cioè figurati, che dicono qualcosa ma intendono un'altra cosa, ma lo sono anche tantissimi altri discorsi che facciamo comunemente: al bar, in autobus, nelle sale d'aspetto...tanto che si potrebbe dire che tutti i discorsi umani oscillano tra un alto "tasso di figuralità" e un "tasso di figuralità" più basso. Una relazione scientifica di solito contiene poche figure ed è assai chiara e trasparente, viceversa una poesia (ma anche una battuta scherzosa fra amici), di solito è più allusiva e figurale. Ma allora ci si deve porre un'altra domanda: a che serve produrre dei discorsi ricchi di figure? L'idea di Orlando è che, essendo l'uomo un essere fondamentalmente contraddittorio, egli può esprimere socialmente questa sua contraddittorietà proprio e soltanto attraverso l'uso insistito e variato di figure. Tanto per intenderci: si pensi all'ossimoro, quella figura che dice una cosa e insieme il suo opposto, e a Catullo che afferma di amare e al contempo di odiare Lesbia. L'ossimoro ci permette di dar voce alla nostra natura contraddittoria. Non a caso, basandosi su questi rilievi, Orlando avanza una teoria che fa consistere l'opera letteraria di

contraddizioni e di coppie di opposti: e lo fa perché crede con Freud che l'uomo sia letteralmente *fatto* di coppie di opposti.

Ecco dunque la funzione profonda del testo letterario: esprimere questa intima e inesauribile contraddittorietà dell'essere umano. Orlando però non si limita a questo primo assunto teorico e guarda alla funzione sociale della letteratura e della critica. Egli ha voluto infatti promuovere una critica capace di valorizzare nei testi soprattutto la compresenza dei contrari in equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale. Ha voluto, in altre parole, dirci che i testi letterari sono sempre ambivalenti, ambigui, diversamente dai discorsi ideologici che invece tendono ad affermare una verità più univoca. Esattamente per questo la letteratura suscita sempre diffidenza: per la sua ambiguità ideologica. A molti di noi, a esempio, sarà capitato di amare grandi poeti di cui non condividiamo le idee, che a ragione o a torto possono sembrarci inaccettabili perché ingenui, o reazionarie, o regressive, o autoritarie, o filistei. Li amiamo lo stesso perché intuiamo che, allorché scrivevano, quei poeti superavano di gran lunga il perimetro stretto delle idee in cui pur credevano. Ebbene: la "teoria freudiana della letteratura" è forse ancora oggi la sola ad avanzare una spiegazione del perché Pascal lasci la parola ai suoi nemici gesuiti, del perché Voltaire ci faccia ascoltare la voce dei fanatici e degli irrazionalisti e del perché Brecht dia spazio, e perfino (qualche) ragione, al punto di vista dei capitalisti. Del perché, ancora, nei suoi sonetti Belli superi felicemente la propria ideologia reazionaria o del perché – come aveva intuito Engels e

come ribadisce Orlando in queste sue belle lezioni – Balzac, pur ideologicamente legittimista, finisce per rappresentare nei suoi romanzi in modo radicalmente critico i rapporti sociali francesi del primo Ottocento.

Problematizzando il concetto di *letterarietà*, assunto come un dogma nell'epoca i cui gli studiosi “strutturalisti” smontavano e rimontavano i testi letterari come fossero un meccano, e poi ripudiato come un ferro vecchio scienziata in nome di un Lettore inteso come arbitro assoluto del senso del testo, Orlando tenta pazientemente di rispondere alla domanda capitale “che cos'è la letteratura?” Ebbene, per lui la letteratura è uno spazio socialmente codificato in cui può esser fruibile la contraddittorietà, come “ritorno” di ciò che socialmente o individualmente è rifiutato e represso, grazie a figure che (proprio come nel motto) funzionano come “formazioni di compromesso”. Il testo letterario, infatti, ma anche le zone più ‘letterarie’ di una lettera, di un saggio, di un discorso orale sono sempre ambivalenti, frutto del compromesso fra istanze psichiche e sociali opposte, e cioè dicono una cosa ma anche un'altra e perfino, nel loro profondo, l'opposto di ciò che superficialmente significano. E' questa la verità profonda della letteratura, il suo tenere assieme piacere e conoscenza: essa ha cioè sempre un significato ricco, complesso e contraddittorio, proprio come l'esperienza e l' “essenza” concretamente umana!

Nel lavoro critico di Orlando, su una singola opera (la *Fedra*, il *Misanthropo* o il *Gattopardo*), o su molteplici opere (come l'insieme di testi che nelle letterature occidentali rappresentano gli oggetti

desueti, o l'insieme di testi illuministici che impiegano l'ironia), Orlando cerca di interpretare la letteratura a partire non tanto dalle idee dell'autore quanto dalle immagini e dalle figure ricorrenti: da una serie di "costanti" tematiche o formali, ricche di significati e spesso in tensione fra di loro.

Inoltre: accanto al rigore metodologico, grande peso occupa, nelle lezioni di Orlando, la carica polemica. Orlando infatti non è solo uno studioso e un teorico: è anche e soprattutto un intellettuale, le cui proposte descrittive e interpretative sono innervate di un acuto bisogno di senso, del tutto immanente e materialistico, sono nutrite cioè di una scommessa paziente circa la direzione di marcia dell'*homo sapiens* e dei suoi sistemi di simbolizzazione, codificazione e produzione culturale. *Illuminismo e retorica freudiana* (1982), a esempio, rilegge la storia della cultura letteraria europea fra Sei e Settecento alla luce delle alterne fortune di due antitetiche figure retoriche, la metafora e l'ironia, e copre l'arco cronologico che va dalla nuova scienza galileiana all'età di Montesquieu e di Voltaire, verificando la ricchezza cognitiva dell'ambivalenza letteraria, l'inguaribile vocazione della letteratura, anche di quella "impegnata", a dare voce al nemico, all'avversario, al vinto nell'atto stesso di negarlo o bandirlo. Voltaire a esempio nei suoi "racconti filosofici" fa spesso dire ai personaggi che incarnano l'intolleranza e il pregiudizio cose illogiche, insensate, degne di derisione e tuttavia quegli stessi personaggi, secondo Orlando, finiscono per risultare simpatici al lettore proprio in virtù dei loro stessi difetti, della loro logica arcaica e refrattaria

alla Ragione. In effetti, esser logici e razionali costa sempre una grande energia mentale, mentre il pregiudizio e la sragione spesso sono una piacevole scorciatoia. Ecco perché in letteratura i personaggi “illogici” ci fanno un po’ d’invidia e di simpatia: per il bisogno profondo di una ragione meno costosa, più aperta al cosiddetto “irrazionale” che ci abita nel profondo. Secondo Orlando, la letteratura, anche quella “impegnata” – come nel caso di Voltaire - riconosce sempre questi lati dell’umano. Il “ritorno del superato”, studiato da Freud in *Das Unheimliche*, ossia l’invincibile tendenza che hanno gli uomini di ritornare a prestare fede a credenze sorpassate (come il movente quotidiano che ci guida a sbirciare l’oroscopo pur non credendo più all’analogia universale e all’astrologia) per Orlando è costitutivo anche dell’esperienza letteraria: si finisce così per spiegare il perché la letteratura riconosca anche le ragioni storiche dei perdenti, e cioè quei valori ormai considerati inutili o arcaici. Il “progresso” implica sempre un “disagio”, un prezzo, una fatica: nel dar voce e espressione a questo disagio, prezzo o fatica, consiste per Orlando la funzione della letteratura. Detto in altri termini: il lungo processo dell’illuminismo nasconde, insomma, una reversibilità o complementarità indispensabili all’esistenza stessa della letteratura.

La passione culturale di Orlando si avverte soprattutto nella sua verve di polemista “controtempo”: evidente, nella lezione qui trascritta, soprattutto nella critica rivolta a Adorno e, sullo sfondo, ad Asor Rosa, e altrove nei dardi lanciati nei confronti di Foucault o

del decostruzionismo. Si veda a questo proposito la paziente lettura freudiana dell'opera di Wagner che precede la confutazione serrata e a tratti satirica delle prese di posizione di Adorno. Contro le scorciatoie dell'interpretazione "ideologica" dei testi, o contro il nichilismo di chi predica ineffabili e infinite interpretazioni, Orlando non si stanca di ripetere, mobilitando tutte le risorse retoriche del duello verbale, che la critica deve riconoscere che, come i motti di spirito, la letteratura è «probabilmente sempre due volte tendenziosa». Una prima volta rispetto alle regole linguistiche e logiche codificate perché (come è più evidente nel discorso poetico) si diverte a giocare con le regole della lingua e del pensiero; una seconda volta rispetto alle regole morali, che reprimono l'aggressività e le pulsioni sessuali. Questo gioco tendenzioso non è "altro" dall'ideologia. La comprende e al contempo la travalica: l'ideologia, cioè, può entrare in un'opera letteraria «con piena validità estetica solo in forma di ritorno del represso». In ogni incontro di un lettore con le contraddizioni illuminanti e vitali di un'opera vi è l'incontro con il rimosso degli individui e delle società: un rimosso che è spesso fonte di nevrosi, dolore e di lutti, ma che, socializzato, riconosciuto e "grammaticalizzato", può alludere a un "barlume di festa", e cioè alla gioia di identificarsi negli altri fino a sentire come meno dolorosa la nostra stessa morte individuale. Per un grande materialista come Orlando, erede di Freud e dell'illuminismo, è questa la sola forma di oltrepassamento della morte concessa ai viventi:

Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra, ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente in sé – anche quando scaturisce dalle circostanze di realtà più soffocanti – non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa. Esso può molto aiutare gli uomini affinché, con le parole di Freud, «connettano a tal punto la loro vita a quella degli altri, riescano a identificarsi con gli altri così intimamente, che l'accorciamento della durata vitale propria risulti sormontabile». Se questo in particolare è vero, il piacere procurato dalla letteratura ha una utilità ben più durevole per gli uomini che non le scappatoie infide del lapsus, le difese penose del sintomo e gli appagamenti allucinatori del sogno.¹

¹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 89.

DUE INEDITI DI FRANCESCO ORLANDO

Pubblichiamo, con il permesso dell'erede di Francesco Orlando, Luciano Pellegrini, due lezioni tenute da Orlando a Pisa durante l'anno accademico 2003-2004. La sbobinatura e la trascrizione è stata fatta da Giuseppe Zaccagnini che qui ringraziamo. Naturalmente ed inevitabilmente ci sono alcune imperfezioni nel testo e esse non sono certo dovute a Orlando ma alla difficoltà dell'operazione di ascolto e poi trascrizione delle registrazioni. Abbiamo comunque preferito non intervenire troppo per rispettare la sua autenticità del testo. Comunque il senso del discorso è chiaro e limpido, com'era sempre lui a lezione. E' vero, Francesco Orlando non licenziava i suoi testi se non dopo una attentissima revisione e non avrebbe certo accettato questa versione che risente così tanto della viva oralità. Ma crediamo che questo sia anche il bello di queste lezioni, esse ci restituiscono almeno un poco della forza emozionante della sua parola. Francesco Orlando oltre che un grande studioso fu infatti anche un grande didatta e oratore e il rapporto con i giovani esaltava queste sue doti. Il suo obiettivo era sempre quello di farsi capire da tutti, senza però nulla togliere alla complessità e problematicità delle idee e dei concetti affrontati. Si capisce inoltre leggendo queste pagine quanto per lui parlare di letteratura fosse un modo per parlare della vita. Come infatti amava dire lui "de te fabula narratur", la letteratura parla proprio di te che la leggi, e se sappiamo ascoltarla ci può rivelare importanti segreti su noi stessi. Occorre però saper ascoltare i grandi testi senza sovrapporre ad essi i nostri pregiudizi.

Anche queste lezioni dimostrano questo assunto. Il tema del corso era il rapporto tra l'uomo e l'opera, e cioè tra testo letterario e biografia d'autore. Orlando pensava che in buona sostanza molti approcci alla letteratura fossero viziati dalla volontà di ridurre l'opera al suo autore empirico, alle personalissime vicende di quello. Secondo lui invece un uomo

quando scrive un'opera diventa 'qualcun altro', si misura cioè con la scrittura, con i personaggi e le vicende che immagina, e insomma esce da se stesso. Non si tratta di una operazione mistica, essa può essere intesa e compresa in termini perfettamente materialistici.

Le pagine che seguono hanno a che fare con quello speciale tipo di biografismo che è la critica marxista. Spesso infatti critici marxisti ritrovano nell'opera le idee inevitabilmente limitate e datate che furono dell'autore, empiricamente e biograficamente inteso. Questo rischia di inchiodare l'opera all'ideologia, mentre un grande scrittore quando compone la sua opera va sempre al di là delle sue idee, fino al punto di smentirle e contraddirle. Queste sono le idee di fondo qui espresse, ma vale la pena lasciarsi andare al piacere di ascoltare Francesco e di tenere sempre a mente che parlava a dei giovani e che il suo intento era quello di coinvolgerli in una visione problematica delle cose e non certo di trasmettere loro una serie di nozioni preconfezionate. Credo che qualcosa dell'impatto straordinario che avevano le sue lezioni su chi l'ascoltava possa essere colto anche grazie a queste poche pagine.

(Stefano Brugnolo)

FRANCESCO ORLANDO

Lezione tenuta a Pisa martedì 18/11/2003

...invece più lungo, al punto che prenderà anche la lezione di domani, è il discorso indispensabile sulla *quarta linea* ed ultima di resistenza del biografismo attraverso il XX secolo, quella che battezziamo *politicizzata-ideologica*. In una delle prime lezioni, ho avanzato l'ipotesi che la qualifica di biografismo, tema esplicito del corso "l'uomo e l'opera", era per ipotesi esteso anche all'approccio ideologico, nella misura precisa in cui l'ideologia di un autore può esprimersi di più o di meno in un'opera, ma in entrambi i casi è sempre qualcosa che deve avere una sua realtà e una sua presenza nella mente, nel sistema di opinioni e preferenze dell'autore. Sarebbe molto interessante il caso di un autore che scriva un'opera deliberatamente spogliandosi della propria ossessiva ideologia per assumerne un'altra fittizia. Non è impossibile, però di fatto è impossibile da documentare. Dunque non come necessità teorica, ma piuttosto come solida, forte, prepotente constatazione pratica dobbiamo assumere che tra la parte ideologica di un'opera e le convinzioni anteriori all'opera, le convinzioni preletterarie del suo autore, ordinariamente ci sia una più o meno perfetta corrispondenza. Il problema non è tanto di non riconoscere le opinioni dell'uomo nell'ideologia presente in un'opera, ma è un altro: cioè che le opinioni dell'uomo, entrando in

quella grossa scommessa che è la creazione di un frammento di mondo immaginario – il che corrisponde ad un'opera appartenente ai generi forti (romanzo, poesia e teatro) e non certo ai generi deboli (diari, autobiografie, ecc.) dove quasi per definizione in certi casi l'ideologia deve essere trasparente e prevalente - entrano in rapporto dialettico con delle componenti che possono – ed è questo il punto – anche smentirla o capovolgerla del tutto, o quantomeno fortemente modificarla. Quindi la domanda a cui si prova a rispondere nelle tre ore di lezione tra questa e la prossima è: *in che misura era lecita l'ipotesi di partenza? O meglio: in che misura è lecito ricondurre l'ideologismo nell'interpretazione della letteratura a una qualche forma di visione biografistica dell'opera, o almeno parzialmente biografistica* (nel senso che poi comunque le opinioni sul mondo di un autore non sono tutta la vita dell'autore, ma sono comunque una componente importante della sua persona)?

Ora parlando di approccio ideologico non si può ovviamente non fare i conti innanzitutto con il marxismo. Non si può non risalire ai sacri testi del marxismo per seguire, con la solita sommarietà del nostro metodo della carrellata, ciò che è successo dall'epoca di Marx fino ad oggi. Sono sempre stato colpito, soprattutto in altri tempi, quando la cultura marxista era più forte e più condizionante, da una contraddizione di fondo che vizia questo campo, ossia che indubbiamente è solo da imputare a una cattiva applicazione del marxismo la maggior parte dei peccati di ideologismo, anche i più gravi, miopi e ciechi commessi nel corso del XX secolo. In realtà infatti se si prova a risalire a quelli che sono stati chiamati, con una

punta d'ironia affettuosa, “i sacri testi del marxismo” si trovano due cose: una è ovvia, e cioè che ci si rende conto che Karl Marx e Friedrich Engels, i due padri fondatori, avevano in mente ben altri problemi che risolvere i problemi dell'arte. L'altra è che quando lo fanno dicono cose che sono appunto in contraddizione palese con certe prese di posizione presuntamente marxiste. Ci sono due o tre spunti geniali, sparsi nella grande edizione in lingua tedesca che non distingue le opere dei due grandi pensatori, anche se poi pochissimi sono i testi scritti in comune. Di questi ultimi almeno uno ci riguarda da vicinissimo, mentre altri che prenderemo in esame sono firmati Marx e altri Engels.

Il primo di cui si deve parlare è quello a cui ci si riferiva a proposito della cosiddetta contraddizione base ed è firmato Engels. Siamo nel 1888, dunque Marx è già morto ed Engels è un uomo molto anziano. A lui una giovane scrittrice inglese di tendenze socialiste, che si chiamava Margaret Harkness, spedisce il suo ultimo romanzo fortemente impegnato, nel modo in cui poteva essere concepito nel 1888 un romanzo socialista, e intitolato *City girl*. Egli apre la famosissima lettera di risposta con l'elogio del romanzo, che tutto considerato gli è piaciuto. Siccome però la scrittrice è giovane e lui è una grandissima autorità, le dà anche dei consigli, che sono i seguenti (la lettera è chiaramente in inglese):

Tanto più le opinioni dell'autore rimangono nascoste, tanto meglio per l'opera d'arte.

Il contrario esattamente di quello che la funesta tradizione che si impose negli anni dello stalinismo in Russia ci ha abituato a pensare. Ora, sembrerà incredibile, ma è esattamente la stessa cosa che dirà Proust qualche decennio dopo nella famose e grandiose serie di prese di posizioni di poetica che concludono la *Recherche*, e hanno una precisa funzione narrativa, cioè quella di chiudere l'opera con la decisione dello scrittore di mettersi scrivere. Proust dirà che lasciare vedere le proprie opinioni e la propria ideologia in un'opera è come comprare una merce in un negozio e lasciarci attaccato il cartellino di fabbricazione. Con grande sorpresa troviamo che uno dei padri fondatori del marxismo, Engels, dice anche lui che più le opinioni dell'autore rimangono nascoste e meglio è per l'opera d'arte. E continua:

Il realismo al quale alludo può affiorare anche a dispetto delle opinioni dell'autore.

Sante parole! Se credessi in un cielo, spererei che Dio facesse godere lassù Engels per avere scritto questa grande verità, cioè che le opinioni sono nascoste nell'opera d'arte e che c'è un momento di realtà immaginaria – che io chiamerei “ritorno del represso” e Engels “realismo” – che può affiorare anche a dispetto delle opinioni dell'autore. Come si poteva dire in poche righe e più chiaramente che le opinioni d'autore ci sono, non possono non esserci, ma non sono decisive, sono relativamente secondarie. C'è insomma qualcosa di decisivo, che Engels chiama realismo, ma

che si può chiamare anche in altri modi, che può affiorare anche a dispetto delle intenzioni.

Dopodiché segue il celeberrimo esempio, che forse limita un pochino la portata delle affermazioni generali di Engels, perché ci porta a dubitare fortissimamente che Engels avrebbe fatto facilmente lo stesso riconoscimento se posto di fronte a uno scrittore per lui meno esemplare (e cioè appunto meno realista). Lo scrittore che adduce subito come esempio è infatti Balzac. È ben nota l'assoluta venerazione che sia Engels che Marx avevano per *La comédie humaine*, la grande opera di Balzac, tanto che nel Capitale ci sono dei casi in cui dei fenomeni del funzionamento del capitalismo, e sia pure magari dei suoi risvolti psicologici, sono esemplificati tranquillamente e spudoratamente con dei personaggi di Balzac, quasi si trattasse di persone reali e l'esemplificazione attinta dal romanzo di Balzac avesse lo stesso valore di un documento del vissuto e della realtà biografica e sociale. Balzac nel 1842 aveva avuto il colpo di genio di riunire i suoi numerosi romanzi già pubblicati, facendone un'unità, e da quel momento in poi decidendosi di praticare in maniera sistematica 'il ritorno dei personaggi' da un romanzo all'altro e quindi [inventando] la famosa anagrafe immaginaria che lo porterà alla famosa affermazione "faccio concorrenza allo stato civile". In quella stessa Prefazione Balzac, su di un piano del tutto privato e personale, che ha veramente ben poco rapporto con l'opera, aveva deciso di atteggiarsi, in piena monarchia di luglio, a cattolico e antimonarchico legittimista, quindi come qualcuno che rimpiangeva

la cacciata dei Borboni, e questo avrebbe dovuto urtare sia Marx che Engels. Entrambi, però, erano così intelligenti da capire quanto fosse appiccaticcia e superficiale questa etichetta e presa di posizione di destra su un'opera come quella di Balzac che, proprio dal punto di vista dei meccanismi sociali costituisce la più formidabile, spietata, lucida e disperata denuncia delle contraddizioni della nuova società borghese uscita dalla Rivoluzione francese o dai suoi riflessi in altri paesi.

Torniamo a Engels. A poche righe di distanza nella lettera seguono queste parole:

[...] Che Balzac fosse così costretto ad andare contro le sue proprie simpatie di classe e pregiudizi politici, [...].

Il resto della frase non ci riguarda. Questo pezzettino sì, però. Abbiamo un grande scrittore il quale ha le sue simpatie di classe, i suoi pregiudizi politici (e vorremmo vedere chi non ne avesse avuti!), però quando scrive va contro le sue simpatie e i suoi pregiudizi.

All'inferno invece brucia l'anima infame di Giuseppe Džugašvili, più noto col nome di Stalin, e laggiù le sue sofferenze devono essere ulteriormente aggravate, perché sotto il suo regime questo "testo sacro", che pure era stampato, è stato completamente sepolto e dimenticato, questo in perfetta sintonia con l'orrenda costrizione esercitata dal Partito sugli scrittori a praticare soltanto

l'apologia del regime, con la prescrizione del più perfetto conformismo. Si capisce che l'ammissione di Engels è veramente pericolosissima dal punto di vista di un regime autoritario, perché se lo scrittore può andare contro le proprie opinioni, può anche ostentare opinioni 'giuste', politicamente corrette, dopodiché il vero significato della sua opera sarà altrove, sarà divergente e andrà in tutt'altra direzione. In quella vasta opera di Marx e di Engels si trovano ben poche altre cose interessanti dal punto di vista dell'estetica. Si è cercato disperatamente, nel periodo di maggiore forza della cultura marxista, di spremere questo limone, ma ne uscivano poche gocce. La goccia più preziosa che ne usciva era questa. C'è un altro passo non meno geniale e lucido del giovane Marx e poi praticamente non c'è altro, solo opinioni su alcuni scrittori che rivelano tutta la soggettività caratteristica di una opinione.

Ci si potrebbe aspettare che questo modello di Engels, così preciso e rigoroso, rimanesse il più operante nella critica d'ispirazione marxista. Fuori dalla Russia non è mai stato dimenticato, è un testo celeberrimo. Essendo proprio una precisa presa di posizione sul nostro tema, il rapporto tra l'uomo e l'opera, era nostro assoluto dovere citarlo. È sicuramente un modello famoso, ma non è certo rimasto il più operante. Una sintesi innegabilmente ben fatta delle idee marxiste sulla letteratura alla data 1985 è quella compresa nel volume quarto della serie della *Letteratura italiana* di Asor Rosa, lo stesso volume nel quale lo stesso Asor Rosa mi aveva commissionato la sezione dedicata a

“Letteratura e psicanalisi”, mentre aveva riservato a se stesso la parte su “Marxismo e la critica letteraria”. C’è una galleria di prese di posizioni diverse e sono senza dubbio pagine bene informate e intelligenti, anche se forse non particolarmente incisive. La prima cosa che c’è da rimproverare a queste pagine è un grande assente, certamente non casuale ma per faziose ragioni politiche, cioè Trozkiĵ, il quale è stato uno dei protagonisti della prima fase della Rivoluzione russa, fino poi al suo esilio e alla sua fuga all’estero e poi alla sua uccisione per ordine di Stalin in Messico. Prima di andarsene dalla Russia Trozkiĵ, che aveva un’intelligenza e un’apertura mentale che Stalin non si è mai sognato, ha preso posizione su questioni di letteratura e di arte, e dopo la Rivoluzione russa ha scritto anche a proposito del formalismo russo sul quale ci siamo fermati e che fu un movimento che si svolse sullo sfondo di una Russia rivoluzionaria e, da una certa data in poi, sovietica.

Nel 1924 Trozkiĵ fa pubblicare un libro, che poi è stato tradotto da Einaudi nella NUE, intitolato *Letteratura e Rivoluzione*, che è una raccolta di saggi dove replica da par suo alle posizioni dei formalisti russi e c’è una specie di duello con Šklovskij, ma prima ancora con Jakobson, che dovrebbe sembrarci familiare, perché è una puntuale risposta a quelle prese di posizione dei formalisti, talmente sfavorevoli allo spazio della biografia, da assolutizzare lo spazio proprio dell’opera, come se fosse tutto, come se veramente l’uomo non ci fosse stato e l’esperienza contasse zero; come se nulla ci fosse prima del testo in quanto prodotto finito; come se non ci fosse un processo di produzione, per cui per l’unica volta durante

questo corso dedicato al rapporto uomo/opera mi vedete passare a difendere le ragioni biografiche, io che sono sempre stato il difensore dell'opera, e questo non tanto per rivendicare i diritti dell'autore e dell'uomo quanto quelli di una visione meno formalistica, idealistica e astratta dell'opera.

Potremo limitarci a dire che in sostanza Trozskij dice molto bene le stesse cose dette che vi ho detto io, ma le dice talmente bene che vale la pena di fermarsi un po' su esse, anche per far vedere quanto Asor Rosa abbia fatto male a ignorarlo per poi fermarsi su altri teorici che vedremo e che hanno meno da dire.

Leggiamo la confutazione della posizione formalista in questo caso rappresentata da Jakobson. Prima Trozskij produce alcune citazioni. Šklovskij: «L'arte è sempre libera dalla vita»; Jakobson: «l'orientamento sull'espressione, sulla massa verbale è il momento unico, essenziale per la poesia». Dopo di che commenta così:

Certo Jakobson è costretto a riconoscere che «una serie di nuovi procedimenti poetici trovano la loro applicazione nell'urbanismo». Ma la conclusione è la seguente: «di qui i versi urbanistici di Majakovskij e Chlebnikov». In altri termini non è la cultura urbana, dopo aver colpito l'occhio e l'orecchio del poeta oppure dopo averlo definitivamente rieducato, che gli ha ispirato una nuova forma, cioè nuove immagini, nuovi epiteti, un nuovo ritmo, ma al contrario è la nuova forma nata spontaneamente («in sé») che ha costretto il poeta a cercare un materiale adatto e tra l'altro lo ha spinto verso la città! [punto esclamativo d'ironia].

Esattamente quell'idea di inversione totale, di un rapporto di causa-effetto: A è la causa di B, ma B è stata fatta diventare la

causa di A. Niente da obiettare a Trozkiĵ. Pare inoltre che anche i termini specificatamente letterari che Trozkiĵ usa siano assolutamente impeccabili: “la cultura urbana, *dopo* aver colpito l’occhio e l’orecchio del poeta, oppure *dopo* averlo definitivamente rieducato, gli ha ispirato una nuova forma, cioè nuove immagini, nuovi epiteti, un nuovo ritmo”. A me sembra l’impostazione giusta delle cose e non c’è qui, a differenza di altri testi della Russia rivoluzionaria, nessun misconoscimento dello specifico letterario. Sembra che Trozkiĵ vedesse perfettamente chiaro che esiste la famosa autonomia dell’opera d’arte. Infatti prosegue:

Lo sviluppo della massa verbale è proceduto spontaneamente [tutto questo è ironico naturalmente] dall’*Odissea* alla *Nuvola in pantaloni* [famosa poesia di Majakovskij], la lucerna, la candela, la lampada elettrica non c’entrano! Basta formulare con chiarezza questa tesi perché la sua consistenza veramente infantile balzi agli occhi.

Poche pagine dopo c’è una citazione di Jakobson un po’ più intelligente di quel famoso capovolgimento e Trozkiĵ con estrema durezza dice:

È evidente che tutto questo è stato scritto da uno studente assai dotato dell’ultima classe del liceo, con l’intenzione evidente e in «sé» di «dare una lezione» al nostro professore di letteratura, pedante notorio. Naturalmente, il futurismo ha percepito le suggestioni della città – del tram, dell’elettricità, del telegrafo, dell’automobile, dell’elica, del caffè notturno – prima di aver trovato la sua nuova forma. L’urbanesimo (la cultura urbana) è profondamente situato nell’inconscio del futurismo, e gli epiteti,

l'etimologia, la sintassi e il ritmo del futurismo sono il tentativo di dare una forma artistica al nuovo spirito delle città che si è impadronito delle coscienze.

Trozkij tratta Jakobson, il grande maestro futuro russo e anche internazionale, come uno scolareto indisciplinato. Di fronte all'assurdità di quella precisa tesi che capovolge il rapporto tra urbanesimo e poesia futurista Trozkij ha perfettamente ragione e Asor Rosa ha gravemente torto a non averlo citato.

Dopodiché dunque Asor Rosa si sofferma a lungo su Lukács, com'è giusto e ci si doveva aspettare, ma non sembra che in ciò che egli dice di Lukács e in ciò che dice Lukács stesso ci siano punti specifici per il nostro argomento. Ricordiamo che non stiamo facendo estetica generale, ma che stiamo trattando un problema, quello dell'uomo e l'opera.

Per Gramsci c'è qualcosa che rende veramente l'omissione di Trozkij ancora più delittuosa. Scrive Asor Rosa: "onestamente per quanti sforzi si facciano non si riesce a trovare nei *Quaderni del carcere* pagine veramente significative dal punto di vista inteso nel senso stesso del termine della critica letteraria, soltanto pagine dal punto di vista della formazione e della organizzazione degli intellettuali."

La stessa cosa vale per un altro grosso personaggio, che fa parte naturalmente della galleria di Asor Rosa, cioè Lenin, che è stato molto portato sugli altari, ma io ne sono un ammiratore molto tiepido e condizionato da riserve molto grosse, però sia ciò che

ammiro che ciò che non ammiro non ha un'attinenza specifica con il nostro problema. Né Lukács né Lenin si sono propriamente mai cimentati con il problema biografico. Questo è facile da capire, perché tale problema nelle impostazioni classiche della sopravvalutazione dell'uomo (e ancora una volta valga per tutti Sainte-Beuve anche se appartiene a un'altra epoca) e del suo vissuto ha qualcosa di individualistico che ripugna ovviamente alla tendenza marxista, che consiste nel valutare al massimo il sociale. Quindi se c'è del riduzionismo, il pericolo di ridurre la complessità e la ricchezza dell'opera d'arte in qualcosa di elementare, esso riguarderà sempre, in ambito marxista, il sociale e mai l'individuale. Ecco perché le prese di posizione sull'uomo o riguardano esclusivamente l'ideologia, come quella esemplare del vecchio Engels, oppure... non c'è niente.

Prima di abbandonare il famoso articolo di Asor Rosa, vediamo un suo proprio tentativo di recuperare qualcosa da questo punto di vista, che si trova proprio alla fine del suo lungo articolo (che è alle pagine da 647 a 685). Una pagina prima di finire Asor Rosa scrive:

infine Marx ha chiarito in pagine destinate a restare i nessi che corrono tra determinati processi materiali e la falsa coscienza che se ne crea ogni qual volta da parte della classe dominante e ne restituisce un'immagine in termini ideologici e culturali (e letterari aggiungeremo noi).

Una piccola aggiunta per spiegare: in ambito marxista a partire da certe pagine famose di Marx ed Engels giovani la parola

ideologia è parola d'offesa, cioè non significa neutralmente – come è nel senso in cui l'ho impiegata costantemente io in queste lezioni – l'insieme delle idee e opinioni di un autore sul mondo e sulla realtà, giuste o sbagliate che siano. L'ideologia nell'accezione di Marx ed Engels significa quella razionalizzazione mistificata, che a livello delle sovrastrutture religiose, giuridiche, culturali si dà di fenomeni che in realtà trovano la loro spiegazione più in basso, cioè a livello economico. La critica dell'ideologia va intesa come la critica di un momento che a priori è definito come un momento mistificato, mentre nel mio discorso c'era sì una tendenza costante a dire che l'ideologia, qualunque essa sia, non è mai decisiva per l'opera d'arte, però che essa in sé debba essere sempre mistificante non è un sottinteso del suo uso della parola, come invece era in ambito marxista. Prosegue Asor Rosa:

Ora, il processo di accostamento al testo passa e non può passare attraverso un momento di “critica dell'ideologia”. Questa “critica dell'ideologia”, del resto, si può chiamare in molti modi, anche “destrutturazione” a mio modo di vedere.

E qui siccome “destrutturazione” è strettamente parente di decostruzione e forse alla data in cui Asor Rosa scriveva s'iniziava già a parlare di decostruzione e di decostruzionismo, questa sembra una strizzatina d'occhio a delle cose incipienti, di cui anche noi dovremo occuparci.

Ora, noi pensiamo che sia marxista, anzi marxiano, assumere un punto di vista, per cui la totalità dell'oggetto da analizzare (l'opera d'arte in questo caso) non è mai un dato posto una volta per tutte, ma piuttosto l'effetto d' un gioco di forze, in conseguenza del quale tale oggetto si presenta non solo per ciò che è, ma anche per ciò che vuole apparire.

Da notare il flagrante contrasto con il testo di Engels, che con un linguaggio tanto più semplice e limpido diceva che c'è qualcosa che può affiorare anche a dispetto delle intenzioni dell'autore, mentre qui le intenzioni acquistano un'importanza fondamentale. Ancora:

Pur sapendo benissimo che ciò che l'oggetto vuole apparire è anche ciò che l'oggetto è, una distinzione come questa (sia pure assolutamente convenzionale e provvisoria) (Asor Rosa è sempre prudentissimo) mette in movimento una dinamica di livelli interpretativi, di spinte e contospinte semantiche (di che si sta parlando? è un gergo molto vago) che, attraverso processi di scomposizione e ricomposizione, svela nell'oggetto e mette a nudo tutte le possibili valenze di cui esso è ricco.

Asor Rosa sapeva che un centinaio di pagine prima c'era il pezzo di Orlando, quindi se fosse stato un pochino più aperto e meno preoccupato di ortodossia avrebbe potuto dire di vedere il tipo di contraddizioni interne sistematicamente messe al centro dell'attenzione e date quasi per immancabili da una certa linea d'ispirazione freudiana anziché marxista. Non lo fa perché non poteva entrare questo, nei primi anni '80, nella sua ideologia e quindi rimane nel generico. Poi ne esce subito per fare una professione di dogmatismo che è esattamente opposta all'intelligenza del modello di Engels.

L'ideologia, in questa visione, non è un "prima", cui segua poi il testo, ma è una delle nervature fondamentali dell'oggetto stesso.

Questa frase afferma esattamente l'opposto della presentazione che vi ho fatto io delle cose, ossia che l'autore ha le sue opinioni prima di mettersi a comporre una poesia, ma se la compone è fatale che le sue opinioni possano in qualche modo rispecchiarsi in essa. Però entrando dentro la poesia le sue opinioni non sono più la stessa cosa delle sue opinioni al secolo, nel privato, ma diventano delle opinioni che devono fare i conti con una realtà del tutto immaginaria e allora può succedere di tutto, anche la contraddizione frontale che Engels vedeva già benissimo in Balzac. Per Asor Rosa invece l'ideologia, intesa nel senso marxiano di falsa coscienza, non è un prima a cui segue poi il testo, ma è "una delle nervature fondamentali dell'oggetto stesso". Notiamo che "nervature" è una metafora, ma che significa?

...e, al tempo stesso, per quanto possa apparire paradossale, il suo punto d'arrivo, una componente decisiva della sua facciata. "Critica dell'ideologia", in questa chiave, non è che la rivelazione, il portare a coscienza, di queste nervature fondamentali, senza le quali il testo, preso nella sua immediatezza e concretezza, è invece del tutto astratto.

E quindi ci risiamo, anche se Asor Rosa aveva già abbondantemente cambiato idea a quella data sul comunismo sovietico e le sue conseguenze peggiori, però in ultima analisi per

lui un'opera d'arte consiste delle opinioni dell'autore e quindi viva l'opera d'arte progressista e abbasso quella reazionaria. È una presa di posizione espressa con molta cautela e con innegabile intelligenza, ma è opposta alle convinzioni di Engels (nonché di Orlando), il quale aveva visto chiaramente gli spazi di contraddizione.

Tra gli autori che Asor Rosa ha ignorato, ma in questo caso non c'è lo stesso sospetto di faziosità o ortodossia da partito comunista, come c'era nel caso di Trozckij, c'è il francese Lucien Goldmann, che è di provenienza ebreo-ungherese, ma naturalizzato francese, come in tanti altri casi, e ha pubblicato nel 1955 un libro che è rimasto un punto di riferimento, e che ancora oggi è un libro che conta, intitolato *Le dieu caché (Il dio nascosto)*. Riassumendo in due parole: il dio nascosto è quello dei giansenisti. Il giansenismo è penetrato in tutta la cultura del grande Seicento francese, basti dire che nella traduzione italiana, invece di dare questo stesso titolo al libro, hanno preferito per maggiore chiarezza «Pascal e Racine», perché effettivamente di queste due figure vertice del Seicento francese Goldmann fa una sorta di metonimia, di parte del tutto. Egli verifica la sua concezione del giansenismo su Pascal e Racine e questo può bastare per tutto quanto il grande Seicento francese, nella misura in cui tale secolo è d'ispirazione ideologica giansenista. Naturalmente Pascal e Racine, nella logica per noi preziosa dei generi letterari deboli o forti, stanno uno da una parte e uno dall'altra; Pascal è un filosofo e si misura con testi filosofici e

ideologici, e dall'altro lato Racine si misura con testi immaginari, di teatro e racconti. La grande idea del libro di Goldman è che si può avviare una corrispondenza immancabilmente perfetta tra un'ideologia, che ancora non sarà tanto individuale ancora una volta e per le ragioni appena accennate, ma di gruppo sociale (notiamo che Goldman non dice classe sociale, perché poi quelle che prende in considerazione non sono classi sociali, ma gruppi all'interno di una più vasta classe sociale) e le grandi opere.

Questo è molto interessante perché introduce, come io ritengo giusto fare, il giudizio di valore come una componente che può condizionare i giudizi di fatto, come se la qualità di capolavoro, che poi possono avere opere come *Les provinciales* (*Le provinciali*) o i cosiddetti *Pensées* (*Pensieri*) di Pascal e di Racine le grandi opere del suo teatro, desse una sorta di consistenza altra all'opera; insomma, ci sono capolavori e non capolavori. Gli assunti ideologici che si sta riferendo Goldman valgono per i capolavori, ma non possono valere per i non capolavori, per le opere di secondo piano e mediocri, perché queste non fanno il peso, non sono abbastanza significative. Questa è una cosa molto interessante, che a suo tempo mi aveva affascinato, in quanto credo che il giudizio di valore non si possa mai accantonare, cioè credo che non possiamo mai trovare nulla che sia identico veramente in un'opera che ci sembra grande e in una che si sembra piccola, in una che ci piace e in una che non ci piace: è una falsa e ipocrita austerità, quella che pretende di espungere il giudizio di valore e con esso tutto il momento del piacere dal discorso sulla letteratura, dal momento

che per me il piacere è linfa vitale per la letteratura a tutti i livelli, sia quello della sua genesi che quello del suo consumo. Continua Goldmann:

Il carattere specifico del letterario certo risiede in primo luogo nella forma, ma anche in certi contenuti particolari che sono delle visioni del mondo.

Facciamo attenzione, perché l'espressione "visione del mondo" in italiano, come l'espressione che usa Goldmann "vision du monde" in francese sono sicuramente calcate entrambe sull'espressione tedesca "Weltanschauung", che più precisamente vuol dire "concezione del mondo". Quindi quando per esempio in altri grandi momenti teorici – per esempio in Proust – incontreremo il concetto che un'opera d'arte originale c'introduce in un mondo particolare, oppure, con parole alternative, ci dà una visione del mondo particolare si alluderà invece e si metterà fortemente l'accento sull'immaginario come momento dell'opera d'arte, e quindi molto poco sull'ideologico. Si capisce allora che la parola "visione" può diventare molto ambigua. Sia ben chiaro che quando Goldmann parla di "visione del mondo" e conia "vision du monde" su "Weltanschauung" pensa a qualcosa di fortemente intellettuale e ideologico e non a un mondo tutto immaginario e immaginato come quando diciamo "visione del mondo" nell'altro senso, nel senso proustiano.

Segue poi questa frase di un sainte-beuvismo ancora di ferro:

Nessuno dubita che l'opera sia in modo immediato l'espressione del pensiero o dell'intuizione dell'individuo che l'ha creata.

Scrivere con questo candore "nessuno dubita" in un libro del 1955, dopo tutto il fuoco di fila dell'artiglieria pesante che si era abbattuto sul biografismo a inizio secolo è veramente molto candido, però purtroppo questi erano i limiti della cultura marxista di allora. Dato che nessuno dubita che l'opera sia l'espressione, in maniera immediata... è veramente eclatante!:

Si potrebbe in principio studiare l'individualità dell'autore, ma questo risulta impossibile non so se per difficoltà intrinseche allo studio biografico e psicologico. Allora, dato che tale studio è così poco scientifico [e almeno qui Goldman vede chiaro, ma ancora una volta poi non pensa alle possibilità aperte alla psicanalisi], non resta che studiare l'opera stessa in quanto espressione letteraria della visione del mondo.

Tutto ciò si trova nell'edizione francese del libro alle pagine 348-49. Come mai così in fondo al libro? Per una ragione molto semplice: che lui subito prima ha studiato Pascal e ha cercato di mostrare che il giansenismo è una visione del mondo che corrisponde alla situazione sociale della nobiltà di toga (i magistrati che in qualche modo e misura sotto l'Ancien régime già durante il Seicento erano nobilitati dalla loro posizione di magistrati ed erano venuti a formare una classe il cui rapporto col re era molto più ambiguo ed obliquo di quanto non lo fosse quello dell'altra nobiltà, e cioè con la nobiltà di spada, quella che solitamente intendiamo per nobiltà tout court). Allora rispetto a questo dio nascosto, quello

giansenista, da un lato onnipotente e dall'altro inafferrabile e irraggiungibile, l'azione religiosa sarebbe una traduzione ideologica della situazione sociale ambigua ed obliqua rispetto a Dio (nella visione religiosa) o il sovrano (nella visione sociale da cui tutto parte). È una tesi senza dubbio non priva d'intelligenza e che qua e là coglie, secondo me, anche delle verità, però poi il libro molto presto si caratterizza per uno sociologismo, che pretende di raggiungere dei risultati troppo sicuri, stabilendo delle omologie, dei rapporti di corrispondenza tra cose troppo eterogenee l'una dall'altra. Io non credo che il dio del giansenismo sia la traduzione in termini religiosi e immaginari di una posizione sociale della nobiltà di toga e ciò gli sembra francamente troppo limitativo nei confronti del respiro della cultura giansenista francese; e questo quand'anche fosse in gioco solamente Pascal, filosofo e ideologo, ma quando si passa poi a Racine che è poeta le cose peggiorano.

Perché si è voluto rendere conto di questo? Innanzi tutto perché, come abbiamo detto è un libro importante, ma perché proprio in questo passo – in cui Goldmann dice che bisognerebbe studiare l'individualità dell'autore, però siccome non è un oggetto scientificamente raggiungibile, allora si può farne a meno accontentandosi dell'opera, la quale sarà l'espressione della visione del mondo – si tocca con mano quella mia scommessa esposta nella seconda o terza lezione, cioè che quest'anno ci occupiamo del biografismo e proviamo a dimostrare che anche l'ideologismo non è altro che un'espressione un po' spostata del biografismo. Qui sembrerebbe che lo tocchiamo con mano. Goldmann dice che

vorrebbe studiare la visione del mondo direttamente negli individui o nei gruppi sociali, ma siccome è molto difficile farlo allora si accontenta delle opere letterarie.

Non proprio del tutto, ma più risolutamente fuori dall'ambito marxista vediamo un altro grosso esempio di ideologismo come eresia per me. Parliamo dell'Istituto per la ricerca sociale, che fu un momento importantissimo della cultura Europea del Novecento e fu fondato a Francoforte nel 1924. Poterono lavorare nove anni fino a quando, all'avvento di Hitler nel 1933, dovettero ovviamente andare via, perché erano tutti antifascisti e alcuni anche ebrei, e riuscirono a trasferirsi a Parigi nel '33 dove rimasero per un paio d'anni e nel '35 si trasferirono a New York e ci volle la fine della guerra e la caduta del Nazismo perché potessero tornare a Francoforte nel 1950.

Quali sono i grandi nomi che possono essere collegati a questa, che molto spesso si può sentire nominare anche come la Scuola di Francoforte? I nomi più famosi sono certamente quello di Walter Benjamin, a cui abbiamo anche fatto riferimento poco fa, quello di Herbert Marcuse, ideologo della rivolta giovanile del movimento studentesco del '68, poi Max Horkheimer, il quale acquistò fama mondiale pubblicando subito dopo la guerra in collaborazione con un altro studioso ancora (quello di cui ora ci tocca parlare), cioè Theodor Wiesengrund Adorno, intitolato «Dialektik der Aufklärung (Dialettica dell'Illuminismo)» (1947). Wiesengrund è un tipico nome poetico ebraico, come per esempio un altro è Auerbach che

significa “ruscello del prato”. Fu l’influsso di una scelta che Maria Teresa d’Austria impose agli ebrei, ossia la libertà di cancellare la piccola parte della loro identità ebraica sostituendola con un cognome ispirato a poetiche realtà naturali. In questo caso “wiesen” vuol dire “fondo”, mentre “grund” vuol dire “prato”, quindi Wiesengrund significa “fondo di vallata, di prati”. Però il nostro Theodor si è limitato sempre ad abbreviare il cognome ebraico di suo padre con un W. e ha preferito adottare il cognome italiano di sua madre Adorno.

Per tutto l’ambito della scuola di Francoforte, che ha avuto un’importanza enorme, perché c’è certamente una grandissima dipendenza da Marx e dal marxismo, ma c’è anche, a differenza dei precedenti, una grande apertura a Freud e al freudismo, ma naturalmente non c’è né ortodossia marxista né ortodossia freudiana, ma c’è un criticismo estremamente forte che impedisce qualsiasi atteggiamento ortodosso e certamente nel suo insieme, salvo le individualità estremamente differenti di questi illustri componenti, è stata una delle grandi espressioni della critica del nostro secolo.

Adorno si differenzia da tutti gli altri anche per avere studiato a fondo musica, è stato perfino compositore anche se non rimane nulla di quello che ha scritto, e è famoso per un certo numero di saggi musicali, fra i quali è famoso o in parte un po’ giustamente famigerato il «*Saggio su Wagner*», scritto tra il 1937 e il 1938, al momento del vertice della potenza di Hitler, subito prima dell’inizio della guerra. Nel 1939, prima della guerra quattro capitoli furono

pubblicati su una rivista inglese, mentre il libro nella sua interezza un po' rivisto vide la luce nel 1952, in una situazione pacificata. Queste date sono importanti perché, parlando di Wagner, i cui testi sono di un'importanza infinita, si può stabilire un perfetto pendant contrastivo fra due posizioni: quella di Thomas Mann e quella di Adorno. Sono entrambi il modo esemplare, l'uno giusto e l'altro sbagliato, di reagire a quelle che possono essere le implicazioni ideologiche di un'opera artistica (in questo caso un'opera artistica di estrema complessità perché quello di Wagner è contemporaneamente teatro da rappresentare sulla scena, opera poetica dal momento che Wagner scriveva da sé i propri testi, e infine era uno dei massimi musicisti mai vissuto). Di fronte a questo grande fenomeno artistico in quel momento tutti gli europei non fascisti sentivano l'irritazione e lo sdegno di una sorta di indebita appropriazione da parte di Hitler, il quale aveva la pretesa di indurre da alcuni spunti che ci sono nell'ideologia reazionaria wagneriana, anche perché egli ha inondato spesso il mondo di inutilissimi scritti teorici, che poco aggiungono alla sua gloria e a volte tolgono perfino qualcosa. Quando l'ideologia, anche ammesso che sia una cattiva ideologia, entra in un'opera d'arte di un'infinita complessità, allora cambia tutto.

L'atteggiamento che io ritengo corretto è quello che conclude lo splendido saggio di Thomas Mann «Richard Wagner e *l'Anello del Nibelungo*» in cui è come se dicesse a Hitler “giù le mani da Wagner!”, cioè: non osare toccare questa opera infinitamente più grande, nobile e alta di te, non falsificarla o manipolarla e non

sognarti di appropriartene. Lo scopo preciso di quel saggio di Thomas Mann è questo, cioè rispondere alla usurpazione, non tanto di Hitler in persona, quanto del ministero della propaganda nazista che sfruttava in modo ignobile l'opera di Wagner.

La reazione di Adorno è esattamente quella opposta e bisogna dire che, con l'assoluta compassione e solidarietà per la situazione di un grande intellettuale ebreo esule a Londra nel 1938, a contrasto con l'atteggiamento di Thomas Mann quello di Adorno esemplifica in modo perfetto quello sbagliato. Egli lascia la preziosissima preda nelle mani del nemico e non pretende di togliergliela. Adorno era il filosofo della nuova musica della Nuova scuola di Vienna, era stato allievo di Alban Berg e dei tre grandi musicisti della Nuova scuola di Vienna Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern ed è stato l'apologeta di tutti e tre, colui che ha più scritto per farli conoscere e renderli comprensibili; la derivazione della Nuova scuola di Vienna da Wagner è un fatto evidente e sul fatto che Adorno non avesse un'infinita ammirazione per l'opera di Wagner non ci possono essere dubbi – nel 1938, però, invece di reagire come Thomas Mann, dice di provare a dare per scontato che Hitler abbia ragione, cioè che Wagner sia stato un profascista dell'Ottocento, e in un certo senso decide di lasciargli in mano tutta la quota che si potrà. Perciò questo *Saggio su Wagner* è in realtà, un po' mascherato, un saggio “contro” Wagner.

Facciamo qualche considerazione sulla struttura di questo saggio. Se guardiamo l'indice abbiamo una serie di titoletti brevissimi di cui il III è intitolato “motivo” e si capisce subito di cosa

parla in quanto in Wagner sono caratteristici i *leit-motiven*; il IV capitolo è intitolato “suono” ed è sull’armonia; il V capitolo “colore” ed è sulla strumentazione e lì incominciano le vacillazioni tipiche dell’ideologismo che io non riesco nemmeno a concepire. Nel capitolo IV intitolato “Suono” dedicato all’armonia Wagner viene presentato come un falso rivoluzionario sotto sotto conservatore, invece nel capitolo V intitolato “Colore”, sulla strumentazione, Wagner è presentato come un incondizionato e assoluto rivoluzionario. Ma come si fa a separare l’armonia e la strumentazione? Quando si ascolta un brano esse ci arrivano alle orecchie insieme; il nostro cervello e i nostri nervi sono stimolati simultaneamente dall’una e dall’altra cosa. Com’è possibile allora che una cosa sia progressiva e l’altra regressiva o progressiva solo a metà? Sono astrazioni ideologiche sulle quali si potrebbe soffermarsi a lungo. Siccome tutto il saggio per me è sbagliato e tutto è fondato su un’idea di unità dell’uomo e dell’opera, molto in fondo paragonabile a quella di Sainte-Beuve – che, lontana nel tempo può apparirci ingenua e non sembra più pericolosa – in quanto opera una identificazione senza distinzioni e senza residui dell’uomo e l’opera, ma molto più pericolosa nella misura stessa in cui è molto più scaltrita. Proviamo a vedere le cose da molto più vicino. Il I capitolo s’intitola “Carattere sociale”, che è una caratteristica dell’uomo. Ora, come si fa a mettere sullo stesso piano il carattere sociale e il suono, il colore e il motivo? Questo primo capitolo sul carattere sociale dell’uomo Wagner, uno potrebbe pensare che parlasse solo dell’uomo Wagner. Magari! Gli

sconfinamenti fin dal primo capitolo dall'uomo all'opera sono continui, esattamente come capiterà nei capitoli successivi che s'intitoleranno ad altrettanti aspetti dell'opera: anche lì ci si potrebbe aspettare che si parli dell'opera, ma sono continui gli sconfinamenti sull'uomo. C'è un tutto indistinto, informe, però molto più complesso e articolato di quello che si poteva vedere in Sainte-Beuve un secolo prima. Prendiamo il titolo stesso: *Saggio su Wagner*. Wagner che cosa? Il suo teatro musicale o l'uomo Richard Wagner? Sembra che la domanda non debba essere posta per come il saggio è impostato.

Per capire qualcosa del saggio bisogna fare un veloce riassunto della trama de *Die Walküre (La Valchiria)*. Essa è la seconda opera di una tetralogia intitolata *Der Ring des Nibelungen (L'anello del Nibelungo)* e corrisponde alla "Prima giornata", perché quella precedente *Das Rheingold (L'oro del Reno)* è intitolata "Prologo". Lo scenario è una capanna primordiale, edificata intorno a un tronco di frassino che la regge tutta. All'inizio dell'atto, dopo una straordinaria pagina musicale che fa pensare a una violentissima tempesta, di una potenza e tragicità rara, vediamo apparire un uomo ansimante, braccato e stanco, il quale entra in questa capanna dicendo che di chiunque sia quel focolare egli deve riposare lì, e cade a terra svenuto. Entra una donna, lo vede e ne capisce la situazione, riesce a parlargli perché lui si riprende un poco, gli porge da bere e, al momento in cui l'uomo beve, si ha uno dei momenti più sublimi di tutta la storia della musica, si ha un lungo assolo di violoncello che accompagna lo sguardo tra queste

due persone che s'innamorano immediatamente. Dopodiché scambiano poche parole dalle quali si precisa meglio la posizione dell'uomo: è braccato, lo inseguono e non lo devono raggiungere. Lo spettatore non tarda a capire che proprio uno di questi terribili inseguitori è il padrone di casa, il proprietario della capanna nonché marito della donna di cui si è innamorato. Si chiama Hunding (“figlio di cane”, alla lettera), il quale arriva sulla scena immediatamente e, con perfetta correttezza nel rispetto di un codice primordiale, offre al fuggitivo ospitalità. A un certo punto gli domanda chi è, quindi lo straniero (che poi sapremo che si chiama Siegmund, che significa “bocca [mund] di vittoria”) fa un lungo racconto e lo fa prima di tutto al suo nemico, ma lo fa altrettanto alla donna, la quale lo ascolta avidamente, e l'orchestra – che in Wagner è molto eloquente, riempie tutti i silenzi e colma tutti gli apparenti vuoti del senso, e ci dice la tragicità di questo racconto che parla di rivalità primitive tra clan e tribù. Attraverso gli sguardi che si scambiano la donna, che si chiama Sieglinde, e Siegmund capiamo che il loro nascente amore non fa che crescere. Alla fine di questo lungo e commovente racconto di Siegmund, che è un racconto di oggettiva miseria e che a un certo punto con chiarezza viene continuato con coraggio anche dopo che Siegmund non può non aver capito che sta parlando di fronte al suo nemico mortale e quindi si compromette. Il riconoscimento reciproco è avvenuto tuttavia Hunding, con un compromesso tra cavalleria e crudeltà, gli dice che non può non ospitarlo vista la sua precedente promessa, ma all'indomani dovranno combattere - commettendo così però una viltà dal

momento in cui sa che Siegmund non ha armi - dopo di che se ne va a dormire. Prima di andare a dormire però si vede che sua moglie Sieglinde gli versa silenziosamente un pesante sonnifero, quindi Hunding scompare perché esce di scena a causa del sonnifero. Sieglinde ricompare, i due personaggi si raccontano a vicenda i loro trascorsi e arrivano rapidamente alla conclusione di essere fratello e sorella. Secondo un topos della trasgressività erotica ottocentesca, inaugurata da Chateaubriand con *René* e da Byron col suo leggendario vissuto, siamo di fronte a un amore doppiamente trasgressivo, cioè non solo adultero ma anche incestuoso. Questo straordinario duetto d'amore finisce con un trionfo (è una delle poche pagine sublimi, di travolgente vitalità, gioia e anche incredibile sensualità musicale di tutta l'opera), nel senso che la donna racconta che nel giorno del suo coatto matrimonio con Hunding entrò un misterioso straniero con un occhio bendato, il quale aveva conficcato nel tronco di frassino una spada e aveva detto che essa sarebbe appartenuta all'uomo così forte da strapparla dal tronco, e con queste parole era scomparso. Sieglinde dice che tutti hanno provato, anche Hunding, a strapparla, ma nessuno ci è mai riuscito. Prima che si abbassi il sipario Siegmund ci prova e ci riesce, quindi a questo punto ha fatto sua l'arma e ha fatto sua la donna, il suo nemico infatti è ancora per un certo tempo preso dal sonnifero e così i due amanti giacciono insieme al chiaro di luna (in tutto questo c'è anche il tema della primavera che viene dopo l'inverno, un tema di ascendenza medievale che Wagner riprende). Qui finisce il primo atto.

Secondo atto. Che cosa succede? Innanzitutto cambia completamente il paesaggio. È come se questi due personaggi li perdessimo di vista e come se questo pezzetto di storia non fosse stata raccontata. Siamo in cima alle montagne, che sappiamo già, da *Das Rheingold*, essere la dimora degli dei. Troviamo in scena il Giove della mitologia nordica, cioè Wotan, il dio padre. Wotan in *Das Rheingold* aveva aspirato a un dominio del mondo, era entrato in conflitto con altre stirpi, quella dei nani e dei giganti, ed era riuscito con fatica a strappare l'anello simbolico, che dà il titolo alla tetralogia, quello del Nibelungo, al capo della stirpe dei nani, Alberich, particolarmente ambizioso, intelligente e pericoloso; però, lo stesso Wotan, vittima della logica dei patti di cui lui stesso s'è fatto garante, aveva dovuto abbandonare l'anello, a cui si lega il dominio e il possesso del mondo, ai giganti. Quindi allo stato attuale il mondo è come se appartenesse al capo dei giganti, il quale ne ha fatto un uso molto pigro (c'è una specie di satira romantica del capitalismo in versione pigra, un capitalismo dedito solo al possesso e non alla produzione). Il possessore dell'anello infatti è un enorme drago che sta sdraiato sul suo mucchio di oro e dorme senza fare niente. Il problema di Wotan è che per la salvezza del mondo (ma anche per egoismo personale) bisogna recuperare questo oro, ma egli non può fare nulla per riuscirci, perché l'ha ceduto ai giganti in adempimento di un legittimo patto, e, siccome lui è il re degli dei, i patti hanno la loro garanzia in lui e lui non può violarli. Non potendo fare nulla in proprio per recuperare l'anello, ha tutti i motivi di temere che l'anello ricada nelle mani del capo dei

nani, che è molto più pericoloso di quello dei giganti, quindi vorrebbe suscitare un eroe che sia indipendente da lui. Abbiamo dunque una delle cose più straordinarie e profonde di quella dialettica dell'io e dell'Altro di cui abbiamo parlato richiamandoci a Jacques Lacan. L'io-Wotan ha i suoi precisi vincoli, ma se un Altro assoluto, che però segretamente fosse ancora l'io (questo è il punto!), agisse in sua vece e fosse così coraggioso da affrontare il drago, ucciderlo e recuperare l'oro e l'anello il mondo sarebbe salvo. Questo però Wotan non può farlo, allora scende sulla terra, è infatti lui il padre dei due gemelli (Sigliende e Siegmund); ha ingravidato una oscura mortale, che non ha nemmeno un nome nel racconto, ha fatto nascere questi due figli, dopodiché li ha tormentati con tutte le sventure possibili. Quindi retrospettivamente apprendiamo che le disgrazie raccontate da Siegmund, il matrimonio coatto di Sieglinde, questa loro infelicità, che rende così commovente la scena d'amore tra loro due, che è la scena di due infelici che si ritrovano e s'identificano l'uno con l'altro fin da quell'indimenticabile primo sguardo a suon di violoncello, tutto quello che è loro capitato, dicevamo, è stato voluto sulle loro teste, senza che loro sapessero nulla di loro padre, il quale si è illuso così di rendere indipendente suo figlio da lui (solo così l'azione di uccidere il drago e recuperare l'anello sarebbe risultata valida). Quella spada gliel'ha infissa nel tronco di frassino perché fosse lui a strapparla e rimanesse nelle sue mani, dopo di che avrebbe cercato, sempre nascondendo la sua mano, di orientare il figlio contro il drago per ucciderlo e recuperare così l'anello e l'oro

(accumulato e custodito dal drago), che però a Wotan non interessa e che anzi avrebbe voluto distruggere. In una specie di visione anticapitalistica romantica secondo cui il capitale deve essere annullato in qualche modo. Tutto questo esce dritto dalla rivoluzione del 1848, e se vogliamo dalla stessa matrice del *Manifesto del partito comunista*: in effetti Marx ha intitolato il suo libro più noto *Il Capitale* e *L'Anello del Nibelungo* non è che una metafora del Capitalismo inteso come immane processo storico. Wotan è molto baldanzoso perché a suo figlio adesso le cose vanno bene, visto che si è conquistato la propria sorella e la spada, e sa che è imminente questo combattimento tra Sigmund e Hunding, e incita un'altra sua figlia nata da altra madre (Erda), una valchiria di nome Brünnhilde (le valchirie decidevano le sorti dei duelli tra guerrieri e poi il più valoroso lo portavano nel palazzo degli dei), a proteggere nella battaglia Siegmund, e dà per scontato che Hunding muoia. A questo punto entra in scena la moglie di Wotan, Fricka, la quale, essendo la dea del matrimonio e della castità, è sconvolta perché è stato commesso sia adulterio che incesto, tutti gli orrori possibili dal suo punto di vista moralistico, e gli fa una scenata a cui Wotan reagisce con molta ironia. L'ascoltatore di questa scena si può anche divertire, perché sembra veramente che sia una donna isterica che fa questa scenata e un marito disinvolto e ironico che le risponde con garbo e dolcezza. Bruscamente tutto cambia e diventa tragico, perché la dea rappresentante dei valori della tradizione e del perbenismo è tutt'altro che sciocca e dice a Wotan: "credi davvero che questo tuo figliastro che ti sei tirato su

sia qualcosa di diverso da te? In realtà, tu vuoi fargli fare qualcosa che tu non potresti fare ma non ci riuscirai mai perché lui è te! E quindi se ci sono dei vincoli che sono i tuoi saranno necessariamente anche i suoi". A Wotan dunque questo figlio in definitiva non serve a niente, e se vuole mantenere fede al suo mestiere di capo degli dei e garante della legge nel mondo deve sacrificarlo. Questa dialettica è talmente stringente che Wotan, all'improvviso diventato personaggio tragico, affranto, promette di sacrificarlo. Rientra in scena Brünnhilde, la valchiria, e il suo ordine viene cambiato, e per spiegare tutto ciò alla figlia, Wotan fa un lungo racconto in cui reinterpreta a modo suo tutto quello che era già successo. Lui crede, parlando con la sua figlia più devota, di non parlare con nessuno (ancora una volta lei sarebbe lui) e lo dice testualmente, ma commette un errore fatale. Brünnhilde dopo avere sentito tutte queste belle cose dice che non gli vuole ubbidire e che vuole salvare il suo fratellastro Siegmund. Wotan prorompe in una violentissima collera e la minaccia in modo durissimo, ma a questo punto, ed è la cosa più straordinaria di questo teatro, cominciamo a dubitare della sua sincerità. Riflettiamo un attimo: qual è il suo scopo? Suscitare un eroe che vada a uccidere il drago, senza esserne responsabile o colpevole lui stesso. Quando la figlia dice a Wotan che gli disubbidirà, come facciamo a sapere se la sua collera è reale o simulata? Se è parziale o totale, se è dell'io o dell'inconscio? La cosa diventa subito straordinariamente ambigua, perché a lui non può che convenire che Siegmund venga salvato per un intervento non suo – nel caso inverso trionferebbe quella

logica dei patti che lo inchioda –, ma venga salvato contro di lui e suo malgrado.

Vediamo ora che cosa fa di tutto questo Adorno, un personaggio di così grande fama e intelligenza? Che cosa diventa questa cosa di abissale profondità, questa straordinaria allegoria drammatica della dialettica della possibilità o impossibilità di uscire da noi stessi? Partiamo dall'accusa moralistica di conformismo:

Wagner non è mai stato un vero rivoluzionario, faceva il doppio gioco e già poche settimane dopo che era dovuto fuggire da Dresda a causa della sua partecipazione resa pubblica alla rivolta di Bakunin, pregava in una lettera a Liszt di ottenere uno stipendio dalla granduchessa di Weimar, dal conte di Coburgo, dalla principessa di Prussia.

Sì, bisogna ammettere che Wagner non dimostrò grande coerenza, ma cosa c'entra tutto questo con quello che si è detto? Qualche riga più sopra Adorno ha introdotto il suo strumento psicologico per bollare l'uomo e l'opera insieme, perché per lui sono indistinguibili. Nel ricostruire la fisionomia di Wagner lui parte dalle fotografie e dice che: "si vede che è il tipo di colui che esige la compassione". È una contraddizione in termini abbastanza bassa e meschina visto che la compassione possiamo avere solo la fortuna di suscitarsela negli altri non possiamo certo *esigerla*, perché dal momento in cui si esige la compassione essa non è più tale. Questo dunque sarebbe stato Wagner uomo, ma non ce ne importa comunque niente.

Subito dopo la frase dello stipendio c'è un passaggio di questo tipo:

L'indignazione per la mancanza di carattere di Wagner è poco opportuna, dato che essa ne segna profondamente l'opera.

Poi con orrore uno legge:

Lì nell'opera essa è rappresentata da Siegmund. Egli fa appello, come uomo senza tregua errante, alla compassione e se ne serve come mezzo per conquistare la donna e l'arma.

Completamente falso! Come se Adorno non avesse mai letto il libretto de *Die Walküre* né ascoltato la musica, perché è come se dimenticasse che Siegmund per tutto il primo atto parla a due interlocutori contemporaneamente. Come fa a non essere ambiguo? Parla alla donna che si rivelerà sua sorella e con cui si sono amati al primo sguardo, e parla anche al suo terribile nemico. Non c'è un solo verso che possa autorizzare l'interpretazione secondo cui Siegmund vuole suscitare la compassione del nemico, bensì vuole suscitare la compassione della donna e in sostanza sfida coraggiosamente il nemico. A un certo punto Adorno ribadisce ancora una volta il conformismo dell'uomo:

La potenza dell'ordine su colui che protesta è per lui (Wagner) già così grande che non ne viene neanche vero isolamento, non si arriva neanche a vere resistenze contro il tutto: come anche l'armonia wagneriana che scivola sulla "sensibile" e cade dalla dominante nella tonica manca anch'essa di resistenza.

Questo oltrepassa quasi il credibile, dunque ci sarebbe qualcosa di reazionario nell'armonia! Sarebbe una costante dell'armonia l'uso della "sensibile" (che è la settima nota della scala tonale). L'uso wagneriano dell'armonia sarebbe anch'esso perfettamente adatto a esemplificare l'atteggiamento di colui che esige la compassione e si arrende "al tutto". Dopo questo folle salto da un discorso moralistico sul conformismo dell'uomo all'armonia musicale dell'opera, abbiamo un salto proprio in senso opposto.

È l'atteggiamento lusingante del figlietto di mamma, che persuade se stesso e gli altri che i buoni genitori non gli possono rifiutare nulla e lo fa proprio affinché loro lo facciano [cioè non gli neghino nulla].

È un esempio di come agisca qui uno schema moralistico e psicologistico (colui che esige la compassione ecc.) che probabilmente doveva fare parte di un concetto psicologico elaborato nella scuola di Francoforte. A quanto pare bisognava trovargli un'applicazione e Siegmund è sembrato ad Adorno prestarsi a fare da vittima. Risaliamo un po' indietro, due pagine prima:

Una tale diffamazione del borghese, che peraltro ne *I maestri cantori di Norimberga* molto presto celebra una lieta resurrezione [in altre parole: dappertutto c'è la diffamazione del borghese, ma *I maestri cantori* contraddirebbero questo assunto], serve lo stesso scopo delle epoche totalitarie [anche le dittature nazifasciste diffamavano il Borghese].

E qui si capisce che il bersaglio era Hitler, ma allora: che polemizzasse con Hitler! e non che strumentalizzasse così una delle più grandi opere di cui si era nutrita tutta la cultura musicale di cui lui era partecipe. Adorno prosegue così:

Non che debba subentrare al suo posto un concetto mutato dell'uomo [la redenzione dell'uomo sognata in termini marxisti e non soltanto], piuttosto si deve essere dispensati dai doveri che incombono alla mediocrit : i piccoli vengono impiccati, i grandi Wagner li lascia andare.

Chi sono i piccoli che vengono impiccati? Siegmund, figlio del re degli dei,   un piccolo? E chi sono i grandi che Wagner lascia correre? Wotan, che   il personaggio pi  tragico di tutta la situazione?   un personaggio presentato da tutti i punti di vista come colpevole: sempre scontento di s , sempre pentito, sempre accusato da tutti. Tuttavia Adorno prosegue:

In ogni caso la va cos  nel *Ring*. Certo Wotan sembra difendere la ribellione [come sarebbe "difendere", se   lui che l'ha suscitata addirittura?], ma ci  avviene a favore del suo piano mondiale imperialistico e secondo le categorie della libert  di commercio [che non c'entra assolutamente niente con i due versi wagneriani citati subito dopo e che sono: "con le rune fedeli del patto/ lo scettro non leg / me, te malvagio"] e della rottura dei patti.

Poi si tocca il vertice sul quale ci soffermiamo per far vedere a quali mostruosi fraintendimenti e contraddizioni pu  portare questo nuovo biografismo ideologico, questa nuova confusione tra

l'uomo e l'opera a sfondo ideologico, mentre al confronto possiamo comodamente e con sollievo dire che la confusione tra l'uomo e l'opera di Sainte-Beuve era solo a sfondo psicologico, che è una riduzione molto meno pericolosa e confonde meno le idee di quest'altra a sfondo ideologico.

Il dio sovrano pianta in asso il suo servizievole protetto [che è suo figlio! e questo ci dice tutto lo strazio di Wotan di doverlo sacrificare] e non sa sottrarsi alle contraddizioni della sua politica mondiale in nessun altro modo che interrompendo bruscamente la discussione con la sua consigliera e punendola severamente quando essa avrà eseguito il suo progetto originario, per poi congedarsi da lei in modo paterno e sentimentale.

Quando Brünnhilde gli dice che gli disobbedirà Wotan la minaccia, ma è una minaccia ambigua perché, lungi dall'essere sicuramente, come pure sembra, un atto di autorità, può essere che sia l'esatto contrario, cioè può essere che Wotan la minacci di un terribile castigo al solo scopo di essere sicuro che se lei gli disubbidirà, come farà, ci sarà quella scissione della personalità estremamente profonda (lei insomma è una parte di lui che fa quello che lui inconsciamente desidera). Quelle di Adorno sembrano delle righe scritte da un sordo, da uno che non ascolti la musica e che non sappia leggere i testi.

Il saggio continua e si vede che Adorno, il quale non era certo uno poco intelligente, non si ferma a queste posizioni. Abbiamo letto le pagine 14 e 15, dove si doveva per forza applicare lo

schema prefissato di colui che esige la compassione. A pagina 194 si legge:

Sul sistema [capitalistico alienato], e ancora sulla trasfigurazione del crollo di esso, il giudizio è emanato nel secondo atto de *La Valchiria*, il quale veramente ha bisogno del dio terroristico affinché l'opera [finalmente l'opera si è svegliata, come superbamente diceva Thomas Mann, essa dice la sua fregandosene dell'uomo che l'ha scritta] non denunci questa sudditanza al destino.

Qui Adorno riconosce che il secondo atto de *La Valchiria* è una denuncia, però il dio rimane terroristico, ma in che cosa? Forse perché minaccia sua figlia se gli disobbedisce? Ma segretamente vuole proprio quello! Molti anni dopo in un saggio migliore intitolato *Saggio su Mahler*, un altro grande musicista allora misconosciuto e che Adorno ha avuto il merito di contribuire molto a rivalutare, a un certo punto, parlando di un tema della sinfonia di Mahler, Adorno dice: "Non si erano mai più sentiti accenti così tragici dal secondo atto de *La Valchiria*". Cos'è allora questo secondo atto de *La Valchiria*? È lo sfondo conformistico in cui il protagonista di tutto, che è Wotan, esibisce una moralmente squallida immagine di dio terroristico, degno padre di un rampollo che esige compassione, oppure è un terribile atto di denuncia, come testimonia l'ultima frase letta dallo stesso *Saggio su Wagner*, ed è qualcosa la cui tragicità può fare da termine di paragone per la tragicità ad altre opere d'arte e musiche, come poi avverrà sul *Saggio su Mahler*?

Tutto questo dà un'idea di quanto la critica ideologica scaltrita del Novecento possa essere molto più pericolosa nel confondere le idee di quella a base psicologista dell'Ottocento.

FRANCESCO ORLANDO

Lezione tenuta a Pisa mercoledì 19/11/2003

Prima di passare dall'esempio di Adorno e del suo saggio su Wagner ad un altro esempio, colmiamo una lacuna lasciata ieri. Avevamo già parlato di una contraddizione molto forte tra quello che si legge alle prime pagine (14-15) dell'edizione del 1952, ossia all'interno del capitolo che s'intitola "Carattere sociale" (stridente contraddizione con le osservazioni di tipo tecnico che si susseguono), e quanto si afferma nell'ultimo capitolo che si intitola "Chimera". Non si può non aggiungere una frase che si trova a pagina 194, a cinque facciate dalla fine del libro, che fa parte della sua conclusione, frase che svela chiaramente una forma di ritorno del represso (quel ritorno del represso che sta così bene in un'opera d'arte, ma così male in un'opera di studi e di critica come questa!), l'amore di Adorno per Wagner. Riprendo la citazione dell'altra volta e la porto avanti:

Sul sistema, e ancora sulla trasfigurazione del crollo di esso è emanato il giudizio vero nel secondo atto del *La Valchiria* che davvero ha bisogno del dio terroristico, affinché l'opera non denunci l'obbedienza al destino [per chi non conosce il contesto è forse più chiaro tradurre "affinché l'opera non diventi un'opera di denuncia"]. Non Siegfried, solo Siegmund.

Ieri forse non avevamo detto chi è Siegfried: è il figlio di Siegmund; su Siegfried Wotan farà la stessa scommessa che aveva fatto su suo figlio, ma prenderà delle precauzioni molto più radicali per ottenere ciò che è impossibile ottenere, cioè il totale sdoppiamento dell'io dall'altro: egli vorrebbe infatti che suo nipote agisse in piena libertà e indipendenza da lui. Quando Siegmund sarà stato spietatamente lasciato morire, perché così vuole la logica di demistificazione dell'utopia di Wotan adottata da Wagner, la nascita di Siegfried non solo avverrà in modo tale che questo eroe di terza generazione cresca senza più l'aiuto del nonno, ma addirittura contro la volontà di Wotan, e per merito della valchiria disobbediente che aveva salvato, morto Siegmund, Sieglinde, che era incinta di Siegfried.

Questo consente che il personaggio di Siegfried assuma delle caratteristiche utopiche molto luminose: è una specie di Tarzan preistorico, bello, forte, sempre vittorioso e in quanto tale facile preda della propaganda nazista alla quale non pareva vero di potersi appropriare dei suoi capelli biondi e degli occhi azzurri. Sul personaggio di Siegfried Wagner polarizzerà un investimento utopico molto più forte di quello di Siegmund (che ha a disposizione un atto per quella che è la sua apparente vittoria e un atto per la sua reale rovina, mentre Siegfried avrà tre atti dell'opera a lui intitolata per vincere in apparenza e un'altra intera opera, *Götterdämmerung (Il crepuscolo degli dei)* per fallire e morire). Come gestì la propaganda nazista il fatto che anche l'eroe Siegfried

fallisce? Semplicemente non si posero questo problema. Dunque Adorno dice:

Non Siegfried, solo Siegmund, colui che muore senza speranza, mantiene fede al sogno di libertà.

Ecco che in questa frase ancor più che in quella precedente, dove c'era il presunto impedimento del dio terroristico, si fuoriesce completamente dalla logica dell'accusa di conformismo che non discriminava tra l'uomo Wagner e la sua opera. Cosa pretendeva però a questo punto Adorno dal suo lettore, che per caso si fosse dimenticato di pagina 14-15 (là dove si parlava di Siegmund conformista che "esige compassione" e si "arrende al tutto")? Può anche succedere, ma se invece non accade, il lettore si domanda come fa lo stesso personaggio ad essere quello che muore senza speranza e tiene fede al sogno di libertà e allo stesso tempo quello di cui si dicono tutte quelle cose bruttissime e ingiuriose desunte meccanicamente da una visione dell'uomo Wagner e proiettate meccanicamente nell'opera? Rileggiamo quel passo:

È l'atteggiamento lusingante del figlietto di mamma, che persuade se stesso e gli altri che i buoni genitori non gli possono rifiutare nulla e lo fa proprio affinché loro lo facciano

Dove volevamo arrivare allora con l'aggiunta di questa ultima frase? C'è una lezione infatti da trarre da tutto ciò: nelle mani di uno studioso mediocre qualunque deformazione è possibile tra l'inizio e

la fine di un saggio, nelle mani di un personaggio geniale come Adorno, la verità si vendica! In questo caso il partito preso politico è antipropagandistico (anti-nazista) e meno intelligente e fine di quello di Thomas Mann (“giù le mani da Wagner!”), bensì concessivo (“sì, avete ragione, Wagner è roba vostra, ma tenetevelo pure.”). Tra l’altro mi vidi confermata da Stockhausen l’idea che il saggio di Adorno era una dichiarazione d’amore rovesciata verso Wagner.

Cosa succede allora quando si reprime un violento amore per un’opera d’arte e si violenta l’opera stessa? Si assimila l’uomo all’opera. Quando chi interpreta non è però mediocre l’adozione del metodo sbagliato comporta delle vere e proprie vendette della verità misconosciuta. Questo non succede solo con la variante ideologica della deformazione biografistica, ma dopo tutto anche con la variante psicologistica (succede cioè anche a Sainte-Beuve, che non era ovviamente mediocre, tutt’altro!).

Passiamo velocemente ad un altro esempio che riguarda un’opera più breve, per l’esattezza una commedia in cinque atti di Molière. Abbiamo già avuto modo di parlare di Paul Bénichou altre due volte: quando si parlava della svolta di fine Settecento inizio Ottocento (monumentalizzazione del privato e privatizzazione del letterario) per il suo libro che studia gli aspetti ideologici di quel periodo *Le sacre de l’écrivain (La consacrazione dello scrittore) (1750-1830)*; ho invece riserve più forti invece sull’articolo che riguardava la genesi dell’*Adolphe* di Constant (all’origine del

personaggio femminile del romanzo Bénichou poneva tre donne conosciute da Constant senza pensare minimamente al modello proposto da Freud per l'interpretazione dei sogni, cioè la condensazione). La terza performance di Bénichou è del 1948, è *Morales du grand siècle* in cui si fa la storia di una delle più grandi epoche letterarie della tradizione occidentale, e la si fa attraverso un'impostazione risolutamente ideologica. Questo libro è composto da una serie di capitoli, uno dei quali è dedicato a Molière. In due parole, quale è la rivendicazione di Bénichou, sacrosanta anche se radicata, nel terreno ideologico e non nello specifico letterario? È che si era stati in torto, soprattutto nella fase ottocentesca degli studi su Molière, a voler vedere in lui una sorta di precursore dello spirito borghese, e cioè di ciò che nella cultura francese, vista in diacronia, stava per affermarsi, che sarebbe esploso agli inizi del Settecento, ma che per molti aspetti già covava nella seconda metà del Seicento. Quel buon senso (borghese) di cui le commedie di Molière non possono fare a meno, per la buona ragione che almeno dieci delle maggiori sono costruite sullo stesso schema: al centro c'è uno o più personaggi maniaci (l'Avaro, il Misanthropo, il Geloso, ecc.) la cui mania costituisce un disturbo dell'ordine sociale, delle convenienze, dei diritti dei familiari e delle persone più prossime; questa grande figura di maniaco paga spesso con una sconfitta per lui catastrofica, anche se il lieto fine della commedia verrà comunque rispettato. È una specie di trama fissa: la punizione finale del maniaco molieresco risistema la situazione, rende i suoi diritti al costume e al buon senso. Ripeto: non c'è dubbio che lo

schema nelle opere più importanti di Molière sia questo e Bénichou ha ragione quando dice che questo trionfo del buon senso e della normalità non è affatto un trionfo del buon senso specificamente borghese, come era stato spesso preteso dalla critica dell'Ottocento, che aveva compiuto una sorta di anacronismo, piegando e assimilando a sé (e cioè alla propria epoca e mentalità) qualcosa di completamente diverso. Al contrario quel costume che è sottointeso da Molière come normalità e alla quale il maniaco contravviene è invece un costume in qualche modo aristocratico. Diciamo allora che abbiamo di nuovo un grande artista (Molière) e di nuovo un critico (intelligentissimo) che però sbaglia.

Fra le commedie di Molière così costruite, la più perfetta di tutte, quella che secondo me è incontestabilmente il capolavoro di Molière, è *Il Misanthropo* (e per sottolineare l'originalità di Molière si ricordi che lui non ebbe in nessun modo fra le sue fonti Menandro). La trama è la seguente: il Misanthropo è un alto cortigiano di Luigi XIV, il quale ha fatto la scelta più incompatibile con il suo ambiente che si possa immaginare, cioè ha ceduto ad un travolgente desiderio di sincerità che lo porta a stigmatizzare moralmente come ipocrisia e comportamenti fortemente riprovevoli tutti quei piccoli o grandi compromessi di cortesia che caratterizzano la vita di corte. Questo personaggio batte certamente una sorta di record di ambiguità, almeno per quanto riguarda la letteratura occidentale, anche se subito dopo di lui viene Don Chisciotte (non a caso i due personaggi sono così vicini, anche se c'è nel mezzo in Francia una svolta dal barocco classico ad una forma purgata del barocco in

senso aristotelico: le tre unità di tempo, spazio, azione, ecc.), e d'altra parte quella è l'epoca per eccellenza dei personaggi scissi (si ricordi precedente di alcuni decenni l'*Amleto* di Shakespeare). Perché il Misanthropo è un personaggio scisso? Perché da un lato l'impostazione stessa della sua mania è ambivalente in quanto comporta quell'aspetto di nobiltà morale che un ideale coraggioso di sincerità e libertà (qual è quello che lui persegue) non può non comportare: vorrebbe sempre dire la verità, molte volte lo fa creando scandalo, e quando non ci riesce soffre. Tuttavia // *Misanthropo* è una commedia e resta il fatto che quando si ride è proprio di Alceste. Perché? Una risposta molto moderna e sommaria potrebbe essere che il suo modo di far prevalere l'esigenza di sincerità è permaloso, rabbioso, stizzoso, autolesionistico. Ma questi sono già termini della psicologia moderna del Novecento, in realtà noi sentiamo che il colpo di genio di Molière non era stato quello di inventare il Misanthropo come personaggio stizzoso ecc. ma di renderlo innamorato di una civetta (la bella e frivola Célimène). La tragedia di Alceste, che si traduce in commedia e senza la quale non ci sarebbe la commedia, è che la prima realtà con la quale la sua aspirazione di sincerità entra in conflitto è l'amore, poiché appunto si innamora di una donna civetta, frivola, spiritosa e maldicente, la più adorabilmente falsa che tutta la corte potesse offrire. Questa contraddizione gli viene rimproverata sin dalla prima scena dal suo amico Philinte, e lo stesso Alceste non può negarla, e gran parte della comicità del personaggio passa attraverso le tante contraddizioni in cui lo

mettono queste due coordinate che sono poi quelle attraverso le quali il personaggio stesso viene definito, se non vogliamo attribuire al personaggio una psicologia da essere umano ma lo trattiamo semplicemente come l'insieme delle relazioni che gli attribuisce il testo. L'insieme delle relazioni che riguardano Alceste si riferiscono tutte da un lato alla sua insofferenza per le ipocrisie di corte, dall'altro alla sua sofferta e contraddittoria dipendenza dalla donna amata. Allora sono in gioco qui dei grandi valori: quando si parla di sincerità non ci si riferisce infatti solo al non dire bugie, ma dietro il velo della comicità che cosa bolle in pentola? Hanno fatto apparizione degli altri valori, e questi sì che sono proprio con buona pace di Bénichou dei valori borghesi. Bénichou infatti non li riconosce, lui infatti confuta la pretesa che fosse di marca borghese il buon senso opposto ad Alceste da suo amico inseparabile, Philinte, e qui ha ragione. Ma quel che qui si vuol dire è che invece ad essere borghesi ante litteram sono certe istanze portate avanti proprio da Alceste, e cioè istanze caratteristiche di quella classe che prenderà il nome di terzo stato, cioè ancora la classe che stava inesorabilmente avanzando a partire dalla decisione di Luigi XIV di nominare ministri non- nobili, per paura di una Nuova Fronda, con conseguente squilibrio di una serie di rapporti sociali. Io concordo con Bénichou nel dire che borghesi nel più progressivo dei sensi della parola, sono gli ideali di Alceste. Che altro è questo ideale di sincerità se non quello di aprire il cuore, di "essere se stessi", ecc.? Tutto ciò è molto antia-ristocratico. Dal riconoscimento di tutto questo Bénichou ricava una pagina straordinaria, ma di feroce

critica alla commedia di Molière e al suo personaggio (in questo lui segue una linea inaugurata da Rousseau che anche lui aveva criticato Molière). Se ne ha la conferma alla fine, quando Bénichou si riaggancia a Rousseau, che si era reso autore di una celebre critica radiale della commedia per le identiche ragioni.

Alceste incarna, e confuta, l'idealismo riformatore, che Molière ha dipinto in lui nel modo più sfavorevole, collegandolo ad un temperamento squilibrato, contemporaneamente persecutorio e suscettibile, egoista e infelice, privo di controllo e di ordine. Sta di fatto che [ma chi sta parlando qui? Queste frasi sono un riassunto di Molière o sono affermazioni dell'autore del saggio su Molière?] ogni rivolta presuppone un disadattamento profondo allo stato di cose, e che ogni disadattamento al reale, necessariamente legato a una qualche insoddisfazione dolorosa, paga, in miserie ed in debolezze inevitabili, il riscatto della sua fecondità sul piano dello spirito. La società tale quale essa è in ogni epoca, è un fatto talmente schiacciante, che è difficile realizzare contro di lei un equilibrio superiore al suo. In un certo senso, l'uomo più equilibrato è colui che ha preso posto egli stesso con la minor sofferenza possibile nell'ordinamento, per barbaro che sia della società esistente. La presa di un sistema sociale è così forte che occorre che abbia cessato di vivere per poter diventare oggetto di una condanna tranquilla. Se si entra nella psicologia degli individui, e non soltanto nella comparazione dei valori, si trova nove volte su dieci l'inquietudine nel fondo della rivolta, e l'inquietudine ha sempre il suo passivo: impedimenti affettivi, aggressività irrazionali, cattivo controllo di sé. Tuttavia quegli esseri che la loro insensibilità, la loro sofferenza, la loro fierezza impediscono da un certo punto di vista di vivere normalmente, quando vengono semplicemente stritolati dalla macchina sociale, ne scoprono spesso i vizi con più lucidità degli altri, li detestano di più, li denunciano meglio, e possono far sì che la loro propria debolezza diventi una forza per il genere umano, e il loro squilibrio particolare la causa di un equilibrio generale nuovo.

Pagina splendida, non c'è una frase che non sia giustissima. Ma chi sta parlando e di che si sta parlando? Prima che cominciasse questa pagina c'erano state due frasi sulla commedia di Molière, allora questo che segue a cosa si riferisce e chi le dice? Non c'è dubbio che le dica Bénichou, ma non è mica così scontato perché, per come è organizzato il testo, queste parole potrebbero anche sembrare una parafrasi, un riassunto, un modo di parlare della commedia, e invece chiaramente non intendono esserlo. Allora si vuole forse affermare che la commedia di Molière dimostra tutte queste cose? o queste verità vengono proposte da Bénichou per dire che la commedia le ignora e ci presenta il suo personaggio patetico e infelice in quanto vive nell'ignoranza di queste cose? Io credo che sia la seconda l'opinione del critico perché dopo aver finito questa incredibile parentesi sulla società, il critico continua:

Tale però non è evidentemente il punto di vista della filosofia conservatrice, la quale si dà da fare per trarre il più grande partito possibile dalle coincidenze che constata tra i vizi del carattere e lo spirito di rivolta. Bisogna riconoscere che Molière, nel caso di Alceste, non ha proceduto altrimenti.

Quindi quella magnifica descrizione del carattere del rivoluzionario non solo non era destinata all'Alceste di Molière, ma lo studioso aggiunge anche che

Non c'è niente da cambiare né da aggiungere alla famosa critica che Rousseau ha fatto del *Misanthrope* nella sua *Lettre à d'Alambert...*”

Ora una citazione da *Due letture freudiane* di Orlando pagina 294:

...che si sta parlando? Di società e di individuo, di adattamento e di rivolta, di squilibrio privato e di equilibrio pubblico presente e futuro, in un tono che è quello di una serie discorsiva di massime, dotate di una loro portata universale. Tutto ciò che si dice «sta di fatto» nel 1948 più o meno come nel 1666 o nel 1789, senza dubbio: ma non è meglio ancora nella verità fittizia del «Misanthrope» che tutto ciò sta di fatto? [cioè perché negare tutte quelle verità affermate da Bénichou a quella commedia che ci pone di fronte ad un tale numero di punti interrogativi?]. Non è proprio il livello sottostante a quello ideologico dell'opera che il Bénichou sta interpretando o parafrasando, nell'atto stesso di farlo valere contro l'opera?

L'opera ha la sua ideologia che è certo quella di cui parla Bénichou, ma in che cosa lo stato delle cose sociali nella commedia, bisognerebbe chiedersi, è dipinto meno tragicamente e con meno intelligenza di quanto fa Bénichou (e ci si potrebbe chiedere se Bénichou non sia arrivato a quelle verità anche e proprio a partire dalla commedia di Molière). Le frasi di Bénichou hanno però una sola dimensione di verità, mentre la commedia ne ha più d'una (per esempio Alceste può contemporaneamente essere ridicolo e nobile, avere torto e ragione, ecc.). Ecco quanto l'ideologismo costa caro!

Risaliamo a questo punto a Rousseau. Già solo il fatto che secondo Bénichou non si debba aggiungere niente a Rousseau sa di colossale semplificazione. Le dieci pagine che Rousseau ha dedicato a quest'opera sono splendide ma fra le più contraddittorie. Nel 1758 Rousseau reagisce ad un articolo «Ginevra» dell'*Enciclopedia* redatto da d'Alambert, in cui si deplorava che per rigore religioso calvinista a Ginevra fossero ancora proibiti gli spettacoli teatrali. Rousseau invece dice che è meglio che il teatro non ci sia perché pericoloso. Quindi la requisitoria contro il *Misanthrope* rientra in una più generale sul teatro. Scrive Rousseau:

Voi non sapreste negarmi due cose: una che *Alceste* è un uomo diritto, sincero, stimato, l'altra che l'autore ne fa un personaggio ridicolo. È abbastanza mi sembra per rendere Molière inescusabile.

A questo punto si potrebbe pensare che a Rousseau non piacesse Molière: niente di più falso. Rousseau si congeda dalla commedia con queste parole:

Si fa fatica a lasciare questa commedia ammirevole una volta che uno ha cominciato ad occuparsene e più uno ci pensa più uno ci scopre nuove bellezze.

Esattamente le stesse incongruenze di Adorno! La verità del testo si vendica, si riprende i suoi diritti quando viene calpestata. Allora cosa fa Rousseau? La critica ad un certo punto passa in emendamento, nella proposta di riscrivere la commedia.

Il carattere del *Misanthropo* non è a disposizione del poeta, è determinato dalla natura della sua passione dominante. Questa passione è un violento odio del vizio nato da un amore ardente della virtù.

Pagine però in cui Rousseau, indignato, indica le parti in cui Alceste è più ridicolo e dice che questo contravviene al vero carattere del Misanthropo, ma che purtroppo “si doveva fare così”. Ammette che la commedia come commedia può funzionare solo così, però la si dovrebbe correggere, emendare! E in effetti el 1791 Fabre d'Églantine ha rifatto l'opera seguendo le istruzioni di Rousseau. Ma citiamo ancora Rousseau:

Il Misanthropo dovrebbe infuriarsi di tutti i disordini di cui non è altro che testimone ma essere freddo su quello che si rivolge direttamente a lui.

Rousseau condanna invece ferocemente il buon senso e la spensieratezza dell'amico-interlocutore principale di Alceste, Philinte! Bisognava perciò rifare la commedia in modo che si potessero mettere le azioni dell'uno e dell'altro in apparente opposizione con i loro principi e in conformità perfetta coi loro caratteri. Voglio dire che bisognava che il Misanthropo fosse sempre furioso contro i vizi pubblici e sempre tranquillo sulle cattiverie personali di cui era vittima. Al contrario Philinte doveva vedere tutti i vizi della società con una flemma stoica e mettersi in furore al minimo male che si rivolgesse direttamente a lui.

Buona ipotesi di teatro impegnato, ma completamente fuori dalla storia, una commedia che si poteva scrivere nel periodo della rivoluzione! È strano poi che Bènichou taccia di Stendhal che spiegherà a meraviglia quale sia la funzione repressiva del comico e le sue valenze sociali, ma anche lui con tutta la sua intelligenza si fermò lì. Leggiamo brani dal *Racine et Shakespeare*:

Tutti i sudditi di Luigi XIV si piccarono di imitare un certo modello, per essere eleganti e alla moda, e il re stesso fu il dio di questa religione. [...]. Molière, uomo di genio come pochi ce ne furono, ebbe la disgrazia di lavorare in una società simile.

È proprio questo orrore di non essere come tutti che ispira Molière, ed ecco perché egli è così immorale.

Quindi vediamo tre secoli diversi rivolgere a Molière la stessa accusa, di presentare una virtù sofferente e comica. Ancora Stendhal:

Il gran re si impadronisce di ogni opinione, dà a ogni classe dei suoi soggetti un modello da imitare; Molière fa ridere alle spese di chi non segue servilmente questo modello: originale diventa sinonimo di sciocco

Molière fu incaricato dal re di dare un modello ideale ad ogni classe dei suoi sudditi, e di perseguire mediante il ridicolo tutti coloro che esitassero a conformarsi a questo modello.

Ma allora questa commedia una funzione repressiva r cioè ispirata alla mentalità di corte ce l'ha o no? Sì che ce l'ha, ma

appunto è ambigua. Sotto l'ideologia che è questa c'è esattamente il suo contrario! Questo è il punto!

Abbiamo parlato di Alceste come borghese ante litteram: questo è sicuramente uno dei motivi della arrabbiatura di Rousseau, è come se Molière avesse insultato lui personalmente! I due aspetti del personaggio, cioè il suo essere nevrotico e l'aver ideali da terzo stato, progressivi sono abbastanza vicini. Ho trovato nelle *Confessioni* una descrizione che Rousseau fa di sé stesso che assomiglia molto a quella di Alceste. Stendhal d'altra parte riconosce questo essere in anticipo di Alceste, quando scrive:

Alceste non è che un povero repubblicano spaesato. Se avessero saputo la geografia, ai tempi di Molière, Philinte avrebbe detto al suo amico: Parti per la nascente Filadelfia. Questo genio burbero era fatto apposta per il repubblicanesimo; sarebbe entrato in una chiesa puritana a New York e ci sarebbe stato ricevuto a braccia aperte.

CHI È FRANCESCO ORLANDO

A CURA DI STEFANO BRUGNOLO

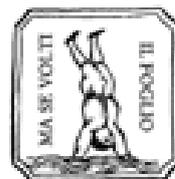
Francesco Orlando è nato a Palermo nel 1934 e il suo primo maestro è stato Giuseppe Tomasi di Lampedusa. E' stato prima docente di lingua e letteratura francese presso la facoltà di lingue e letterature straniere di Pisa e incaricato presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Poi, nel 1970 si è trasferito all'Università Federico II di Napoli; nel 1975 a Venezia, presso la facoltà di lettere e filosofia dell'Università Ca' Foscari; infine nel 1981 è ritornato a Pisa, prima nella facoltà di lingue, poi di lettere. Nel 1984 è diventato il primo docente di teoria della letteratura, disciplina che ha insegnato sino al 2006 e della quale è stato un esponente di rilievo internazionale. La sua ricerca ha inteso soprattutto studiare la letteratura come tipo di discorso influenzato dalla logica del pensiero inconscio e perciò i suoi studi sono stati influenzati da Freud.

I suoi principali studi sono i seguenti: *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Liviana, Padova 1966; *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971; *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1973, *Lettura freudiana del "Misanthrope" e due scritti teorici*, Einaudi, Torino 1979; *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982; *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993, *L'intimità e la storia: lettura del "Gattopardo"*, Einaudi, Torino 1998; *La doppia seduzione*, Einaudi, Torino 2010.

E' morto il 22 giugno del 2010.



Comune di Padova
Assessorato alla Cultura



Associazione
I NUOVI SAMIZDAT

Il Sindaco *Flavio Zanonato*
l'Assessore alla Cultura *Andrea Colasio*
l'Associazione *I NUOVI SAMIZDAT*

La invitano all'incontro

La letteratura tra piacere e conoscenza nell'opera di Francesco Orlando

Padova - Sala Rossini del Caffè Pedrocchi
Venerdì 28 ottobre 2011

Ore 17.30

Saluto dell'Assessore alla Cultura *Andrea Colasio*

Ore 17.45

La teoria critica di Francesco Orlando
Romano Luperini dell'Università degli Studi di Siena

ne discute con:

Emanuele Zinato dell'Università degli Studi di Padova
Stefano Brugnolo dell'Università degli Studi di Pisa



“Il rispetto con cui ci avviciniamo a un testo letterario può modellarsi, eticamente, sul rispetto dovuto all'altro, e ogni violentamento indifferente di un testo dovrebbe ispirare qualcosa della ripugnanza che è 'politicamente corretto' provare per la violenza inflitta all'altro. L'individualità di un testo letterario, prodotto da un essere umano per l'accoglimento possibile di infiniti altri, è qualcosa di non incomparabile, per complicata e delicata coerenza, all'individualità delle persone umane”.

Francesco Orlando

L'INVITO

DI PAOLO GOBBI

Padova, mercoledì, il diciannove ottobre del duemilaeundici

Negli oggetti ripugnanti c'è un fascino che ci attira;

Ogni giorno verso l'Inferno scendiamo d'un passo,

Senza orrore, attraverso tenebre puzzolenti.

Charles Baudelaire

Cari amici e simpatizzanti Samizdat,

Scivolando nell'oro e nel marezzo di questo principio d'autunno, a tratti suadente di tepori quasi incredibili a tratti avvilente di sferzate freddissime, mi sorprendono ricordi disparati che non riesco ad assestare per riconoscerli e svelarli definitivamente. Forse sarà perché ogni stagione di trapasso nel suo lentissimo, inavvertibile trascolorare, confonde per quanto lascia ancora immutato del periodo anteriore e per quanto già lascia intravedere del suo diverso seguito; e questo momento mi sembra, più che in anni precedenti, particolarmente bizzarro nel rimescolare quieto e inquieto, quiete e frastuono... Ma al bizzarro avanzare del tempo non ho mai dato retta, tantomeno ho

tribolato nel decifrarne volontà a venire; così, anche stavolta, in questo altalenante incedere verso la gelida invernata mi appresto ad accogliere con animo sereno quanto mi si vorrà offrire giorno per giorno, ora per ora. Adesso che ho fatto pace con il tempo ho l'impressione che anche lo sfarfallio dei ricordi si riposi, diradi sembianze, sfoitisca apparenze. Tra quelle che si mostrano più impazienti di affiorare e farsi largo c'è un'immagine piuttosto antiquata ma che conserva un incredibile nitore: non si tratta di un dagherrotipo che reggo in mano con la leggerezza necessaria a impedirne che sfarini tra le dita ma l'immagine precisa di una figura maschile colta sul colmo della schiena d'asino di un ponte di pietra che immette alla Rocca Malatestiana. Indossa un vestito bianco avorio, probabilmente di lino (carezzato da un venticello dolcissimo, si notano le pieghe dell'abito assecondare la brezza) e tiene le mani unite dietro la schiena. La sua andatura, lenta e meditabonda, va nella direzione del vecchio borgo di Santarcangelo, là dove le vecchie case si rinserrano affastellate sulla groppa del colle. Ora il ricordo amplia l'immagine e mi affianca a quella dell'uomo, ecco che ne aggiunge un'altra ancora: l'amico Stefano, che gli è ancora più vicino e quasi mi impedisce di vederlo, non di ascoltarlo, naturalmente. Il quadro adesso è completo, non ci sono altre intrusioni in questo ricordo vivissimo di una passeggiata per le viuzze del vecchio Borgo dei Poeti insieme a Francesco Orlando (sì, per anni ci siamo ritrovati ospiti dei Colloqui Malatestiani, e nel maggio del 1997 Orlando aveva tenuto un intervento sul "Gattopardo" di Lampedusa). Ricordo che parlavamo di Rilke e

delle poesie duinesi, ma anche di Proust, con l'ammirazione sconfinata per quest'ultimo che ci univa fatalmente. Ogni sua frase era cesellata senza affettazione, e avrei voluto conservarla per sempre, inciderla subito per non disperderla, e invece... Cordiale, affabile, cortese ma tutt'altro che cerimonioso, un uomo che esercitava un fascino esclusivo, indescrivibile. Non so come e dove terminò quel nostro tardo vagabondare: forse il buio incerto del tramonto ci consigliò di rientrare tra le mura possenti della Rocca, trovar ristoro ai tavoli sontuosamente preparati per la cena a buffet, dove forse continuammo a intrattenerci e chiacchierare in modo serio e semiserio, attratti tutti dal suo piacevole, adorabile conversare. Probabilmente non è stata la prima volta dei miei incontri con Orlando, verosimilmente non è stata l'ultima. Ma ricordo questa, e non mi appello alla memoria perché si sbrighi a setacciarne altre perché questa che conservo vale senz'altro più di altre, che possono allora sprofondare nella dimenticanza.

Che dirvi cari amici, lasciamo spesso vagare i nostri ricordi con la consapevolezza che ad essi non si possono opporre argini, quando sono malinconici, o esaltarne i contorni fino a favoleggiarli, quando sono piacevoli. Qualche volta però gli amici ci sono d'aiuto nel districare dalla memoria i bei momenti che inspiegabilmente avevamo seppellito, o a decifrare situazioni che non avevamo pienamente o per nulla compreso, o a rammentarci delle persone (quando eccezionali) che avevamo poco e male conosciute, facendoci partecipi dei loro ricordi. Nel prossimo finesettimana, venerdì ventotto ottobre, i Nuovi Samizdat ricorderanno Francesco

Orlando, a poco più di un anno dalla scomparsa, uno studioso di eccezionale levatura e, per l'amico Stefano, un maestro e compagno di studi. Ma soprattutto, per lui e per molti altri che hanno avuto il grande piacere di conoscerlo e di frequentarlo, un amico insostituibile, una perdita incolmabile.

A presto e con affetto

Paolo



P. S. Per trovar il luogo della scena, seguite queste indispensabili tracce: appuntamento a Padova venerdì 28 ottobre alle ore 17.30 presso la Sala Rossini del Caffè Pedrocchi. Al termine dell'incontro ci recheremo al ristorante Isola di Caprera, via Marsilio da Padova 11-15, a due passi da Piazza dei Frutti.

CHI SONO *I NUOVI SAMIZDAT*



E' un gruppo nato quasi spontaneamente verso la fine del 1997.

Alcuni amici, abituati a incontrarsi tra osterie e trattorie per scambiare idee, chiacchiere, conoscenze ed esperienze di vita, hanno sentito ad un certo punto il bisogno di imperniare tali incontri attorno alla presentazione e discussione di un breve testo redatto da un amico e regalato a tutti i presenti in spirito d'amicizia. Proveniamo da diversissime esperienze di vita associativa, politica, professionale e culturale; che cosa abbiamo in comune? Con una parola forte e un po' fuori moda potremmo dire che a unirci è una sorta di spirito illuminista: è possibile comprendere la realtà (le contraddizioni, gli incanti e gli orrori), è anche possibile trasformarla.

La presentazione di questi libretti è anche e soprattutto l'occasione per scambiarci pensieri, storie, ipotesi, punti di vista, e ciò avviene sempre in una dimensione di dialogo e confronto. Se originale nel contenuto e nella forma (a giudizio di un Comitato di redazione alquanto informale), ogni scritto è ritenuto degno di pubblicazione.

La denominazione di "Nuovi Samizdat" si rifà al nome che veniva dato ai dattiloscritti proibiti che circolavano clandestinamente nell'ex URSS, ed è stata adottata perché i libretti, che la casa editrice (si fa per dire) pubblica, sono orgogliosamente semiclandestini e poveri (solo a livello tipografico), circolano di mano in mano e non hanno prezzo. I libretti vengono diffusi e discussi in incontri pressoché mensili nelle sedi meno costose, che vanno dai prati (quando il tempo lo consente) alle sale di trattorie od osterie giudicate stuzzicanti mete culturali e gastronomiche o in sale pubbliche o private ottenute da compiacenti amici che amano una cultura fatta anche di relazioni umane.



I NUOVI SAMIZDAT

*questo è il gatto con gli stivali, questa è la pace di Barcellona
fra Carlo V e Clemente VII, è la locomotiva, è il pesco
fiorito, è il cavalluccio marino: ma se volti il foglio, Alessandro
ci vedi il denaro:*

*questi sono i satelliti di Giove, questa è l'autostrada
del Sole, è la lavagna quadrettata, è il primo volume dei Poetae
Latini Aevi Carolini, sono le scarpe, sono le bugie, è la Scuola di Atene,
è il burro,*

*è una cartolina che mi è arrivata oggi dalla Finlandia, è il muscolo
massetere,*

*è il parto: ma se volti il foglio, Alessandro, ci vedi
il denaro:*

e questo è il denaro,

*e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri
con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette
di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie:
ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:*

OTTOBRE 2011

Numero 0 - ERIC HOBSBAWM, Uno sguardo a volo d'uccello sul Secolo Breve.

1. FERDINANDO PERISSINOTTO, Frammentazione delle esperienze ed esperienza della modernità.
2. VITTORIO DUSE, La visita (con un ricordo dell'autore).
3. PAOLO GOBBI, Alla Gran Tua Gola – Viaggio sentimentale fra le trattorie del Veneto.
4. GIOVANNI COMISSO, Osteria di pescatori (con una nota di Paolo Gobbi).
5. STEFANO BRUGNOLO, PAOLO GOBBI, SERGIO VENTURA, Cartolina d'auguri per l'anno che viene (Racconti).
6. PAOLO GOBBI, STEFANO BRUGNOLO, ALDO PETTENELLA, Di pensier in pensier di monte in monte (Antologia di testi letterari dedicati ai Colli Euganei con tre suggerimenti di lettura itinerante).
7. GAETANO ZAMPIERI, Il firmamento di Ulisse.
8. ERNESTO MARCHESE, Pan e altro.
9. AUTORI VARI, Alla ricerca dell'identità perduta di Pietro Ritti.
10. LORENA FAVARETTO, Sesso e potere nel Rinascimento pavano.
11. STEFANO BRUGNOLO, Un ultimo ululato prima che il secolo finisca.
12. PIERGIORGIO ODDIFREDDI, GIOVANNI LEVI, Materiali per l'incontro su "Scienza e fede: un dialogo (im)possibile?"
13. STEFANO BRUGNOLO, Orazione in lode e onore dello scrittore e bon vivant Paolo Gobbi.
14. CESARE PELI, Tigre bianca e altro.
15. ALDO PETTENELLA, Il luogo del delitto (Gli Euganei del Sei-Settecento attraverso i processi criminali).
16. GIANGIORGIO PASQUALOTTO, L'uomo contemporaneo – con interventi di Ferdinando Perissinotto e Fernando Casarotti.
17. AUTORI VARI, Un mese di botte e risposte sull'identità s-perduta della sinistra.
18. MANUELA TIRELLI, Un tram chiamato... psicoterapia di gruppo.
19. CESARE LOVERRE, Al muro – Le fucilazioni del generale Andrea Graziani nel novembre 1917. Cronache di una giustizia esemplare a Padova e Noventa Padovana.
20. JORGE LEWOWICZ, Acerca del Caos.
21. GIUSEPPE VANZELLA, Vite svitate – Storie di trevigiani minori.
22. CARLO PAGANOTTO, Politica, Televisione, Nuovi media – Qualche riflessione.
23. PAOLO PERINI, Piccolo dizionario eti-mitologico dei fiori di montagna.
24. ETTORE BOLISANI, Il buio oltre internet. Come (soprav)viveremo nella grande rete.
25. GABRIELE RIGHETTO, Il sentiero.
26. YASHIMA FUJITA HISAO, Il senso del tempo.
27. LUIGI MAGAROTTO, Il rituale della tavola georgiana (lettera a Stefano Brugnolo).
28. MARCO MAFFEI, L'imprenditore, l'acquedotto, la città.
29. FERDINANDO PERISSINOTTO, Macchine da guerra – Appunti per una fenomenologia delle guerre postmoderne
30. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, Seguendo Teppa – Un itinerario sulle orme dei partigiani in Val Posina
31. STEFANIA MASIERO, La rappresentazione nostalgica nella *Pavane pour une infante defunte* di Ravel
32. GIOVANNI PALOMBARINI, Dialogo intervista di Sonia Bello a Giovanni Palombarini

33. ANTONIO DRAGHI, *La ze 'na parola – Piccolo glossario veneto dell'arte del costruire con alcune digressioni.*
34. ALBERTO TREVISAN, *Le sorgenti della pace.*
35. GIORGIO HAVIS MARCHETTO, *Seguendo Carnera – Un itinerario sulle orme dei partigiani a Piana di Valdagno.*
36. MARIO DELLA MEA, *Mendelssohn: da bambino prodigio a protagonista nel mondo musicale romantico.*
37. GIORGIO ROVERATO, *Sviluppo e crisi del cosiddetto modello veneto: intervista di Renzo Miozzo ad un "negazionista".*
38. MARIO DE PAOLI, *Il sovvertimento del moto dei pianeti e la pazzia del cavaliere errante: un caso di 'isomorfismo'.*
39. RENATO RIZZO, *Graffiti padovani – sullo scenario di una città di cinquant'anni fa e di oggi, con personaggi in politica, in tonaca, in affari e altro ancora.*
40. LUCIA BARBATO, *Guida a Villa Breda - Vincenzo Stefano Breda e la sua villa di Ponte di Brenta. Presentazione di Stefano Brugnolo*
41. FABRIZIO DE ROSSO, *Diario dal braccio*
42. ALBERTO CESARE LOVERRE, *Il mito del caduto e il sacrario del Grappa*
43. PIERVINCENZO MENGALDO, *Il passato e il presente (conversazione a cura di Stefano Brugnolo)*
44. MAURIZIO ANGELINI, *Vecchi compagni e nuovi migranti - interviste a Cadoneghe.*
45. MONICA CESARI SARTORI, *Venezia in tecia*
46. AUTORI VARI, *I Samizdat in cucina*
47. MARIO SABBATINI, *Cuba resta un'eccezione – con un ricordo di Emilio Franzina – Presentazione di Carlo Paganotto e Paolo Gobbi.*
48. STEFANO BRUGNOLO, *Malo come forma di vita tra passato e futuro – con una prefazione di Emanuele Zinato.*
49. LORENZO CAPOVILLA, *Il Massacro del Grappa (settembre 1944)*
50. FEDERICO COLLESEI, *Diario cinese (un anno di scuola italiana).*
51. CARLO PAGANOTTO, *Le radici e le ali – con una prefazione di Ferdinando Perissinotto.*
52. ANDREA ZAMBOTTO, *Sándor Márai. Dall'oblio alla scoperta di un grande scrittore.*
53. SERGIO DURANTE, *Il caso Battisti.*
54. GUIDO GALESSO, *A regola d'arte, fra realtà e possibilità. – con una prefazione di Manuela Tirelli*
55. ANTONIO DRAGHI, *Per modo di dire – breviario di parole ab-usate e modi di dire in-sensati – con commento dell'autore*
- 56. FRANCESCO ORLANDO, *Sui limiti del biografismo e dell'ideologismo nella critica letteraria. Due inediti - Prefazione di Emanuele Zinato***

