

Marco Viscardi
Università degli Studi di Napoli «Federico II»

La faute de la fatalité. Dispositivi romanzeschi di controllo,
predestinazione ed eversione

Abstract

This article analyses two aspects of the complex relationship between providence and coincidences in early nineteenth-century European novels. In the first section I will deal with different occurrences of providence in novel plotting, while in the second section, which will be mainly focused on Sternian and comic literature, I will discuss the impossibility of living a random, unpredictable life in nineteenth-century bourgeois society.

Tutti i finali gioiosi, gli *happy ending*, si somigliano, ma ogni finale triste è pervaso da una sua particolare mestizia. Seguendo il corteo funebre che accompagna verso il riposo eterno le spoglie di Emma, Charles Bovary confidandosi maldestramente con Rodolphe, l'archetipo dei bellimbusti nonché primo amante di sua moglie, trova rassicurante accreditare la colpa dell'infelicità di Emma alla misteriosa opera del caso. «C'est la faute de la fatalité», dice con parole che sarebbero rimaste celebri nella storia della letteratura universale; nella mentalità da piccolo borghese del medico di campagna, il fato è una forza oscura che preme sulle esistenze degli uomini e le condiziona senza che nessuno possa opporgli resistenza. Charles, a differenza del lettore di *Madame Bovary* [1857], non ha mai visto Emma dall'interno, non l'ha mai conosciuta davvero; altrimenti saprebbe che ben poco c'è di *fatale* nella sua morte per avvelenamento da inchiostro. Il romanzo ottocentesco su cui mi concentrerò in questo articolo, fra serietà del quotidiano ed esaspera-

zioni melodrammatiche, ha dimostrato di avere, come il povero Monsieur Bovary, rapporti problematici con la libertà del caso e col gioco delle provvidenze e delle coincidenze. In questo mio contributo mi proverò nella ricostruzione di due vicende che s'intersecano fra loro, formando uno spazio culturale complesso nell'Europa del XIX secolo. Propongo un dittico nel quale la prima parte è dedicata alle differenti presenze della provvidenza nel romanzo ottocentesco mentre nella seconda parte propongo l'ipotesi di letteratura umoristica come letteratura della resistenza dell'io, e delle sue rivendicazioni, al tempo della prosa del mondo.

Abolire il caso

1. *Storie di naufragi*

A vederlo negli straordinari ritratti che gli dedica un disegnatore colto come Tullio Pericoli, il volto di Robinson Crusoe racchiude tutto lo sviluppo della fisiognomica borghese dei successivi duecento anni¹. Ad apertura del suo romanzo, Robinson si presenta con l'irrequietezza del figlio degenerare che freme sotto la cappa, oppressiva, della casa paterna e dei suoi insegnamenti. La *Life and Strange Suprizing Adventures of the Famous Robinson Crusoe, of York, Marriner* [1719] di Daniel Defoe si apre con una scena esemplare, giustamente famosa: l'elogio della *middle station of life* che il signor Crusoe fa innanzi a Robinson dopo che questi gli ha chiesto di approvare la sua smania di avventure, viaggi e guadagno. La stazione di mezzo dell'esistenza – ovvero la sonnacchiosa tranquillità di una proto-borghesia contenta di sé – è lo spazio castrante della quotidianità domestica dal quale gli eroi di carta finiscono tutti

¹ Le raffinatissime tavole dedicate alla vicenda del mercante di York, tutte realizzate fra il 1982 ed il 1984 ed esposte a Milano nel 1985, sono adesso raccolte in Tullio Pericoli, *Robinson Crusoe di Daniel Defoe*, Adelphi, Milano, 2007. Il valore esegetico delle straordinarie immagini di Pericoli è stato di recente sottolineato da Franco Moretti nel suo recentissimo *The Bourgeois: Between History and Literature*, Verso, London-New York, 2013.

per scappare, in cerca di un illusorio altrove. Solo, di fronte a un padre che ha fatto della rispettabilità e del decoro la ragione della sua esistenza, Robinson esprime il desiderio di spogliarsi delle consuetudini del vivere sedentario per trovarsi finalmente nudo e «esposto alla violenza, in balia delle intensità libere del suo corpo singolo»² nell'alto mare aperto dell'imprevedibile e delle possibilità.

Per un lettore frettoloso, o semplicemente rapito dal *plot*, Robinson potrebbe essere scambiato per il capostipite di una gioventù irrequieta che reclama il diritto a non morire nella stessa condizione in cui è nata, ma a vivere la sua esistenza nell'incontro libero delle possibilità e degli imprevisti, alla ricerca di fortuna e felicità. Eppure la storia di Robinson è diversa da quella di Julien Sorel, o di Eugène de Rastignac e perfino di quella di Renzo Tramaglino; è una storia che trova la sua giustificazione nel carattere esemplare, può essere raccontata perché può essere tesaurizzata; prende valore perché riesce a insegnare qualcosa.

La vera esistenza di Robinson comincia solo dopo il naufragio, e non perché finalmente il personaggio mette all'opera tutte le risorse intellettuali e fisiche che l'hanno fatto diventare l'archetipo del *self-made man*, ma perché nello spazio sconosciuto dell'isola misteriosa – luogo romanzesco come altri mai – l'indole religiosa del romanzo, che fino ad allora era stata una preoccupazione lontana, un'ombra dietro le avventure marine di Robinson (l'ombra del signor Crusoe...), prende il sopravvento. Fuori delle coordinate rassicurazioni del mondo cartografico, l'*homo oeconomicus* incontra Dio; un Dio presente e pragmatico, dal fortissimo accento britannico; il Dio di un uomo, e di uno scrittore, educato al puritanesimo e che, malgrado le tante traversie spirituali, non cede agli accomodamenti della fede anglicana.

² La riflessione di Gianni Celati sulla nascita del *novel* e sullo spazio legittimato e adulto della finzione è forse il più interessante contributo sull'argomento apparso in Italia nei complessi anni settanta; la citazione è tratta da *Novel & Romance*, primo capitolo di quel libro ancora stimolante che è *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 1975, p. 29.

L'orizzonte dell'isola sconosciuta e il suo tempo fuori dal tempo non coincide col trionfo del caso, che nel teatro di Marivaux (si pensi solamente all'*île des esclaves* [1725]) sovverte l'ordine sociale, ma, al contrario, mostra la traccia di una superiore volontà che interviene nell'esistenza degli uomini e mette alla prova il ragazzo che ha abbandonato la casa paterna. Trovarsi in uno spazio estraneo, fuori dalle coordinate geografiche conosciute, obbliga il protagonista ad investigare contemporaneamente il territorio ignoto dell'isola e le inquietudini del cuore. La cultura mercantile trasforma l'introspezione in un bilancio di guadagno e perdita, un bilancio fra bene e male che si presenta fin dalla prima edizione dell'opera con le colonne di una partita doppia dove Robinson compara i vantaggi e gli svantaggi della sua situazione. E nella colonna degli utili il principale azionista delle sorti del naufrago è Dio stesso: «I am singled out too from all the ship's crew to be spared from death; and He that miraculously saved me from death, can deliver me from this condition» e, ancora alla fine del computo, «But God wonderfully sent the ship in near enough to the shore, that I have gotten out so many necessary things as will either supply my wants, or enable me to supply myself even as long I live»³. Insomma non si naufraga per coincidenza, ma perché è volontà di un Dio inconoscibile e pure onnipresente.

Le riflessioni di Riccardo Capoferro in questo stesso numero di «Status Questionis» su *novel* e Provvidenza sono così raffinate da rendere ozioso, se non inutile, un ragionamento parallelo. Tuttavia può essere interessante per il lettore italiano riconoscere la sagoma del naufrago fra le pagine del romanzo provvidenziale per eccellenza. Naufragare significa accettare la volontà superiore, scoprire che dietro il gioco apparente del caso e delle coincidenze esiste un ordine nascosto, ma non invisibile, che va semplicemente – se in materia di anima e redenzione si può usare un simile avverbio – accettato. Nel *novel* di Defoe, la

³ Daniel Defoe, *Robinson Crusoe*, J. M. Dent & Sons, London, 1958, p. 51.

provvidenza ha una voce unica: il naufragio è un'esperienza fisica e spirituale insieme, una tappa del destino di salvezza. Ma nel romanzo dove la Provvidenza/provvidenza (che si può scrivere, a seconda dei casi e dei momenti, con la maiuscola o con la minuscola) è «una categoria della coscienza più che della storia»⁴ il naufragio è interiorizzato e la sua possibilità salvifica (la sua coincidenza di abbandono e salvezza) può essere pertinacemente rifiutata dalla libertà dell'uomo.

Si parla di Manzoni e non dei *Promessi sposi* ma di quel libro nervoso e segreto che è il *Fermo e Lucia*⁵. Così nel *Fermo e Lucia*, Alessan-

⁴ Ezio Raimondi, *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino, 1974, p. 214. A partire dalle ricerche di Ezio Raimondi, passando per il fondamentale studio di Giovanni Pozzi sui *Nomi di Dio nei Promessi sposi* (in *Alternativim*, Adelphi, Milano, 1996, pp. 315-389), la provvidenza manzoniana è stata definitivamente trasportata nella coscienza di chi osserva, con speranza e timore, gli avvenimenti della grande e della piccola storia. In una sola occorrenza però, lo spazio della provvidenza non ci pare riducibile alla visione parziale dei personaggi, ma a quella, perplessa, dello storico dei processi contro gli untori. Se fosse stato lo spirito dei tempi a costringere i giudici a non rendersi conto del loro errore ci troveremmo, dice Manzoni, «con raccapriccio condotti a esitare tra due bestemmie, che son due deliri: negar la Provvidenza, o accusarla». Mentre «quando, nel guardar più attentamente a que' fatti, ci si scopre un'ingiustizia che poteva esser veduta da quelli stessi che la commettevano, un trasgredir le regole ammesse anche da loro, dell'azioni opposte ai lumi che non solo c'erano al loro tempo, ma che essi medesimi, in circostanze simili, mostraron d'averne, è un sollievo il pensare che, se non seppero quello che facevano, fu per non volerlo sapere, fu per quell'ignoranza che l'uomo assume e perde a suo piacere, e non è una scusa, ma una colpa; e che di tali fatti si può bensì esser forzatamente vittime, ma non autori»; l'esercizio del male richiede sempre una scelta. (l'edizione di riferimento è l'anastatica della quarantana curata da S. S. Nigro: Alessandro Manzoni, *Storia della colonna infame*, in Id., *I promessi sposi*, saggio introduttivo, revisione del testo critico e commento a cura di S. S. Nigro, collaborazione di E. Paccagnini per la «Storia della Colonna Infame», Mondadori, Milano, 2002, p. 752, tomo II *I promessi sposi* (1840), *Storia della Colonna Infame*). Sul tema del Naufragio si veda anche l'introduzione di Nigro ai tre volumi, *Naufragi di terraferma*.

⁵ Mi piace ricordare, in questa veloce introduzione, che, nella prima riflessione veramente importante sui *Promessi sposi*, Giovita Scalvini riporta sotto il segno di un doloroso naufragio tutto il romanzo manzoniano. A differenza di Walter Scott che narra la storia di un popolo che ha sconfitto i suoi mali storici, e per questo assomiglia a un «mercatante, che, uscito ricco dalle tempeste del mare, racconta a

dro Manzoni paragona al marinaio di York la sua Geltrude, che, sulla via impostale della monacazione, perdura nell'incapacità di naufragare in Cristo, e si compiace perversamente delle lusinghe della bellezza corporale invece che della pace del chiostro. Per l'occhio vivente del narratore, la consolazione labile della bellezza ricorda quella «che provava Robinson nella sua isola in contemplare le monete ch'egli aveva trovate nei frantumi del vascello sul quale era naufragato»⁶. Con la differenza che mentre Robinson era ben consapevole dell'inutilità di tanta ricchezza nella solitudine di un'isola fuori dal cosmo conosciuto, Geltrude rigetta l'adesione al suo personale naufragio. Irretita dalla sua stessa immagine, riflessa in una «lastra di latta levigatissima» nascosta dietro un quadretto che portava sempre con sé, la novizia è incapace di accedere al naufragio nella trascendenza e a quelle consolazioni che la vita religiosa avrebbe potuto dare al suo travaglio. Ma per vivere la pace del convento «la prima condizione *sarebbe stata* di non curare il resto; come il naufrago, – continua Manzoni – che vuole afferrare la tavola galleggiante che può condurlo in salvamento sulla riva, deve pure sciogliere il pugno e abbandonare le alghe e gli sterpi nuotanti che aveva abbrancati, per una rabbia d'istinto»⁷.

Accettare una volontà superiore è la chiave della fortuna di Robinson, il rifiuto del proprio naufragio è l'origine dei mali della monaca di

grand'agio tutti i pericoli del camino e numera ogni fatto che ha percosso la sua nave»; Manzoni scrive avendo davanti l'orizzonte perverso di una «terra desolata e nimica». Per Scott il passato e il presente sono ben distinguibili, seppure uniti da una comune legge di progresso, per Manzoni, che «non è quel navigante che venturosamente ha campato il suo legno, ma colui che lo ha veduto con tutte le sue merci affondare», il romanzo storico non è consolazione del passato ma l'exasperazione dei dolori del presente, non sana ma approfondisce la ferita degli italiani. Cfr. Giovita Scavini, *Nota sui Promessi Sposi* [1831] in Id., *Foscolo, Manzoni, Goethe*, Einaudi, Torino, 1948, p. 217.

⁶ Alessandro Manzoni, *Fermo e Lucia* a cura di Salvatore Silvano Nigro, Mondadori, Milano, 2002, p. 244. La metafora del naufragio nel capolavoro manzoniano è analizzata con la consueta raffinatezza dallo stesso curatore nella sua introduzione al volume *Naufragi di terraferma*; pp. IX-XL.

⁷ *Ivi*, pp. 245-246.

Monza. Ma nella cultura letteraria del XIX secolo la provvidenza si presenta anche sotto forme diverse. Esiste una provvidenza fatta da uomini per educare altri uomini, come la sfuggente Società della Torre che presiede ai destini di Wilhem Meister.

2. *L'anello di Wilhelm*

«“Ich kenne den Wert eines Königreichs nicht”, versetzte Wilhelm, “aber ich weiß, daß ich ein Glück erlangt habe, das ich nicht verdiene, und das ich mit nichts in der Welt vertauschen möchte”»⁸ ovvero : «“Io non so quanto possa valere un regno,” rispose Wilhem “ma so di aver ottenuto una felicità che non merito e che non vorrei cambiare con nulla al mondo”»⁹; con queste parole si chiudono i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [1795-96] di Johann Wolfgang Goethe. Wilhelm aveva iniziato la sua parabola esistenziale col ricordo dello spettacolo di marionette dal quale era nata in lui l’inestinguibile sete del teatro e termina il suo apprendistato scoprendo che i mille infortuni e le peripezie della sua vita non sono state opera del caso, ma episodi abilmente studiati a tavolino dalla misteriosa Società della Torre per fare del giovane, amante del teatro e invaghito di donne malinconiche, un uomo ragionevole al servizio della collettività.

La sua storia, ha scritto György Lukács, mette in scena la «conciliazione fra l’individuo problematico – guidato da un’ideale che per lui è un’esperienza vissuta – e la realtà concreta sociale»¹⁰. Alla fine del suo lungo pellegrinare, Willhelm scopre che gli errori commessi durante la

⁸ Johann Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Id., *Werke. Kommentare und Register Hamnburger Ausgabe in 14 Bänden*, C.H. Beck, München, 2002, p. 610.

⁹ Id., *Willhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, traduzione di Anita Rho ed Emilio Castellani, Adelphi, Milano, 2012, p. 545.

¹⁰ Nel capitolo della sua *Teoria del romanzo* [1920] dedicato al *Wilhelm Meister*, Lukács esamina il romanzo goethiano, e il *Bildungsroman* in generale, come possibile momento di sintesi nella conflittualità fra soggetto e mondo; citiamo da György Lukács, *Teoria del romanzo*, Id., *L'anima e le forme. Teoria del romanzo*, Sugar, Milano, 1972, p. 363.

sua vita erano stati programmati in vista della piena realizzazione umana; al primo sospetto di un ordine nascosto nell'avvicinarsi delle sue avventure, il giovane si chiede: «È possibile che avvenimenti casuali abbiano un nesso fra loro? E quello che chiamo destino, sarebbe soltanto il caso?»¹¹. Franco Moretti, in quello che è forse il suo libro più affascinante, è più volte tornato sull'importanza dell'ossessione del personaggio di trovare un *nesso* capace di collegare gli aspetti apparentemente irrelati della sua esistenza. Wilhelm «non riesce a costituire un “nesso”, a dare alla sua vita la forma di un “anello”, e saldarlo. E se ciò non avviene la sua esistenza rischia di restare incompiuta – anzi, peggio: *insensata*»¹². Un'esistenza slegata dalle esigenze della collettività è quasi un esilio perpetuo dalla comunità umana, è la condanna alla mancanza di un senso; mentre raggiungere il proprio posto nel mondo è la realizzazione di una felicità immeritata. Dietro il successo di Wilhelm c'è la massa grigia dei dimenticati, degli sconfitti, di quanti non sono riusciti a integrarsi nel perfetto meccanismo sociale e si sono persi senza giungere a una meta; quelle «schiere di uomini – continua Lukács – che, incapaci di adattarsi, vanno in rovina e altri uomini che, avendo capitolato precipitosamente e senza condizioni di fronte ad ogni realtà, si sono inariditi e atrofizzati»¹³. Sono i sommersi nella strada verso la perfetta formazione e la perfetta omologazione, accanto a loro esistono i salvati, quelli su cui la Società della Torre ha vegliato con affetto massonico preordinando un percorso iniziatico sotto l'apparenza del disordine, del caos e dell'imprevisto. Il disegno provvidenzialistico della Società della Torre, di una provvidenza sulfurea e mozartiana, è oramai da intendersi in un senso pienamente secolarizzato e lontanissimo dall'immanenza del sacro nell'isola sperduta di Ro-

¹¹ Wolfgang Goethe, *Wilhelm Meister* cit., p. 443. Per comodità di lettura, e derogando in via del tutto eccezionale all'invito dei redattori di produrre le citazioni in lingua originale, qui preferisco mettere a testo direttamente la traduzione italiana.

¹² Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 20.

¹³ György Lukács, *Teoria del romanzo* cit., p. 366.

binson; Fredric Jameson ha descritto l'itinerario a cui è sottoposto Wilhelm durante il suo apprendistato come uno «strano *anticlimax*» della pedagogia illuminista, un viaggio durante il quale «la vita stessa diventa una *leçon d'object*, una serie di prove ed errori programmati a tavolino di cui la vecchia concezione teologica [...] era solo una versione distorta»; insomma, secondo il critico americano: «la Società della Torre è un pedagogo migliore di Dio, con un metodo d'insegnamento più esplicito e dalle basi teoretiche solide»¹⁴.

Dalle inquietudini del romanzo provvidenziale siamo arrivati al cammino forzato del *Bildungsroman*: il romanzo di con-formazione nel quale si celebra il risveglio di Wilhelm dalla condizione di marionetta e il suo ingresso nella cerchia adulta dell'umanità seria. La felicità che non merita è il superamento delle incertezze e delle passioni, l'ingresso in un cosmo ordinato ove ogni uomo dabbene è ingranaggio perfetto della gran macchina della società; progettato per permettere alla collettività di andare avanti. La giovinezza è disordine; l'età matura è ritrovare il proprio posto nel mondo. Adempiere la propria funzione.

3. *La provvidenza quotidiana*

Capovolgiamo i piani. Nel *Willhem Meister* un gruppo di menti illuminate si occupava dell'educazione del singolo, in vista della formazione di una umanità migliore mentre nelle trame del romanzo d'appendice spesso uomini strepitosi, imparentati con la forza della provvidenza, sfruttano tutte le loro risorse per migliorare, con gesti ora eclatanti ora segreti, il mondo di tutti.

Pochi hanno riflettuto come Lukács sugli effetti culturali della rivoluzione del 1848; in particolare, secondo il filosofo ungherese, prima della trasformazione della borghesia da classe rivoluzionaria a classe reazionaria, non esisteva una separazione ben individuabile fra letteratura alta e letteratura popolare, anzi i due generi procedevano in qual-

¹⁴ Fredric Jameson, *Esperimenti col tempo: realismo e provvidenza*, in *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2003, p. 193, vol. IV: *Temi, luoghi eroi*.

che modo paralleli e si rivolgevano a un pubblico consimile, che ancora non aveva paura della dialettica fra le classi¹⁵. L'idea è interessante e ci permette di cogliere la contemporanea presenza dell'uomo-providenza nelle forme alte dei romanzi balzacchiani come nei prodotti di *Trivialliteratur* dei romanzi d'appendice.

Il *roman-feuilleton*, che in Francia raggiunse l'apice della popolarità negli anni '40 del XIX secolo, sembrerebbe il romanzo del caso per eccellenza. Rifiutando sia le regole del classicismo sia la ricerca di un realismo della serietà del quotidiano, il *feuilletoniste* intrecciava tutti gli elementi della trama seguendo la regola delle «tre molteplicità»¹⁶: i suoi personaggi vivono molteplici vicende che si svolgono in spazi differenti, a volte lontanissimi fra loro, durante un arco cronologico estremamente lungo. Per unire fra loro questi tronconi di trama in una narrazione unitaria, i *maitres feuilletonistes* ricorrono a espedienti di vario tipo, come radunare in uno solo luogo, per fatale combinazione, personaggi che appartengono a differenti sotto-trame e farli in questo modo interagire fra loro. Ma il vero collante di questa miriade di piani sovrapposti è la presenza di personaggi che si arrogano i diritti della

¹⁵ La crisi del 1848 è un momento fondamentale della storiografia letteraria di Lukács, soprattutto della cosiddetta seconda fase del pensiero del filosofo ungherese, quella della militanza marxista e del soggiorno in Unione Sovietica. In uno scritto destinato a un'ampissima destinazione, la voce *Il romanzo come epopea borghese* scritto nel 1935 per la *Literaturnaja enciklopedija*, Lukács notava che nella stagione dell'ascesa della borghesia «l'opposizione fra la letteratura amena e il grande romanzo non era affatto così netta», mentre dopo il 1848, l'anno in cui la borghesia francese prende il potere sparando sul proletariato parigino, la rassicurante apologia dell'esistenza diventa il tema principale della produzione culturale, costringendo «il romanzo serio, veramente artistico» ad «andare contro corrente e isolarsi sempre di più dalla larga massa dei lettori della propria classe. György Lukács, *Il romanzo come epopea borghese*, in G. Lukács, M. Bachtin e altri, *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino, 1976, pp. 164-165.

¹⁶ L'espressione è stata coniata da S. Silvestre de Sacy, nella sua introduzione a Honoré De Balzac, *Splendeur et misères des courtisanes*, e ripresa poi da Jean Luis Bory in *Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton*, contenuto nel suo *Tout feu, tout flamme*, Julliard, Paris, 1966.

provvidenza, e non per educarne uno, come aveva fatto la Società della Torre, ma per consolarne cento. A questo espediente è ricorso anche Eugene Sue, l'autore del romanzo archetipico del genere: *Les Mystères de Paris* [1842-43] incentrato sulle gesta del principe Rodolphe dell'immaginario Gerolstein, il filantropo di una città degradata, il cui passaggio porta con sé la correzione dei torti e la lotta contro l'ingiustizia, l'uomo che, ha scritto di recente Paolo Tortonese, «grazie all'audacia, alla ricchezza, e al potere di cui dispone, può muoversi, travestirsi, introdursi in ambienti diversissimi, scavalcare tutti gli ostacoli, oppure agire a distanza e per interposta persona»¹⁷. La mente infaticabile del principe impiega tutte le sue energie nel compimento della sua missione di giustizia sulla terra. Ricorda ancora Tortonese che, per convincere altri a seguirlo nelle sue imprese benefiche, Rodolphe non esita a invitare i suoi possibili aiutanti a 'giocare alla provvidenza', promettendo loro un divertimento romanzesco dall'aiuto verso i poveri. Le opere buone possono avere lo stesso interesse – *le piquant* – di un romanzo. La messa in scena del bene è un divertimento cui è un privilegio assistere da protagonisti.¹⁸ L'associazione fra provvidenza e gusto del *romanesque* ci porta al cuore dell'ultima fase di questa prima parte della nostra storia. Il piacere del testo è anche un appassionarsi alle imprese della provvidenza; è il continuo stupore del vedere i suoi propositi andare a segno¹⁹.

¹⁷ Paolo Tortonese, *I misteri di Parigi (Eugène Sue, 1842-43)*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino, 2002, p. 147, vol. II: *Le forme*.

¹⁸ Cfr. *Ivi*, p. 148. Sull'ideologia alla base del capolavoro di Sue, ancora importanti le riflessioni di Umberto Eco nel suo ormai classico *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano, 1976.

¹⁹ Sedurre i lettori, incatenarli al testo, e spingerli ad acquistare il giornale ogni singolo giorno per leggere il prosieguo delle avventure era lo scopo principale dei *feuilletonistes*, ma soprattutto degli editori e dei proprietari delle testate i quali, forti del successo dei romanzi d'appendice, si assicuravano l'apporto economico degli inserzionisti pubblicitari. Nessun giornale, infatti, era in grado di mantenersi in vita soltanto coi proventi degli abbonamenti e delle vendite quotidiane, necessitavano tutti di un appoggio finanziario esterno, di inserzionisti pubblicitari che, a

L'ombra di un eroe capace di condurre gli eventi con la sua forza propulsiva travestendo, come opera del caso, gli effetti inarrestabili della sua forza e della sua volontà di potenza si estende su molte pagine del romanzo francese della monarchia borghese di Luigi Filippo. È noto che il nume mesmerico di Vauquer brilla al centro della *Comédie Humaine*; nella sua prima apparizione nel ciclo, il malvivente destinato a far carriera manifesta il suo ambiguo interesse verso Rastignac, offrendo al giovane la sua pericolosa protezione con parole degne della penna di un *feuilletoniste* di rango:

Je suis ce que vous appelez un artiste. J'ai lu les Mémoires de Benvenuto Cellini, tel que vous me voyez, et en italien encore! J'ai appris de cet homme-là, qui était un fier luron, à imiter la Providence qui nous tue à tort et à travers, et à aimer le beau partout où il se trouve. N'est-ce pas d'ailleurs une belle partie à jouer que d'être seul contre tous les hommes et d'avoir la chance? J'ai bien réfléchi à la constitution actuelle de votre désordre social²⁰.

Il titanismo di Vautrin non è un caso isolato nella cattedrale della commedia umana; è noto che Balzac ha accarezzato l'idea di dedicare un intero ciclo dell'opera monumentale ai misteriosi Tredici che, agendo dietro le quinte della storia, riescono a informare la società contemporanea della loro misteriosa volontà. Siamo quasi all'origine della teo-

loro volta, avevano tutto l'interesse che i loro annunci fossero letti dal maggior numero di persone possibile. L'efficacia del *roman-feuilleton*, che spesso faceva la differenza nella scelta del quotidiano da leggere, era dunque, in parte, una conseguenza degli investimenti finanziari. È stato da molti notato che proprio in questi anni, la monarchia borghese di Luigi Filippo, inizia il rapporto perverso fra il commercio e la produzione artistica. Vale la pena ricordare che i contemporanei erano ben consapevoli di questo legame fra capitale e fascinazione romanzesca, ad esempio Alfred Nettement, nei suoi *Études critiques sur le Feuilleton-roman* (Paris, Perrodil, 1845), ha dedicato molte pagine al legame fra esigenze di mercato, produzione letteraria e venire meno dei toni più accesi del dibattito pubblico. Tanto le testate conservatrici che quelle progressiste, a detta di Nettement, tendevano infatti a non esasperare i toni della discussione politica per mantenere alto il numero dei loro lettori.

²⁰ Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, Garniers, Paris, 1963, p. 118.

ria del complotto mondiale che ancora oggi appassiona migliaia di persone convinte dell'esistenza di una grande, indimostrabile, macchina di presunti gruppi di potere capaci di ogni nefandezza pur di conservare inalterato il proprio potere sul mondo²¹.

Ma il più straordinario uomo-Provvidenza è sicuramente Edmond Dantès, il protagonista del *Comte de Monte-Cristo* (1844). Capolavoro della letteratura d'appendice, nel *Montecristo* fatalità e provvidenza si intersecano fino a diventare indistinguibili. Il romanzo racconta la parabola esistenziale di un uomo che si è creduto strumento della provvidenza e deve arrendersi alla forza del caso e della fatalità. Uscito dal carcere, dove ha appreso dall'abate Faria i nomi dei suoi nemici, Edmond Dantès è un *revenant*, un sopravvissuto che torna nel mondo degli uomini per portare a termine i suoi piani e rovinare la vita di Danglars e Fernando Mondego, i due che hanno tradito la sua fiducia, e quella di Villefort, il procuratore che l'ha spedito nel terribile Chateau d'If. Tutti e tre hanno macchinato alle spalle di Dantès per un loro sentimento meschino: l'invidia verso gli avanzamenti di carriera del giovane capitano (Danglars), l'amore per Mercedes, la fidanzata di Dantès (Fernando) e la tutela di una carriera appena iniziata (Villefort). Quando Montecristo arriva a Parigi, i tre sono all'apice di fulminanti carriere: Danglars è barone e parlamentare, Villefort è procuratore del Re e

²¹ Teorie del complotto che negli ultimi anni hanno spinto ad azioni politiche globali, non ultime il complesso movimento di *Anonymus*, con tutte le sue infinite diramazioni, che ha fatto della maschera di Guy Fawkes il suo simbolo più evidente e riconosciuto. Quello stesso Guy Fawkes che nel 1605 tentò di far saltare in aria Giacomo I e l'intera *House of Lords* riempiendo i sotterranei di Westminster di barili di tritolo, e che di recente è stato scelto come emblema, potremmo dire come avatar, dal protagonista di *V for Vendetta* [1982-1985], la *graphic novel* di Alan Moore e David Lloyd diventata nel 2005 un film di successo (regia di James McTeigue con Hugo Weaving nel ruolo del protagonista). Per chiudere il cerchio basta ricordare che, assieme all'attentatore del sovrano Stuart, l'altro grande mito dell'anonimo protagonista del fumetto, e del film, era proprio il conte di Montecristo.

Fernando, adesso conte di Morcerf, non solo è pari di Francia, ma è riuscito a sposare Mercedes.

Durante la reclusione, e grazie a Faria, Dantès è diventato uomo. Con l'aiuto dell'abate, il giovane ha preso coscienza dell'oltraggio che ha subito la sua innocenza ed ha scoperto che il mondo è una landa infelice, popolata di «tigres et cocodrilles»²², sulla quale però agisce misteriosamente la provvidenza che da subito appare come la legge che rovescia di continuo le certezze degli uomini innalzando l'umile e umiliando il potente²³. Ma soprattutto Faria instilla nell'animo del giovane un sentimento che prima mancava: la vendetta. La vendetta già inscritta nel nome «Dantès».

Dantès come Dante: nel 1836, otto anni prima di licenziare il *Montecristo*, Dumas aveva dedicato alla *Commedia* dantesca un articolo apparso sulla «Revue des Deux Mondes» nel quale aveva trasformato il poema sacro nella narrazione dello sdegno e della vendetta del poeta contro la sua città: «La *Divine Comédie* est l'œuvre de la vengeance;

²² Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, préface de J. Y. Tadié, édition établie et annoté par G. Sigaud, Gallimard, Paris, 1998, p. 180. In un numero monografico che nasce dalla concreta esperienza di lavoro dell'Opificio di Letteratura Reale, formato da studiosi e studenti dell'Università di Napoli Federico II e coordinato da Francesco de Cristofaro e Giovanni Maffei, mi fa piacere ricordare che nell'anno accademico in corso, e nell'ambito di un più ampio progetto dedicato al tema dell'Attesa, Giuseppe Episcopo ed io abbiamo organizzato una giornata di studi, non a caso intitolata *Quasi come Dumas*, incentrata su problemi di narratologia e teoria della letteratura, e che fra i partecipanti alla giornata (Carmine Ferraro, Fernando Fevola, Andrea Salvo Rossi, Annarita Rendina, studenti dell'ateneo federiciano, Valeria Gravina, dottoranda presso l'Università "Aldo Moro" di Bari ed una giovane germanista di valore come Gabriella Sgambati, esperta di Celan e Sebald) due studentesse della nostra università, Anastasia Manna e Natalia M. Marino, hanno partecipato alla giornata con una riflessione sui meccanismi della narrazione a puntate fra *feuilleton* e parodie.

²³ Dopo aver scoperto da Dantès che in Francia non regna più Napoleone ma Luigi XVIII, Faria, rinchiuso in carcere dal 1811, esclama: «Louis XVIII, le frère de Louis XVI! Les décrets du ciel son étranges et mystérieux. Quelle a donc été l'intention de la Providence en abaissant l'homme qu'elle avait élevé et en élevant celui qu'elle avait abaissé?», Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo* cit., p. 163.

Dante taille sa plume avec son épée»²⁴. Nel carcere Dantès, novello Dante che attraversa il suo inferno accompagnato da Virgilio-Faria, si è impossessato del suo destino; ha iniziato l'itinerario verso la rivalse sui suoi rivali.

Per costruire il piano della sua vendetta, Montecristo deve mettere in piedi una narrazione, elaborare un complotto (un *plot*) a cui finiscono per partecipare decine di persone senza averne consapevolezza, come ignari ingranaggi di un meccanismo atroce e perfetto. L'assillo del conte di Montecristo, maestro dell'*entrelacement* degno dell'Ariosto²⁵, è portare avanti la sua trama, giocando con i suoi alter-ego – lord Wildmore, l'abate Busoni, Sinibad il marinaio – in vista del gran trionfo finale.

La certezza della vittoria definitiva gli deriva dalla consapevolezza di essere l'emissario della provvidenza. Reso miliardario dall'abate Faria, Dantès è capace di assumere mille identità e di muoversi nello spazio con una velocità impensabile in quei decenni del XIX Secolo. Dopo aver aiutato, nell'anonimato, l'armatore Morrel, suo antico datore di la-

²⁴ Alexandre Dumas, *Guelfes et Gibelins*, in «Revue des deux mondes», t. V, 1° marzo 1836, p. 529. In quello stesso articolo, Dumas pubblicò la sua traduzione del primo canto dell'*Inferno*. Dante è uno dei grandi eroi dell'immaginario romantico francese; ad accrescere l'intreccio fra l'opera dumasiana e Dante bisogna ricordare che uno dei cosiddetti *negri* impiegati nelle *usines* di scrittura del *Montecristo*: il napoletano Pier Angelo Fiorentino, nel 1841 aveva pubblicato la sua traduzione in prosa della *Commedia* dantesca; opera di grande fortuna editoriale che Hachette avrebbe ripubblicato oltre le soglie del XX secolo. Oggi sappiamo, grazie agli studi di Claude Schopp, che il *Montecristo* fu frutto della collaborazione fra il creolo Dumas e uno dei suoi più celebri *negri*: Auguste Maquet. Ma all'epoca la storia di Edmond Dantès fu attribuita, forse per la reminiscenza dantesca, proprio a Fiorentino, cfr. Eugène de Mirecourt, *Fabrique de romans. Maison Dumas et compagnie*, Chez tous les marchands de nouveautés, Paris, 1845. Sul rapporto fra il romanzo di Dumas e la *Commedia* dantesca è tornato di recente proprio Claude Schopp nella sua introduzione al *Montecristo*, a cui si rimanda: C. Schopp, *Umana e divina commedia*, in Alexandre Dumas, *Il conte di Montecristo*, Donzelli, Roma, 2010, pp. XII-LXXII (particolarmente interessante ai fini del ragionamento qui sviluppato sono le pp. LVII – LXIV).

²⁵ Alexandre Dumas, *Le comte de Monte-Cristo* cit., p. 499.

voro a Marsiglia, e prima di mettersi sulla strada di Parigi per dedicarsi ai tre persecutori, Montecristo esclama: «Adieu à tous les sentiments qui épanouissent le coeur... Je me suis substitué à la Providence pour récompenser les bons... que le Dieu vengeur me cède sa place pour punir les méchants!»²⁶.

Nel capitolo intitolato *Ideologie*, durante un incontro con Villefort, Dantès-Montecristo fa la sua dichiarazione di fede nella missione che ha da compiere e nelle sue capacità di portarla a termine. Nel dialogo col procuratore il conte si dichiara simile ad Attila, da tutti considerato solo un efferato conquistatore, e al ragazzo nel quale Tobia, come racconta la Bibbia, non riconosce l'arcangelo Raffaele. Dietro i loro tratti apparentemente umani, entrambi questi personaggi nascondevano la loro potenza non umana di distruzione e di salvezza; «Il a fallu – dice Dantés – que tous deux révélassent leur mission célestes pour qu'on les reconnût; il a fallu que l'on dit: "Je suis l'ange du Seigneur"; et l'autre "Je suis le marteau de Dieu", pour que l'essence divine de tous deux fût révélée»²⁷. Modificando il passo del vangelo di Matteo nel quale Satana tenta Cristo promettendoli il dominio del mondo, anche Montecristo (nel cui nome è presente il mistero cristologico della risurrezione) racconta di essere stato portato su una montagna dall'avversario degli uomini per antonomasia e di aver risposto alla domanda: «Voyons, enfants des hommes, pour m'adorer que veux-tu?» dicendo:

Écoute, j'ai toujours entendu parler de la Providence, et cependant je ne l'ai jamais vue, ni rien qui lui ressemble, ce qui me fait croire qu'elle n'existe pas; je veux être la Providence, car je sais de plus beau, de plus grand et de plus sublime au monde, c'est de récompenser et de punir²⁸.

²⁶ *Ivi*, p. 330.

²⁷ *Ivi*, p. 614.

²⁸ *Ivi*, p. 618.

Ma Satana, ben consapevole che la provvidenza esiste e, «fille de Dieu, elle est invisible comme son père»²⁹, può concederli solo di essere un agente di questa forza che «par des voies obscures»³⁰ condiziona le azioni degli uomini.

Non a caso la scena è un dialogo fra Montecristo e Villefort, l'uomo, con molte ombre sulla coscienza, che persegue una sua idea allucinata di giustizia. Sarà la morte del figlio piccolo di Villefort, ucciso dalla madre, pedina anch'essa della grande partita a scacchi di Montecristo, a mettere in crisi il ruolo provvidenziale di Dantès. Fino a quel momento, il conte si era sentito onnipotente e simile a Dio mentre, dopo la morte dell'innocente, dell'infante senza colpe, la fede di Dantès nella legittimità delle sue azioni comincia a vacillare. Dopo aver tratto forza dall'offesa alla sua innocenza, Dantès deve prendere atto che i suoi comportamenti gli sfuggono di mano, e prendono strade imprevedibili, provocando effetti mostruosi.

Di fronte al cadavere del bambino, Edmond capisce «qu'il venait d'outrepasser les droits de la vengeance; il comprit qu'il ne pouvait plus dire: "Dieu est pour moi et avec moi"»³¹. Poche pagine dopo, prendendo congedo dalla figlia di Morrel, che saluta in lui la divinità protettrice della sua famiglia, Dantès ammette finalmente la sua natura umana e solo umana: «les dieux ne font jamais le mal [dice alla ragazza], les dieux s'arrêtent où il veulent s'arrêter; le hasard n'est pas plus fort qu'eux, et ce sont eux, au contraire, qui maîtrisent le hasard»³².

Il caso libera Montecristo della sua missione, lo spoglia dal peso di una missione da compiere. Nella ultima pagina del romanzo lo scorgiamo, nella lontananza di una vela che si allontana all'orizzonte, felice con Haydée, la schiava di cui ha accettato l'amore appassionato e non più la devozione filiale. La parabola del romanzo non ci racconta solo

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 1328.

³² *Ivi*, p. 1332.

l'ansia di una vendetta, ma anche la storia di una paternità che si esaurisce e si re-immette nel flusso confuso della vita. Fin quando è stato il conte di Montecristo Dantès ha sentito la responsabilità verso la nuova generazione, quella dei figli, ma adesso che la sua missione è compiuta, Dantès riprende su di sé il peso della sua vita, torna uomo fra gli uomini.

Il romanzo melodrammatico, insegna Peter Brook, porta al trionfo dell'innocenza e alla piena leggibilità del mondo etico, liberato dalla simulazione delle regole sociali³³. Nel *Montecristo* l'innocenza alla fine supera anche l'impasse del dubbio e trionfa su tutto. E da questo trionfo scaturisce un mondo rinnovato: quello della generazione dei giovani. La figlia di Danglars scappa verso il suo sogno di musica e teatro, il figlio del conte di Morcerf si riprende la sua dignità mentre, Maximilien, erede del buon Morrel, sposa Valentine, l'erede di Villefort che ha costantemente amato, fra mille difficoltà, per centinaia di pagine e decine di capitoli.

Il sangue dei Morrel si mescola a quello dei Villefort, la generazione che succede a quella di Montecristo sarà migliore della precedente perché il bene si è legato al male e lo ha lo purificato. Nell'ultima scena del romanzo sono i giovani Maximilien e Valentine a guardare per l'ultima volta Dantès, mentre veleggia verso la sua, nuova, vita con tutte le promesse di un amore gioioso e solare a cui ha diritto dopo il viaggio al termine della notte.

Il caso ha sbaragliato la provvidenza che gli uomini si erano creati a loro immagine e somiglianza; l'imprevisto ha fatto saltare i perfetti congegni elaborati per imprigionare l'*hasard*; e con l'ingresso del caso nel romanzo è entrata, inaspettata, la felicità. Ma la felicità non ha vita facile nel secolo delle industrie e della prosa del mondo. Come vedremo nella seconda parte di questo saggio.

³³ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985, p. 78.

II - Le disavventure di una linea

1. *La libertà della vita da scapolo*

Nella prima parte di questo contributo abbiamo visto alcune apparizioni della provvidenza nella cultura europea di primo Ottocento, soprattutto abbiamo visto all'opera l'ansia di tutto controllare e di ridurre sempre più lo spazio dell'imprevedibile. Ed abbiamo visto il caso ribellarsi al furore degli schermi preordinati e riprendersi il posto che gli spetta in un mondo che volge al disordine. Il richiamo delle coincidenze, il loro fascino da sirene nel grigio mare della vita borghese, s'insinua sotto l'epidermide della serietà ottocentesca. Le pagine che seguono sono il racconto di una tensione segreta fra mondo ordinato a prosa e possibilità del caso; tutta questa storia può essere immaginata appunto come un'enorme coda di sirena che dalle mille promesse e lusinghe del busto scende, contraendosi, sino al puro nulla della punta; il caso non è più possibile, ma la sua assenza non è il viatico per l'apparente felicità del capitolo precedente: il finale perfetto di Wilhelm Meister è un'utopia, e come tale è irrealizzabile su questa terra. Sappiamo tutti che il romanzo borghese ha trasformato gli avvenimenti della vita quotidiana in scene cariche di significato, vere allegorie della condizione umana. Fra essi la scelta di una moglie non è di certo il meno importante, specie per un uomo non più giovane, e per di più segnato nel corpo e nell'anima dalle gloriose ferite della guerra. Per fortuna il capitano Toby Shandy – l'uomo migliore che sia mai stato creato, come lo definisce più volte il nipote Tristram – può contare sull'appoggio del fidato caporale Trim quando, nel nono e purtroppo ultimo volume di *The Life and the Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1760-1769], muove alla conquista della vedova Wadman. I due si avvicinano alla casa della prescelta riflettendo sui pericoli della vita matrimoniale e sulle disavventure del povero Tom: il fratello del caporale inghiottito dalle carceri dell'Inquisizione per aver sposato una vedova di religione

ebraica. L'orrore di fronte alle torture papiste ispira la malinconica conclusione di Trim: «Nothing [...] can be so sad as confinement for life – or so sweet, an' please your honour, as liberty»³⁴. Quindi, «giving a flourish with his stick»³⁵, il caporale rappresenta la gioia di una vita senza costrizioni con un gesto più eloquente di mille sillogismi, che l'esuberanza tipografica del *Tristram* riproduce fedele su carta.

La linea serpentina, il suo garbuglio e la sua apparente irrazionalità, intervengono a fare forma alla sfuggente ed inclassificabile ricchezza dell'interiorità umana. Dopo che le grandi parabole di Defoe e Richardson avevano portato in primo piano la serietà del mondo interiore di mercanti, prostitute e cameriere, e l'epopea eroicomica del *Tom Jones* [1749] si era emancipata dalle pastoie della denegazione romanzesca per aprire la strada alla voce onnisciente della terza persona, Sterne poteva giocare con convenzioni del suo tempo, mostrando al lettore gli artifici della scrittura e, allo stesso tempo, servendosi di tutti questi artifici per riprodurre l'esperienza individuale del soggetto. Il *Tristram Shandy* è, di fatto, il capofila di tutte le narrazioni incentrate sull'irripetibilità non esemplare del singolo, primo atto di una teoria di 'romanzi di destino' (la definizione è di Guido Mazzoni) incentrati sul racconto antimelodrammatico delle esistenze di persone che sono aristotelicamente simili a noi, alle cui vicende possiamo, per questa condivisa mediocrità, appassionarci³⁶.

Nel *Tristram Shandy*, Sterne, per la prima volta, mette in scena l'inestricabile unione fra il narratore-personaggio ed il suo racconto³⁷. L'azione stessa del narrare è slegata dalle ansie di partecipazione al dibattito pubblico, ma nasce dal desiderio di sfuggire all'ingombro degli umori. Tristram/Sterne non racconta, o meglio non scrive, ispirato dal-

³⁴ Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, edited by H. Anderson, W.W. Norton & Company, New York-London, 1980, p. 425.

³⁵ *Ivi*, p. 426.

³⁶ Cfr. Guido Mazzoni, *Teoria del Romanzo*, il Mulino, Bologna, 2011.

³⁷ Wayne C. Booth, *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze, 1996, p. 233.

la polemica, «against predestination, or free will or taxes», non s'impegna «against any thing», ma scrive «against the spleen»³⁸, per alleggerire la malinconia, per scacciare il fondo nero dell'umore e liberare le potenzialità di un riso generatore di vita.

Il libro che inizia con la scena di un concepimento e l'affermazione di un'identità – incipit che viaggia nelle lettere inglesi passando per *David Copperfield* e *The Catcher in the Rye* – è una strepitosa messa in scena dell'ossessivo rapporto dell'uomo con il tempo. La penna umorale del reverendo Sterne fissa sulla carta l'angoscia di una morte che è sempre intorno ai personaggi ed il loro tentativo di creare un tempo alternativo a quello ordinario capace, almeno a Shandy Hall, di rallentare il passo della grande mietitrice. A Shandy Hall dove Toby, lo zio dello sfuggente Tristram, si fa costruire in giardino un modello dell'assedio di Namur, la battaglia capitale dove è stato ferito all'inguine e lì, nel parco della sua tenuta, passa la vita rivivendo, in scala, quella giornata dopo la quale tutto per lui è cambiato. Ma la cittadella che si è fatta costruire davanti casa è composta di pezzi mobili, lettere di un alfabeto bellico in miniatura, con le quali Toby e il suo aiutante, caporale Trim, possono, rappresentare e riscrivere tutti i grandi assedi del passato nonché, una volta esaurito il catalogo delle guerre *d'antan*, mettere in scena gli assedi dell'oggi, le cui notizie arrivano loro grazie agli articoli delle gazzette³⁹.

Il passatempo di Toby – il suo *hobbyhorse* - è simile a quello di Tristram; entrambi giocano col tempo e con la morte, sforzandosi di ritardarne l'arrivo. Così mentre lo zio s'impegna ad allontanare la fine di un assedio, il nipote prova a portare a termine un'impossibile autobiografia. Ma Tristram non guarda alla sua vita dall'alto, è inserito nel flusso

³⁸ Laurence Sterne, *Tristram Shandy* cit., p. 218.

³⁹ A trasportare l'uncle Toby nell'orrore delle guerre contemporanee, facendone quasi come archetipo del reduce, ha pensato Giancarlo Alfano nella sua raffinatissima analisi della memoria della seconda guerra mondiale nella letteratura del secondo Novecento *Ciò che ritorna. La forma del romanzo alla prova della guerra* in «Intersezioni», 1/2007, pp. 23-40.

vitale degli eventi, confuso in una continuità che non lascia spazio alla riflessione.

Citiamo solo una pagina, fondamentale, per cogliere il carattere del romanzo: «As at this rate I should just live 364 times faster than I should write – It must follow, an' please your worships, that the more I write, the more I shall have to write — and consequently, the more your worships read, the more your worships will have to read»⁴⁰. Il tempo della vita è impredicabile per la penna che faticosamente la insegue sul foglio riproducendo il destino di Achille che arranca dietro alla tartaruga; davanti alla volontà dell'autobiografo che mette assieme i cocci del passato c'è il Tristram del futuro che sfugge continuamente:

As for the proposal of twelve volumes a year, or a volume a month, it no way alters my prospect — write as I will, and rush as I may into the middle of things, as Horace advises, — I shall never overtake myself—whipp'd and driven to the last pinch, at the worst I shall have one day the start of my pen—and one day is enough for two volumes — and two volumes will be enough for one year⁴¹.

Il tempo della scrittura e quello della vita non coincidono, ma la vita finisce, la scrittura moltiplica invece i piani dell'esistenza: « It will do well for mine; and, was it not that my opinions will be the death of me, I perceive I shall lead a fine life of it out of this self-same life of mine; or, in other words, shall lead a couple of fine lives together»⁴².

La soggettività si sdoppia, è porosa, accoglie nel racconto di sé le esperienze degli altri, parla con i lettori, li convoca nel gioco letterario. La serpentina e la linea curva sostituiscono il disegno di una vita in linea retta, che procede diretta dalla nascita alla morte senza tenere conto della mobilità della coscienza, dell'arbitrio degli umori. Ma è tutto il Settecento inglese a mettere in discussione la piatta imitazione della realtà. La riflessione sulla temporalità di Sterne, è stato dimostrato da

⁴⁰ *Ivi*, p. 207.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

Rosemberg e Grafton, condivide l'insofferenza tutta settecentesca verso una rappresentazione lineare del tempo⁴³; del resto Hogarth nella sua *Analysis of Beauty* [1753], che precede di qualche anno la pubblicazione del *Tristram*, non solo aveva fatto della linea ondeggiante il fondamento di una rinnovata scienza del bello⁴⁴, ma, come avrebbe indicato Sterne per le manifestazioni della vita interiore, individuò nella serpentina il tratto caratterizzante della fisiognomica umana⁴⁵. Entrambi,

⁴³ Cfr. Daniel Rosemberg, Anthony Grafton, *Cartografie del tempo*, Einaudi, Torino, 2012, pp. 12-13.

⁴⁴ «L'occhio ha questa sorte di godimento nelle muraglie spirali, e ne' fiumi serpeggianti, e in ogni sorta di oggetti, le di cui forme [...] sono composte principalmente di quel ch'io chiamo linee, *ondeggianti, e serpeggianti*. L'intrigo nelle forme, dunque, lo definirò essere quella particolarità nelle linee, che lo compongono, che conduce l'occhio a una ghiotta specie di caccia, e dal piacere che dà alla mente, gli dà dritto al nome di bello», *L'analisi della BELLEZZA, scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto. Tradotta dall'Originale Inglese di GUGLIELMO HOGARTH*, Livorno, Per Gio: Paolo Fantechi all'insegna della Verità, in Via Grande, 1761, p. 63. Per l'eleganza della lingua, cito direttamente dalla prima traduzione italiana dell'opera; ma segnalo, come edizione recente del testo: W. H., *L'analisi della bellezza*, a cura di C. Maria Laudando, presentazione di Laura Di Michele, Aesthetica, Palermo, 2001.

⁴⁵ Dopo aver affermato che «di queste belle ondeggianti forme dunque è composto il corpo umano, e le quali per le varie situazioni l'una coll'altra divengono più intricatamente piacevoli, e formano un continuo ondeggiamento di forme che s'intrecciano l'una dentro l'altra, come può vedersi meglio, esaminando una buona figura anatomica», Hogarth conclude la sua ricognizione di una immagine di gamba scorticata, con le «forme serpentine» dei muscoli in bella vista, affermando che «da quel che è stato dimostrato [...] l'umana forma, più d'ogni altro oggetto in natura, ha più parti composte di linee serpeggianti; il che prova la di lei superior bellezza a qualunque altra; e nell'istesso tempo che la sua bellezza procede da quelle linee; perché sebbene qualche volta sia necessario che sian troppo gonfie nei loro avviticchiamenti, come ne' grossi gondi muscoli d'Ercole, tuttavolta vi si preserva anche l'eleganza e la grandezza del gusto; ma quando queste linee perdonano tanto de' loro avviticchiamenti fino a divenir quasi dritte, tutta l'eleganza del gusto svanisce», *L'analisi della BELLEZZA... cit.*, pp. 97-98. Il caporale Trim, con la posa da oratore che assume ogni volta che deve raccontare un avvenimento o leggere ad altri qualcosa di importante, è una perfetta esemplificazione della sinuosa corporalità hogarthiana, lo nota Peter Conrad nel suo suggestivo *Shandysm. The character of romantic Irony*, Basil Blackwell, Oxford, 1978, p. 108.

Sterne ed Hogarth, «question the formal elements of their art, irritated by the artifice of representation which mimics emotions and object rather than embodyng them. But, by an inspired abuse of these elements of form, imprisoning artifice becomes a heady natural freedom»⁴⁶.

Una libertà naturale che, come vedremo, avrà vita brevissima e non facile, ma resterà l'aspirazione costante, neppure troppo celata, di una ampia costellazione di artisti e intellettuali europei. Insomma, quasi all'alba della sua lunga storia, il *novel* si trasforma in un arabesco⁴⁷, si affida a una linea capricciosa e mobile, l'unica capace di raccontare l'evolversi dell'esistenza umana, il suo continuo gioco fra vita esteriore e vita interiore. Ha scritto Giancarlo Mazzacurati che Sterne lascia che la penna si muova come il «pennino del sismografo»⁴⁸: incurante del «*continuum* a fuoco fisso di una storia»⁴⁹, sobbalza «arrestandosi, inchiodandosi addirittura alla carta sotto l'influsso di una emozione o di

⁴⁶ *Ivi*, p. 107.

⁴⁷ Il paragone fra la scrittura di Sterne e di Diderot e la libertà capricciosa di un Arabesco risale alla *Lettera sul romanzo* [1800], capitolo del più complesso *Dialogo sulla poesia*, di Friedrich von Schlegel. Il filosofo distingue fra le opere dove abbonda il romanesque, che stimolano l'attenzione morbosa dei lettori, e «lo humor di un Swift, di uno Sterne» dove è possibile ritrovare «la poesia naturale delle classi elevate del nostro tempo». Il romanzo-arabesco di Schlegel è quello che discende direttamente dalle opere di Ariosto, Shakespeare e Cervantes ed è l'unica forma di arte al presente perché da un lato fa emergere, come una cartina al tornasole, tutta la stupidità e la mediocrità del mondo moderno. Cfr. Friedrich von Schlegel, *Lettera sul romanzo*, in Id., *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di Vittorio Santoli, Sansoni, Firenze, 1937, pp. 206-220, la cit. a p. 210.

⁴⁸ Giancarlo Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di Matteo Palumbo, Liguori, Napoli, 2006, p. 50. Uno studioso di una generazione che non ha fatto in tempo a conoscere direttamente il magistero di Mazzacurati come Riccardo Donati, nel suo recente *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma, 2010, ha tolto dalle ristrettezze del mondo accademico la riflessione sul Settecento del critico padovano-napoletano, inserendola in un quadro intellettuale più ampio nel quale si intrecciano i nomi di Calvino e Sciascia, Celati e Fellini, Gabriele Frasca e Michele Mari.

⁴⁹ Giancarlo Mazzacurati, *Il fantasma di Yorick* cit., p. 50.

un gioco, di un'immagine, per quanto minima in movimento»⁵⁰. È la vita che regola il procedere della scrittura, e «tutto quanto non produce oscillazione, nella punta ipersensibile addetta alla registrazione della vita, è obliterato»⁵¹. Questa capricciosa striscia d'inchiostro, mimesi bi-dimensionale di un movimento aperto agli incontri e alle coincidenze, diventa nel secolo successivo l'emblema dell'impossibilità della vita felice; nelle macchine narrative del romanzo ottocentesco vediamo contorcersi il *ghirigoro* di Trim fino a diventare un inciampo, un laccio, una trappola: il sorriso si capovolge nel rimpianto per un'età irrimediabilmente perduta.

2. I rigori della prosa

Berlino, anni venti del XIX secolo. Nelle sue lezioni di estetica, Hegel consacra il romanzo, genere che «presuppone una realtà già ordinata a prosa»⁵², come l'unica espressione artistica capace di raccogliere il presente nelle forme di una narrazione. Ora che, rinunciando alla poesia, la società contemporanea ha messo da parte il diritto infinito del cuore, la ricerca di una strada individuale è destinata al duplice fallimento dell'alienazione e del suicidio, mentre il lieto fine del *Bildungsroman* passa attraverso la morte dell'individualità. I giovani, che irretiti dalle sirene del benessere borghese, si consegnano alle parvenze rassicuranti della vita adulta, assecondano il fascino mefistofelico del quieto vivere e tradiscono la rabbia e le aspirazioni di un tempo. Gli eroici furori vendono ridotti a tappe di un'articolata «educazione dell'individuo alla realtà esistente»⁵³ che porta alla completa, ineluttabile, integrazione: «Per quanto uno possa venire a lite con il mondo ed esserne stato respinto – si dice in una pagina capitale per la cultura europea –, alla fine

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino, 1967, p. 1223.

⁵³ *Ivi*, p. 664.

per lo più trova la fanciulla adatta e un posto qualsiasi, si sposa e diviene un filisteo come gli altri»⁵⁴. Nel triste finale del suo apprendistato l'«individuo» mette su pancia e preferisce il tragitto che va dalla solida scrivania di casa al banco da lavoro alle intricate strade del mondo.

In questo modo gli uomini in prosa, con tanto di abiti scuri e barba severa sul volto, rifiutano la possibilità di seguire una strada propria. Nessuna coincidenza inaspettata nell'età delle grandi costruzioni statuali dove «il soggetto può certo agire da se stesso secondo questo o quel lato, ma ogni singolo, da qualsiasi lato si volga, appartiene ad un ordinamento sociale sussistente e non appare come la figura autonoma, totale e al contempo individualmente viva di questa società, ma solo come suo membro limitato»⁵⁵. L'uomo si muove *inviluppato* nell'ordine delle cose.

3. *Il laccio dei desideri*

Esigenze dell'anima e ragione delle cose; moto divagante e incastri pre-stabiliti. Potremmo definire il campo della letteratura europea del lungo Ottocento proprio come una partita fra Sterne (e Schlegel) contro Hegel, una contrapposizione di lunga durata, della quale è difficile, forse inutile, incoronare un vincitore, ed esaltante riconoscere le zone grigie, le aree di contatto, gli spostamenti da un campo all'altro. Certo le riflessioni di Hegel sono fondamentali per cogliere lo spirito di una lunga tradizione di testi, eppure commuove l'omaggio di un campione del campo hegeliano verso la libertà del mondo di Sterne; l'omaggio di Lukács che, nella Mosca staliniana, riconobbe a Sterne di aver incarnato «una caratteristica, molto importante e sempre più forte, dell'ideologia borghese: la sua reazione al potere crescente della prosa dell'esistenza»⁵⁶.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ivi*, p. 256.

⁵⁶ György Lukács, *Il romanzo come epopea borghese* cit., p. 159.

Non di rado, nella letteratura del mondo nato dalle macerie dell'antico regime, vediamo la serpentina di Trim stravolgersi nella smorfia di dolore davanti ad un mondo che ha smarrito il senso e il piacere della libertà. Nel 1831, Honoré de Balzac pubblicò *La peau de chagrin*, la storia di Raphaël de Valentin, uno dei tanti provinciali che a Parigi trovano la loro rovina. Dopo aver perso tutto al tavolo da gioco, Raphaël entra in un negozio d'antiquario spinto da un impulso misterioso. Lì trova il suo amuleto: una pelle di zigrino (l'asino selvatico che in francese porta il nome fatale di *chagrin*) capace di esaudire ogni desiderio, restringendosi però ad ogni concessione fino a sparire nel nulla. Come in ogni racconto fantastico che si rispetti la morte del proprietario coincide con la scomparsa dell'oggetto. Il possesso della pelle inibisce le coincidenze; la vita di Raphaël si restringe e diventa un cerchio sempre più soffocante. La sua visione del mondo si frantuma perché ogni aspetto appetibile del reale metterebbe in gioco le forze oscure dell'appetito, quelle stesse forze che lo spingerebbero all'atto fatale di desiderare e ottenere l'oggetto del desiderio. Peter Brook, che alla *Peau de Chagrin* ha dato un peso fondamentale nella sua riflessione sulle *Trame* e i meccanismi del desiderio, ha messo in evidenza le latenze di castrazione implicite nella sequenza in cui i Raphaël osserva il bel mondo parigino riunitosi a teatro schermando i suoi occhi con un vetro smerigliato che contorce i contorni del vero, fino ad annullarli in un'unica indistinta melassa.

La pelle è oggetto sinistro che non solo trasforma in estraneo e perturbante tutto ciò che prima era consueto e domestico, ma la sua potenza sinistra si allunga fin sull'anima di Raphaël, fiaccandone la volontà. All'inizio della terza parte del romanzo, quella dedicata alla ricchezza e alla decadenza del protagonista, da un dialogo fra un servitore ed un ospite inopportuno veniamo a sapere che l'esistenza di Raphaël è sfigurata dalla più grigia monotonia. Le sue giornate sono sempre uguali e sempre simile, giorno per giorno, è l'ordine degli oggetti nella sua abitazione; le pietanze che troverà in tavola sono decise da sempre,

e nulla deve costringere il malcapitato giovane a chiedere qualcosa, ed esprimere una volontà, una preferenza. Le biforcazioni del caso sono impossibili ora che il filo sottilissimo della vita dipende da ogni singolo desiderio realizzato.

In un *article-réclame* pubblicato su «La Caricature» del 11 agosto 1831, Balzac aveva definito la vita degli uomini un «drame qui serpente, ondule, tournoie et au courant duquel il faut s'abandonner comme le dit la très spirituelle épigrafe du livre».⁵⁷

Immediatamente sotto al titolo del romanzo, sin dalla prima edizione troviamo appunto come epigrafe del libro il mulinello del nostro vecchio amico, il caporale Trim, che sta lì a rappresentare la possibilità di sottrarsi alla forza distruttiva del desiderio. Abbandonarsi al flusso serpentino della vita, suggerì Félix Davin nella sua prefazione al testo, è l'unica strategia che gli uomini hanno a disposizione per sottrarsi all'opera di distruzione dei desideri nell'età del capitalismo nascente⁵⁸.

Ma a ritornarci dopo aver letto l'intera storia di Raphael, l'epigrafe ci pare insensata, se non oltraggiosa. La linea felice di Trim s'ingarbuglia e si chiude in forma di cappio, diventa l'emblema di una sconfinata prigione nella quale l'uomo è costretto a vivere. Del resto, gli editori parigini del XIX secolo fraintesero quella striscia capricciosa d'inchiostro e la trasformarono nelle spire di un serpente, con tanto di fauci spalancate e minacciose. Quel gioco nel quale Sterne aveva ravvisato la possibilità di sfuggire alla morte stessa è ora impossibile; il mondo della prosa impone la sua supremazia.

4. *La ferita della storia*

⁵⁷ Cfr. Raissa Reznik, *Sur l'épigraphe de «La peau de chagrin»*, in "L'Année Balzacienne", 1972, pp. 373-375, l'articolo di Balzac è citato a p. 374.

⁵⁸ Si possono leggere le parole di Davin in Giancarlo Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, il Mulino, Bologna, 1995², p. 276. Sulla lunga durata della fortuna di Sterne si vedano, sempre nel volume di Mazzacurati, le pp. 273-349.

Pochi scrittori hanno avuto un numero così elevato di imitatori, epigoni, continuatori come il reverendo Sterne. Seguendo le tracce di questa complessa famiglia si traccerebbe una strepitosa *silhouette* della letteratura moderna dalla Guerra dei sette anni alla nostra contemporaneità. Un'eredità complessa, molteplice, sorprendente che incrocia e sovrappone Balzac a Pirandello, Hoffman a Svevo, Manzoni a Pynchon, Kubrick a Sebald. Seppure scritto durante la Guerra dei sette anni e dedicato a William Pitt, ovvero l'uomo che portò la Gran Bretagna a vincere quel conflitto, il *Tristram* non si pone direttamente il problema della storia. Come abbiamo visto la costruzione degli assedi del passato e del presente (e di tutti gli assedi possibili) è l'*hobbyhorse* dell'oncle Toby, l'ossessione quotidiana che l'aiuta a passare le sue lunghe giornate di reduce. La storia è lontana, è un ricordo, un'eco... eppure se ne sente in sottofondo un ronzio che non smette di rammentare al lettore che il mondo è un posto feroce, e che quell'inumana violenza lascia nella carne viva una piaga inguaribile, come la famosa ferita all'inguine del nostro carissimo Toby.

Torino 1794, il racconto della reclusione domestica del militare di carriera Xavier de Maistre, costretto per quarantadue giorni agli arresti nei suoi appartamenti, dà luogo a uno dei libri più raffinati del passaggio fra Sette e Ottocento. Nel *Voyage autour de ma chambre*, il romanzo intimo si poggia sulle asprezze di un mondo stravolto dalla rivoluzione e dalla guerra. Dietro quel microcosmo rassicurante e piccolo piccolo, quell'*interieur* umanissimo che è lo spazio della *chambre*, si sente distintamente il minaccioso rumore bianco della catastrofe del '89, l'oscura presenza di un mondo stravolto che mina la tranquillità domestica dell'ufficiale amante di Sterne. La scrittura del conservatore De Maistre, fratello minore di ben altro teorico della Restaurazione, è diretta discendente della tradizione dell'umorismo sterniano, e in quella tradizione, forse per la prima volta, apre alla confusione del presente. Alle pareti della casa-rifugio possono ben esserci immagini tranquillizzanti e idilliache di contadini felici in paesaggi campestri, ma l'occhio che le

guarda profetizza la distruzione della bucolica pace e l'arrivo imminente del «démon de la guerre», impersonato da un oscuro esercito invasore, che, «non content de désoler les cités», è pronto a «porter la trouble et l'épouvante jusque dans *la* retraite solitaire» della campagna dipinta.

Dèjà les soldats s'avancent – conclude De Maistre – je le vois gravir de montagnes en montagnes; et s'approcher des nues. Le bruit du canon se fait entendre dans le séjour élevé du tonnerre. Fuis bergère, presse ton troupeau, cache toi dans les antres les plus reculés et les plus sauvage: il n'est plus de repos su cette triste terre⁵⁹.

La rivoluzione si è insinuata nell'anima di questo viaggiatore sedimentario e genera incubi; gli fa sdegnare «les assemblées nombreuses» perché ha il terrore che anche durante il piacere della festa, «au milieu de cette foule d'hommes aimables et caressants qui dansent, qui chantent»⁶⁰, possa irrompere un «un ours blanc, un philosophe, un tigre, ou quelque autre animal de cette espèce» che con l'oratoria di un giacobino inciti quel consesso galante a «*sortir* de celle léthargie»⁶¹, a non pensare più alle feste e alla dolcezza della vita, ma a «*monter* aux loges, *égorger* tout le monde» sotto la chimera di una falsa libertà⁶². Lo sgomento dell'incubo spinge all'esilio volontario dal genere umano, e il capitolo è chiuso dal grido verso il proprio cameriere: «Joannetti, fermez les portes et les fenêtres. Je ne veux plus voir la lumière; qu'aucun homme n'entre dans ma chambre»⁶³.

Ma il dolore del tempo presente entra nella narrazione anche con modi meno paradossali e più patetici, col ricordo delle persone scom-

⁵⁹ Xavier De Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, in Id. *Œuvres complètes*, Charpentier, Paris, 1844, p. 48.

⁶⁰ *Ivi*, p. 68.

⁶¹ *Ivi*, p. 69.

⁶² Il terribile discorso del mostruoso giacobino termina con la tremenda incitazione: «Sortez, vous êtes libres; arrachez votre roi de son trône, et votre Dieu de son sanctuaire», *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

parse, e in particolare del compagno della vita militare che gli è spirato fra le braccia «au milieu des délices d'un quartier d'hiver»⁶⁴.

Fragile resistenza alla confusione dei tempi, la *chambre*, solitaria e chiusa è il luogo della reclusione forzata e, allo stesso tempo, lo scenario in cui è possibile ricostruire un «univers entier»⁶⁵, dove vivere appieno i piaceri dell'immaginazione e della *flânerie* sedentaria. Lo spazio racchiuso dalle quattro mura si dilata e raccoglie in sé il mondo sconfinato della mente. Un mondo ancora più grande e complesso di quello che stava nascosto nella bocca di Pantagruel; la coscienza infelice ha definitivamente distrutto l'età dei giganti buffoni, per utilizzare il titolo di un celebre saggio di Celati⁶⁶; l'umorista è costretto a elaborare una concezione dello spazio e del tempo alternativa a quelle delle leggi della fisica, un cronotopo intellettuale che gli permetta di non farsi travolgere dalla violenza dell'attualità, o quanto meno di porvi un argine. La prosa di De Maistre è un meraviglioso esempio della pensosa leggerezza del Settecento; la sua scrittura registra la crisi fra i due secoli *l'un contro l'altro armati*, il *voyage* è un riparo fragilissimo dal disordine di un mondo stravolto che, come l'idillio campestre sopra ricordato, è destinato a infrangersi al primo urto con le spinte del reale⁶⁷.

Spazio fisico e utopico, la *chambre* non si presta ad essere percorsa rapidamente, ma vuole un attraversamento meditato:

⁶⁴ *Ivi*, p. 43.

⁶⁵ *Ivi*, p. 107.

⁶⁶ Il saggio di Celati *Dai giganti buffoni alla coscienza infelice* è contenuto in *Finzioni occidentali* cit., pp. 81-132.

⁶⁷ Nella successiva *Expédition nocturne autour de ma chambre*, veniamo a sapere che anche lo spazio quasi sacrale della *chambre* è stato travolto dal furore della guerra: «Ma première chambre elle-même avait subi la plus désastreuse révolution; que dis-je! Elle n'existait plus. Son enceinte faisait alors partie d'une horrible mesure noircie par les flammes, et toutes les inventions meurtrières de la guerre s'étaient réunies pour la détruire de fond en comble. Le mur auquel était suspendu le portrait de Mme de Hautcastel avait été percé par une bombe», Xavier de Maistre, *Expédition nocturne autour de ma chambre*, in Id., *Œuvres complètes* cit., p. 115.

Aussi, je lorsque je voyage dans ma chambre – scrive De Maistre –, je parcours rarement une ligne droite: je vais de ma table vers un tableau qui est placé dans un coin; de là je pars obliquement pour aller à la porte; mais, quoique en partant mon intention soit bien de m’y rendre, si je rencontre mon fauteil en chemin, je ne sais pas de façon, et je m’y arrange tout de suite⁶⁸.

Un procede a zig zag che è, come vedremo di qui a poco, il tratto comune di tutti questi nipotini di Sterne costretti a vivere in un mondo fuori di sesto. Dopo il realista De Maistre c’è il repubblicano Carlo Bini, figura ancora colpevolmente trascurata dalla nostra storiografia letteraria⁶⁹. Vissuto a Livorno fra il 1806 ed il 1842, Bini fu collaboratore di Mazzini nell’avventura dell’«Indicatore Livornese», dove pubblicò le traduzioni di quattro episodi del *Tristram*. Nel clima tetro della Restaurazione, Bini trasformava Sterne in un paladino dell’umanità perduta;

⁶⁸ Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre* cit., p. 9.

⁶⁹ Nell’Italia della Restaurazione, la pratica letteraria dello sternismo è un fenomeno complesso e stratificato. Sotto l’insegna del reverendo Sterne, e del suo Yorick, si sono accumulate prospettive ideologicamente distanti. La paternità foscoliana della prima traduzione di Sterne non autorizza a creare un campo politicamente unitario o una automatica alleanza fra umorismo e pensiero progressista o democratico. Esiste anzi una letteratura umoristica d’ispirazione moderata che nella prassi scrittoria riduce l’eversivo modello sterniano a un insieme di tic e di digressioni rinunciando all’inquietudine che era stata alla base tanto della *Life and opinions of Tristram Shandy, Gentleman* che del *Sentimental Journey*. È una letteratura che guarda, politicamente, al *Voyage autour de ma chambre*, senza esserne in grado di riprodurre la consapevolezza del divenire storico, ma che si iscrive tutta nel fortunato filone odeporico: si pensi solo al *Viaggio nelle mie tasche* di Luigi Bassi [giunto alla sua quarta edizione nel 1823], il *Viaggietto alla città di Milano fatto nel mese di Giugno del 1832* [1834] di un non meglio identificato G.S.D.C, ed il *Manoscritto di Sterne ovvero parte seconda del viaggio di Yorick*, pubblicato a Napoli da Ludovico Antonio Forleo [1832]; tutte opere che declinano la lezione del reverendo Sterne in modalità conservatrici, per non dire reazionarie, racchiudendo «la protesta grafico-scrittoria di Sterne nei termini di un preteso diletterantismo illetterato se non antiletterario». Luca Toschi, *Foscolo ed altri «Sentimental Travellers» di primo Ottocento*, in *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, a cura di Giancarlo Mazzacurati, Pisa, Nistri Lischi, 1990, p. 104.

quel sorriso che *aggiunge un filo alla trama sottilissima della vita* diventava il filo d'Arianna per uscire dal labirinto del presente.

Ora se tu ami sapere qual grado ti assegnavano i fati sulla scala degli animali – scrive Bini ai lettori presentando la sua traduzione – leggi Lorenzo Sterne, candido scrittore, e d'indole aperta, né forse altrove esiste così verace storia dell'uomo come nelle opere sue. [...] Leggi Lorenzo Sterne, perché con vario governo esercitando le leggi eterne del cuore non consente all'umano le superbie del sistema, ma si lo stringe a piangere, e a ridere, [...] e col motteggio, che ne sa molto d'amaro che medica, lo contiene nel cerchio delle sue umanità⁷⁰.

Sulla tensione irrisolta fra libertà della narrazione e vita incasellata in un *sistema* si regge il suo *Manoscritto di un prigioniero* del 1833, dove il racconto della segregazione nel Forte della Stella procede con i modi sinuosi dell'umorismo. Ancora una volta ci concentriamo sull'epigrafe:

V'è più ragione di ridere quando sei in fondo che quando sei in cima [...]. Il riso dell'uomo felice può essere smentito da un punto all'altro. La fortuna non fa contratti perpetui con nessuno. Il suo corso è a spirali, e non rettilineo. Oggi t'abbraccia, ti mette sul capo un diadema; dimani ti taglia la testa, e la dà per balocco all'abbietto, che faceva da sgabello ai tuoi piedi⁷¹.

Riemerge il segno di Trim trasformato nel diagramma della fortuna instabile. In questo presente dove l'antica felicità si è capovolta nel caos del mondo, l'uomo non ha che una possibilità per sfuggire alle leggi meccaniche che regolano tutto: il riso, pietoso e demolitore, del vecchio Sterne.

Come De Maistre, ma da una posizione ideologica e culturale completamente differente, Bini trasforma la letteratura umoristica nella

⁷⁰ Citiamo l'articolo di Carlo Bini, *Lorenzo Sterne*, da *Carlo Bini traduttore di Sterne*, appendice a *Effetto Sterne* cit., pp. 353-354.

⁷¹ Carlo Bini, *Il manoscritto di un prigioniero e Il forte della stella*, Rizzoli, Milano, 1961, p. 12.

strategia di una resistenza. Composto durante la carcerazione il *Manoscritto di un prigioniero* rinuncia allo sguardo retrospettivo e onnisciente del narratore alla Silvio Pellico, e procede alla rinfusa, trasformando la pratica della digressione e del rapporto *sentimental* con le occasioni della vita in un vagabondaggio eversivo esplicitamente dichiarato – «Io non posso camminar dritto, serpeggio sempre, ormai è un vizio che si è convertito in seconda natura»⁷² – opposto all'eterno presente del tempo carcerario:

Alas poor Yorick! Io mi curvo sotto un peso, che non posso più reggere, ho fatto di tutto per sollevarmene. Ho contato le battute del mio polso, e ho dovuto smettere; ho fatto la guerra agl'insetti che mi son compagni, e ho dovuto smettere, perché son troppi; ho contato i travicelli delle mie due camerette, e sono diciotto e mezzo; i travi grossi e son otto; ho contato perfino i mattoni, e son trecento novantuno. Io non ho più pace, e non so come averne. Non posso più pensare né al passato né all'avvenire, spazi così vasti, e così comodi per il diporto dello spirito. Son confinato nel presente, e il presente di un carcerato non è già il Tempo coll'ali snelle velocissime, è una figura di piombo sdraiata in un canto⁷³.

Di fronte all'uniformità di questo tempo immutabile e plumbeo, la scrittura mette in atto un suo tempo alternativo. L'umorismo informa la struttura del libretto, che all'inizio aveva tentato un esile schema narrativo alternando i racconti paradossali della detenzione di un Ricco e di un Povero; un abbozzo di trama che scompare per fare spazio al tormentato trionfo delle digressioni e dell'umore.

Il *Manoscritto* non è intessuto di una sola idea ma tutto è in continua, drammatica, disordinata, evoluzione⁷⁴, il procedere a tentoni e la

⁷² Carlo Bini, *Il manoscritto di un prigioniero* cit., p. 28.

⁷³ *Ivi*, p. 98.

⁷⁴ L'utopia della vita felice prevede la mutevolezza continua e irresponsabile come dice lo stesso Bini nel diciannovesimo capitolo del *Manoscritto*: «La vita, a voler che sia bella, a voler che sia gaia, a voler che sia vita, dev'essere un arcobaleno, una tavolozza con tutti i colori, un sabato dove ballano tutte le streghe. Il sollazzo e la noia, il pianto ed il riso, la ragione e il delirio, tutti devono avere un biglietto per

dichiarata incapacità a restare attaccato a un argomento diventano sempre più angosciosi fino alla sfiducia verso le possibilità della parola. L'umorismo di Bini sta tutto nel suo bisogno di mettere «una coltre sulla realtà, perché essa è troppo dura e *gli* lascia le ossa indebolite»⁷⁵; è un delicatissimo e irrisolto campo di tensioni fra esigenze di liberazione e costrizioni del mondo degradato. I continui rimandi alla serpentina e al *Poor Yorick*, «veri stemmi araldici del romanzo umoristico europeo»⁷⁶, confermano la vicinanza di Bini all'eredità sterniana; di uno Sterne trasformato, ben al di là del suo vero profilo storico e letterario, nell'emblema di un approdo irraggiungibile, di una serenità impossibile nel presente carcerario e labirintico. Il gioco di Trim è divenuto il grafico dell'insensato caos che domina le azioni umane. Una insensatezza che sembra l'ambiente naturale di un certo sternismo, sempre capace di mostrare nei suoi scritti le crepe e le miserie di una realtà che non torna, che non si ricompone in unità.

Strettamente imparentato con le memorie di Bini è *Il viaggio di tre giorni* [1833] del toscano Luigi Ciampolini. Mentre la letteratura del *Grand Tour* trasportava i suoi lettori attraverso nazioni e città, lo spazio attraversando in questo *Viaggio* è il malinconico paesaggio campano, dall'oscuro casolare in cui si è ritirato l'anonimo protagonista, fino a Napoli, dove l'uomo arriva su invito di un misterioso personaggio che

questo festino» (p. 93). Le divagazioni di Bini provocano la seria rimenata di Guerrazzi, compagno di carcere, che gli scrive un biglietto che la scrittura vorticoso del *Manoscritto* fa diventare parte integrante del testo: «Riprendi il filo, ma o poco o assai, fa' che tutte queste considerazioni stieno attorno a un'ossatura di qualche cosa, sia una statua o un mostro». *Ivi*, p. 112; l'osservazione colpisce a segno, provocando in Bini un mese di silenzio e di allontanamento dalla scrittura in cui matura una profonda, radicata, sfiducia nelle possibilità della parola ad esprimere «la più parte dei sentimenti [che] fremono e muoiono isolati nel cuore dell'individuo senza che possano sporgere in fuori alla vista di tutti, senza che possano comunicarsi da uomo a uomo, come la favilla elettrica», *Ivi*, p. 113.

⁷⁵ *Ivi*, p. 123.

⁷⁶ Silvia Acocella, *Le catene della storia e le trame dell'io. La scrittura in prigione di Pellico e Bini*, in *Il romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Vanden Berghe, Peter Lang, Bruxelles, 2011, p. 49.

muore prima di comunicargli il suo importantissimo messaggio. Questo è dunque un viaggio disforico, dove l'esile trama principale incrocia cellule narrative che nei tre giorni del racconto non verranno sviluppate e delle quali il lettore non saprà mai la fine. La voce protagonista è alla ricerca di una parola che, dopo digressioni, pagine bianche e puntini sospensivi non si svela ma viene inghiottita dal supremo silenzio della morte. Un *plot* senza centro, dove anche gli elementi per comprendere il racconto ci vengono dati in un ordine stravolto. Ad esempio, solo nell'ultimo capitolo di questo stralunato diario di viaggio il lettore scopre che il protagonista ha combattuto nella battaglia di Missolonghi, il combattimento dove Lord Byron, le cui parole sono messe come preludio a tutta l'opera⁷⁷, trovò la morte. Il riferimento sotterraneo e continuo alla liberazione greca, e all'oppressione austriaca, che innervano tutto il testo conducono a una riflessione sulla scrittura della Storia e sui componimenti misti di verità e finzione che prende le distanze dall'operato di Walter Scott (accusato di scrivere «storicamente i romanzi, e in foggia romanzesca l'istoria»⁷⁸) in nome del primato delle azioni sulle parole. Sono i comportamenti a dare corpo alle parole; per questo i discorsi di chi ha dato la vita per la libertà ellenica sono definiti, non senza reminiscenza dantesca, «folgore [...] e fiamma devastatrice che ratta si apprende agli animi gentili»⁷⁹, mentre dalle pagine dell'anonimo diarista, si propaga una tenue luminescenza, flebile e peritura, perché la sua «penna non ispande torrenti di luce [ma] segna

⁷⁷ «E se io rido di ogni cosa di questo mondo / avviene perché non posso piangere; e se io / piango, n'è causa la nostra natura che non / può sempre restringersi nell'indifferenza», Luigi Ciampolini, *Viaggio di tre giorni*, a cura di L. Toschi, Guida editore, Napoli, 1983, p. 21.

⁷⁸ *Ivi*, p. 66. Per un'analisi del contesto dello sternismo odeporico si rimanda a Tommaso Pomilio, *L'immagine negata: per una tipologia dello sguardo*, in *Italia e Italie. Immagini tra Rivoluzione e Restaurazione*. Atti del convegno di studi, Roma, 7-9 novembre 1996, a cura di S. Tatti, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 237-275, consultabile in rete all'indirizzo: <http://www.disp.let.uniroma1.it/contents/?idPagina=94>.

⁷⁹ *Ivi*, p. 36.

soltanto alcune tracce fosforiche, le quali appena segnate dileguasi»⁸⁰. Consapevole dei suoi limiti l'umorismo di Ciampolini occupa uno spazio lasciato vuoto dalla mediocrità dei tempi, in attesa che nuovi atti di valore, stavolta vittoriosi, illuminino il cammino, e la scrittura dei contemporanei. La risata si fa ghigno, la serpentina di Trim è un punto interrogativo, un insensato ornamento di umore nero ma allo stesso tempo la traccia di una resistenza alle spirali, queste davvero morbose, di un tempo fuori di senno.

Epilogo

Più volte ho sottolineato l'impressionante ipotesi sterniana sulla letteratura dei secoli successivi a quello di Tristram, Walter e Toby Shandy. Nelle pagine di uno straordinario romanzo cartografico del nostro tempo quale *Mason & Dixon* [1997], Thomas Pynchon ci mostra come l'intricato insieme delle linee serpentine possa trasformarsi nell'ordito inestricabile della storia universale. Come dice uno dei personaggi del libro: «History is not Chronology» ovvero la storia non è una catena composta da singoli nodi (single Links) ma «a great disorderly Tangle of Lines, long and short, weak and strong, vanishing into the Mnemonic Deep with only their Destination in common»⁸¹.

Le disavventure di una linea serpentina finiscono nel vuoto e nel silenzio di questa profonda e insondabile destinazione comune. A trarre la morale della fiaba delle esperienze di De Maistre, Bini e Ciampolini, ci ha pensato, forse inconsapevolmente, alla fine del Novecento Hans

⁸⁰ *Ivi*, p. 37.

⁸¹ Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, Henry Holt and Company, New York, 1997, p. 349. Bini, come abbiamo visto, aveva definito Sterne un difensore nelle pretese dell'umanità circondata dall'oppressione del *sistema* che tutto livella ed assimila. Vale la pena ricordare che la prima traduzione integrale del *Tristram Shandy* in italiano, opera di Ada Salvatore, fu pubblicata fra il 1922 ed il 1923, anno di nascita del regime fascista, nella collana dei *Classici del ridere* dell'editore Formiggini. Lo stesso editore, di origine ebraica, che ridotto in miseria dalle leggi razziali si sarebbe suicidato nel 1938 gettandosi dalla torre della Ghirlandina a Modena.

Blumenberg quando scrisse che: «Possiamo esistere solo perché facciamo digressioni. Se tutti andassero per la via più breve, arriverebbe uno soltanto»⁸²; di fronte alla pretesa razionalità della linea dritta, alla logica del sistema: «sono le digressioni che danno alla civiltà la funzione di umanizzare la vita. La pretesa “arte di vivere” della via più breve è, nella consequenzialità delle esclusioni, barbarie»⁸³.

Nella fuga delle coincidenze, fra provvidenza e caso, opera la fragile strategia di resistenza dell'umanità contro l'oppressione della barbarie.

⁸² Hans Blumenberg, *L'ansia si specchia sul fondo*, il Mulino, Bologna, 2005, p. 130.

⁸³ *Ivi*, p. 131.

BIBLIOGRAFIA

- ACOCELLA, S. (2011), *Le catene della storia e le trame dell'io. La scrittura in prigione di Pellico e Bini*, in *Il romanzo del Risorgimento*, a cura di C. Gigante e D. Vanden Berghe, Peter Lang, Bruxelles.
- ALFANO, G. (2007), *Ciò che ritorna. La forma del romanzo alla prova della guerra* in "Intersezioni", XXVI/1, pp. 23-40.
- BALZAC, H. DE (1963), *Le père Goriot*, Garnier, Paris.
- BINI, CARLO (1961), *Il manoscritto di un prigioniero e Il forte della stella*, Rizzoli, Milano.
- BLUMENBERG, H. (2005), *L'ansia si specchia sul fondo*, Il Mulino, Bologna.
- BOOTH, W. C. (1996), *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze.
- BORY, J. L. (1966), *Premiers éléments pour une esthétique du roman-feuilleton*, contenuto nel suo *Tout feu, tout flamme*, Julliard, Paris.
- BROOKS, P. (1995), *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma.
- CELATI, G. (1975), *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino.
- CIAMPOLINI, L. (1983), *Viaggio di tre giorni*, a cura di L. Toschi, Guida, Napoli.
- CONRAD, P. (1978), *Shandysm. The character of romantic Irony*, Basil Blackwell, Oxford.
- DE MAISTRE, X. (1844), *Voyage autour de ma chambre*, Charpentier, Paris.
- DEFOE, D. (1958), *Robinson Crusoe*, J. M. Dent & Sons, London.
- DONATI, R. (2010), *I veleni delle coscienze. Letture novecentesche del secolo dei lumi*, Bulzoni, Roma.
- DUMAS, A. (1836), *Guelfes et Gibelins*, in "Revue des deux mondes", t. V, 1 marzo 1836, pp. 513-544.

- ID. (1998), *Le Comte de Monte-Cristo*, préface de J. Y. Tadié, édition établie et annoté par G. Sigaud, Gallimard, Paris.
- ECO, U. (1976), *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano.
- GOETHE, J. W. (2002), *Werke. Kommentare und Register Hamnburger Ausgabe in 14 Bänden*, C.H. Beck, München.
- ID. (2012), *Willhelm Meister. Gli anni dell'apprendistato*, traduzione di Anita Rho ed Emilio Castellani, Adelphi, Milano.
- HEGEL, G. W. F. (1967), *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino.
- HOGARTH, W. (2001), *L'analisi della bellezza*, a cura di C. Maria Laudando, presentazione di Laura Di Michele, Aesthetica, Palermo.
- LUKÁCS, G. (1976), *Il romanzo come epopea borghese*, in aa.vv., *Problemi di teoria del romanzo. Metodologia letteraria e dialettica storica*, a cura di V. Strada, Einaudi, Torino.
- LUKÁCS, G. (1972), *L'anima e le forme*, SugarCo, Milano.
- MANZONI, A. (2002), *I romanzi*, progetto editoriale di S.S. Nigro, Mondadori, Milano.
- MAZZACURATI, G. (a cura di), (1990), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Nistri Lischi, Pisa.
- ID. (1995), *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna.
- ID. (2006), *Il fantasma di Yorick. Laurence Sterne e il romanzo sentimentale*, a cura di M. Palumbo, introduzione di M. Lavagetto, Liguori, Napoli.
- MAZZONI, G. (2011), *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna.
- MORETTI, F. (1999), *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino.
- ID. (2013), *The Bourgeois. Between history and literature*, Verso, London-New York.
- NETTEMENT, A. (1845), *Études critiques sur le feuilleton-roman*, Perrodil, Paris.
- PERICOLI, T. (2007), *Robinson Crusoe di Daniel Defoe*, Adelphi, Milano.

- POZZI, G. (1996), *Alternatim*, Adelphi, Milano.
- PYNCHON, TH. (1997), *Mason & Dixon*, Henry Holt and Company, New York.
- RAIMONDI, E. (1974), *Il romanzo senza idillio. Saggio sui «Promessi sposi»*, Einaudi, Torino.
- REZNIK, E. (1972), *Sur l'épigraphe de «La peau de chagrin»*, in “L'Année Balzacienne”, pp. 373-375.
- ROSEMBERG, D., GRAFTON, A. (2012), *Cartografie del tempo*, Einaudi, Torino.
- SCALVINI, G. (1948), *Foscolo, Manzoni, Goethe*, Einaudi, Torino.
- SCHLEGEL, F. (1937), *Frammenti estetici e scritti di Estetica*, a cura di V. Santoli, Firenze, Sansoni.
- SCHOPP, C. (2010), *Umana e divina commedia*, in A. Dumas, *Il Conte di Montecristo*, Donzelli, Roma.
- STERNE, L. (1980), *Tristram Shandy*, edited by H. Anderson, W.W. Norton & Company, New York-London.
- TORTONESE, P. (2002), *I misteri di Parigi (Eugène Sue, 1842-43)*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, vol. II: *Le forme*, Einaudi, Torino, pp. 147-149.