

En Garde!: Staging the Duel

Edited by Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

with contributions by
Clotilde Bertoni, Flora de Giovanni,
Vincenzo Maggitti, Matteo Palumbo

Abstract

In this issue, we focus on antinomic couples: oppositions from afar, actual rivalries, symbolic confrontations; after an introduction, contributions on Foscolo and Leopardi, Forster and Woolf, Davis and Crawford.

Keywords

Literature; Cinema; Rivalries; Debates.

En garde!: il duello è di scena

A cura di Clotilde Bertoni e Niccolò Scaffai

Clotilde Bertoni

Introduzione

*«Par un ennemi qu'on sait digne de soi»:
la lunga traccia delle coppie antinomiche*

Questa rubrica è basata sulla controversia, nell'accezione più ampia e flessibile: dibattiti frontali come nel primo numero, vari punti di vista su una questione calda come nel secondo; oppure, come in questo, elezione della controversia a tema del discorso. Perché stavolta parliamo di una costante storica, fatta apposta per suscitare e rilanciare discussioni a volontà: le "coppie antinomiche", talora rivalità effettive bruciate o cristallizzate dalla memoria, talora rivalità a distanza forgiate dai posteri; le figure autentiche entrate nel mito e le figure inventate installate nel mito da sempre, gli autori o personalità dell'arte, dello spettacolo, dello sport, continuamente paragonati e continuamente in grado di spaccare gli animi, fomentare dispute, impersonare istanze opposte.

Beninteso di durata e spessore eterogenei; ma che sprigionano comunque un'attrattiva irresistibile. Viene voglia di chiedersene il motivo. Gli interventi che presentiamo, pur attraverso casi e prospettive molto differenti, individuano tutti la ragione di fondo nella loro apertura: se gli antagonismi spiccati sembrano porre un'alternativa secca, e esigere imperiosamente una scelta definitiva (chi è superiore, quale preferisci, per chi tifi, con chi ti identifichi), di fatto poi hanno senso (e sapore) in quanto non c'è classifica o predilezione che li risolva davvero. Resistono coriacei, perché si sviluppano, o sono poi sviluppati dalla ricezione, in dialoghi fecondi, in imprevedibili simbiosi; perché si configurano,

anziché come contrapposizioni categoriche, come polarizzazioni fluide, in cui ognuno dei due poli guadagna nerbo mediante il confronto (concreto o astratto, reale o simbolico) con l'altro. Qualche esempio introduttivo di ambito nostrano può fornirne un primo assaggio.

1. *Un duello sempiterno*. «The Virtuosi in Italy have disputed for a long while and still contest which of the two Ariosto or Tasso deserves the Precedency. But every where else the chiefest Exception that Men of Understanding take to Tasso, is that of having too much of Ariosto in him».

Così, nel suo *Essay on the Epic Poetry* (1727, pubblicato in inglese), Voltaire prova a liquidare l'eterno conflitto a distanza tra Ariosto e Tasso, o meglio tra *L'Orlando Furioso* e *La Gerusalemme Liberata*, fulcro di un dibattito già secolare. E lo fa nel modo allora più scontato: superiore senz'altro la *Liberata*, perché più vicina all'epos puro stretto intorno a un tema elevato, salvo appunto per il suo eccesso di elementi 'ariosteschi', per le sue digressioni avventurose e sentimentali. Però, Voltaire non resta fermo a questo giudizio: riconosce poi a più riprese il fascino e lo spessore della pluralità di trame e della varietà di toni del *Furioso*; e se quando prova a cimentarsi nel poema epico classico approda all'esito fallimentare dell'*Henriade*, è soprattutto dell'influsso di Ariosto che nutre il ben altrimenti riuscito poema eroicomico e satirico *La Pucelle d'Orléans*.

Al di là delle sue specifiche fluttuazioni tra scelte di poetica e vocazione creativa profonda, il suo pronunciamento, che si vuole definitivo e non lo è affatto, è un esempio sintomatico dell'impossibilità di serrare l'antinomia Ariosto-Tasso in una gerarchizzazione irrevocabile, della sua infinita e vitalissima apertura. Non a caso, nelle letture empiriche (e nelle fantasie che sollecitano), questa antinomia può risolversi in sovrapposizioni libere e volubili, come altre opere letterarie hanno mostrato (la Clara delle *Confessioni d'un Italiano* si identifica alternativamente con la Fiordiligi ariostesca e con l'Erminia tassiana – oltre che con Orlando stesso). E nella riflessione critica ormai sgombra da intenti normativi, alle contrapposizioni nette seguono confronti elastici, che, smantellando i cliché riservati a entrambi i poemi, colgono la potenza di entrambi

proprio nell'autonomia da ogni modello e anche da ogni modo letterario rigido: mettendo a fuoco gli interrogativi inquieti e le tensioni drammatiche che si celano dietro la cortina di sorridente armonia del *Furioso*, e rintracciando la forza della *Liberata* nella discrepanza tra la chiusura dell'argomento eroico di fondo e la molteplicità degli, a volte sospesi, intrecci minori, e nella sfasatura tra l'assolutezza del messaggio morale e la polifonia dei sensi impliciti. Il contrasto, anziché imporre una scelta drastica e una precisa scala di valore, si traduce in chiave di lettura, in spinta ulteriore a esplorare le stratificazioni dei due testi.

2. *Un duello dimenticato*. «Ragazza di prima impressione, e colla testa piena di versi del Chiari, non ebbi riguardo veruno a dichiararmi per questo autore contro tutto il goldoniano partito. [...] Ero tutta Chiari, ora tuttissima sono Goldoni».

Così la narratrice di un dimenticato romanzo dell'altrettanto dimenticato Antonio Piazza, *Il Teatro ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere* (1777, nel 1984 ripubblicato con il titolo *L'attrice*), rievoca una rivalità ravvicinata e da tanto dimenticatissima a sua volta, che divampa nella Venezia di metà Settecento, per spegnersi in una manciata d'anni, i nomi (oltre alla ritrattazione del personaggio stesso) già dicono a vantaggio di chi: Carlo Goldoni resta uno degli autori teatrali per eccellenza, letto, rappresentato, noto ovunque, mentre all'abate Pietro Chiari, anche lui autore teatrale e inoltre romanziere prolifico, dopo la breve stagione di fama, tocca solo il fievole interesse di un pugno di studiosi; un caso in cui, per riecheggiare i versi più famosi di sempre sugli antagonismi artistici, un Guido toglie definitivamente all'altro la gloria della penna. Ma a suo tempo, la produzione farraginoso ma anticonvenzionale di Chiari, che trapianta disinvoltamente nel contesto veneziano trame di derivazione francese o inglese, e accavalla spericolatamente registri diversi, è per Goldoni insieme croce e pungolo: il confronto obbligato impostogli dalle passioni del pubblico lo costringe a soluzioni a lui poco congeniali, come le ambientazioni esotiche o i dialoghi in versi martelliani, ma, probabilmente al di là della sua stessa consapevolezza, lo sferza pure all'ampliamento del suo orizzonte tematico e all'affrancamento dai vincoli ancora incombenti della *Stiltrennung*, agli spregiudicati scavi nelle

relazioni tra i sessi e alle contaminazioni di tragico e comico che rimangono punti di forza del suo lavoro. Il rivale funge *malgré lui* da suggeritore segreto: l'antinomia sprofondata nell'ombra risulta molla propulsiva, forse nevralgica, di un'opera sotto i riflettori per sempre.

3. *Un duello mitologico*. «Fausto Coppi certo non ha la gelida crudeltà di Achille: anzi, tra i due campioni, è certo il più cordiale e amabile. Ma in Bartali anche se scostante e orso, anche se inconsapevole, c'è il dramma come in Ettore, dell'uomo vinto dagli dei».

Così il Dino Buzzati grande scrittore e grande cronista racconta l'acme raggiunto nel Giro d'Italia del 1949 da un contrasto ravvicinato che si sedimenterà nella memoria. Sono gli anni della ricostruzione: l'Italia, forse anche per reazione al devastante trauma di massa della guerra, adora riproporre in senso figurato la pratica esaltante della singolar tenzone, un culto si oppone a un altro, i fanatismi generano fazioni avverse, solo con gradi di motivazione vari. La Renata Tebaldi «voce d'angelo» secondo la definizione classica usata da Arturo Toscanini, e la Maria Callas «splendida vociaccia», secondo la definizione più originale coniata da Tullio Serafin, una soprano lirico puro, continuatrice della tradizione del bel canto, l'altra soprano drammatico di inaudita estensione vocale e attrice versatissima, capace di attraversare e sconvolgere tutte le tradizioni, incarnano due visioni diverse dell'opera lirica e in assoluto del teatro, catalizzano propensioni e gusti diversi altrettanto; invece, quella tra Gina Lollobrigida e Sophia Loren è una concorrenza tra dive molto più estemporanea, perché entrambe sono viste come semplici variazioni del tipo della maggiorata fisica allora furoreggiante (la concentrazione sul loro sex appeal porta a trascurare la notevole verve umoristica di cui in principio erano entrambe dotate, ma è un altro discorso); se poi la contesa tra Fausto Coppi e Gino Bartali lascia un'impronta più forte di ogni altra, è verosimilmente per un miscuglio di fattori.

Innanzitutto, lo sport e il tifo suo retaggio sono il campo per eccellenza destinato a resuscitare le perentorie e totalizzanti emozioni dell'epos, specie dopo che l'orrore delle guerre mondiali ha mostrato con categorica evidenza l'impossibilità di rinnovarle attraverso i conflitti effettivi: i campioni sportivi sono gli eroi dei nostri tempi, come quelli

dell'epos individui eccezionali e insieme intensamente rappresentativi della collettività, anzi capaci di ricompattarla, di restituire a tutti un senso di appartenenza. Inoltre, come scrive Buzzati, lo scarto tra la lieve, prodigiosa velocità del Coppi "airone" e lo sforzo ostinato e vistoso del Bartali inseguitore, richiama, malgrado le tante differenze, un'altra coppia antinomica radicatissima nell'immaginario, quella formata dall'Achille fiero, quasi invulnerabile semidio, e dal valoroso ma più umano e infine soccombente Ettore. E c'è un ultimo aspetto, non irrilevante: Coppi e Bartali giocano pure a esibire la loro competizione, prima, quando è ancora in pieno corso, con la partecipazione nel 1948 nei ruoli di sé stessi al film di Mario Mattoli *Totò al Giro d'Italia*, poi, quando si è ormai conclusa, con quella nel 1959 al "Musichiere", popolare programma televisivo di Antonello Falqui, di poco precedente alla prematura scomparsa che assimila definitivamente Coppi a Achille e ne corona il mito.

Per l'occasione i due campioni cantano una spassosa riscrittura della celebre *Come pioveva*, ideata per loro da Pietro Garinei e Sandro Giovannini (altra strepitosa coppia, anziché antinomica complementare); e la *performance* (che li vede sempre differenti, Coppi preciso e intonato ma più statico, Bartali che stona di brutto e sbaglia le parole ma dimostra maggior senso della scena) appare insieme abile prolungamento, scanzonata dissacrazione e ulteriore consacrazione della loro antinomia. Se la nobiltà del duello epico invocata da Buzzati è già spesso illusoria (Achille appunto vince Ettore grazie a un inganno ordito da Atena), la canzone rivela spavalidamente che quella del duello sportivo è spesso illusoria altrettanto, perché inquinata dal doping (allora meno vigilato di adesso): i versi di Garinei e Giovannini permettono a Coppi di umiliare Bartali con la sua smagliante superiorità («Ed io ripenso a quel tempo lontano / Le nostre lotte sui monti e sul piano / E sulle Alpi coperte di nevi...») / «Come perdevi, come perdevi...»), ma concedono a Bartali di rinfacciargli che probabilmente la sua imbattibilità degna di Achille era come quella truccata in partenza («Giri d'Italia ne ho vinti tanti / Senza mai prendere droghe eccitanti» / «Giri d'Italia lui sì ne vinceva / Ma le prendeva... oh se le prendeva!»). E infine, dopo il botta e risposta a colpi di punzecchiature in cui si snoda il pezzo, i due cantano

insieme l'ultima strofa, prima ostentando la gran bontà da «cavallieri antiqui» che hanno appena demistificato («Fummo rivali però cordialmente / Fummo nemici ma sempre lealmente»), ma poi defilandosi entrambi, per ammettere che più di loro due era appunto la loro antinomia a catturare il pubblico («L'antagonismo che ci divideva / Come piaceva, come piaceva!»). Naturalmente, questa messinscena dello scontro si può ricondurre a dinamiche ormai assodate e commentate pure troppo: l'egemonia della società dello spettacolo, il depotenziamento della realtà, la sottomissione incondizionata allo *show business*. Indiscutibile, scontato. Ma pur attraverso tali dinamiche, al di là di tali dinamiche, risulta arguta, ironica e seria esaltazione dell'energia del conflitto: della sua capacità non solo di accendere o rimobilizzare il talento, ma anche di stimolare la ricezione all'infinito.

4. *Dalla letteratura al cinema: un torneo senza traguardo*. I contributi che seguono sviluppano il discorso più a fondo: considerando altre coppie antinomiche, sempre diversissime e sempre significative.

Matteo Palumbo esamina il confronto a distanza tra Ugo Foscolo e Giacomo Leopardi, mostrando che il secondo si misura con l'opera del primo proprio per rifiutarne il senso, opponendo alla sua idea della lirica come fondazione di valori saldi e condivisi, una lirica invece effusione di una tormentata, irriducibile soggettività; peraltro, tutti e due accampano le loro incompatibili poetiche anche attraverso presentazioni del proprio aspetto e della propria vita amorosa altrettanto divaricate, ma che entrambe si rivelano costruite, drammatizzate volutamente; tutti e due, inseguendo concezioni della letteratura antitetiche, raccontano la complessità del rapporto tra immaginario e vissuto, l'illimitato gioco di specchi tra finzione e realtà.

Flora de Giovanni analizza l'interazione ravvicinata tra E.M. Forster e Virginia Woolf, nutrita insieme di stima e conflittualità, affondata in due percorsi difformi, ma entrambi meno rettilinei di quanto si sia spesso voluto, costellata di giudizi sulle rispettive opere a volte trancianti, a volte più sfumati, talora spiazzanti, comunque mai prevedibili: dimostrazione che la narrativa almeno in superficie ancora classica e quella decisamente sperimentale, contrapposte da tanti diverbi,

polemiche, certificati di morte e dichiarazioni di rinascita, non sono in effetti rigidamente divergenti; che l'approccio realista può risorgere in nuove forme, e che quello sperimentale riesce soprattutto quando, anziché seguire programmi volontaristici, ibrida liberamente vocazioni e procedimenti più innovativi o più classici.

Vincenzo Maggitti approfondisce la rivalità tra le Bette Davis e Joan Crawford grandi dive hollywoodiane, o meglio la sua incidenza sul famoso film di Robert Aldrich *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962) che le vede protagoniste (riportato all'attenzione dal primo capitolo della recente serie televisiva *Feud*, ideata da Ryan Murphy [2017]): la sua storia di un sofferto legame, tramato di inganni e sopraffazioni vicendevoli, tra due sorelle attrici entrambe, si alimenta, in un'incessante altalena di rimandi, della competizione e dei dissapori tra le interpreti, e mette a nudo, in chiave iperbolica e straniata, le logiche dello *star system* e i meccanismi della finzione scenica.

A seconda dei casi doloroso, enfatizzato, recitato, veleggiante tra le dispute, incardinato nella memoria, lievitante nella fantasia, l'antagonismo rimane principio fertile: le coppie antinomiche seguitano a scatenare la creatività e a offrire alla riflessione polarità di riferimento spesso instabili, anche destabilizzanti, sempre preziose.

Matteo Palumbo

L'«ardito aspetto» di Foscolo, il «vigor febbrile» di Leopardi: il crepuscolo di un mondo e l'alba di un altro tempo

1. *Il gioco delle coppie.* Nella *Storia della letteratura italiana* Francesco De Sanctis costruisce la sua interpretazione su antinomie esplicite, che rivelano i principi assiologici su cui l'opera si fonda. Nel quadro delle differenze, un autore incarna il bene, il principio positivo, il modello di riferimento: l'altro, invece, assume il ruolo negativo del male e mostra, nel sistema argomentativo, le tendenze da rifiutare e da combattere. La forza di tale schema trova una testimonianza esplicita in due coppie conflittuali. Dante rappresenta il ruolo civile della poesia. Petrarca, al contrario, impersona l'archetipo dell'arte come consolazione privata,

impermeabile ai conflitti esterni. In maniera analoga, Machiavelli esprime una letteratura pensata per trasformare il mondo e la società. Contro di lui, la figura di Guicciardini riassume le tentazioni dell'interesse privato e l'indifferenza al bene comune. Nell'impianto dell'opera di De Sanctis, queste alternative servono per rendere evidenti alcuni caratteri che costituiscono il fondamento etico dell'intera costruzione. Contano soprattutto nell'economia dell'intero sistema a cui appartengono. Anche quando l'opportunità delle tesi di De Sanctis è stata successivamente messa in discussione e contrastata se non perfino rovesciata, quei giudizi restano utili per intendere il pilastro storico ed estetico su cui la *Storia della letteratura italiana* si sostiene.

Nel caso del ragionamento che segue l'accostamento tra due autori non ha un presupposto assiologico. Intende piuttosto, attraverso la comparazione di destini e il raffronto di principi estetici completamente diversi, identificare i tratti costitutivi che caratterizzano ciascuno dei due personaggi. Il parallelo che qui si propone riguarda Foscolo e Leopardi. Negli anni passati un'altra opposizione aveva maggiore peso, quella tra Leopardi e Manzoni. Tuttavia, in questo caso il confronto tra i due autori aveva un'impronta fortemente ideologica e rassomigliava alle antitesi desanctisiane. La prevalenza dell'uno sull'altro implicava, negli anni in cui maturavano svolte politiche inedite, l'elogio di un'arte antagonista ai compromessi con la società (sarebbe stato il caso di Leopardi) oppure, al contrario, la celebrazione di un'ideologia capace di mediazioni con i limiti imposti dalla realtà.

Il confronto tra Foscolo e Leopardi sfugge a questo aut-aut e assume soprattutto una finalità ermeneutica. La differenza dei diversi punti di vista o delle differenti situazioni vissute aiuta a definire la specificità dei rispettivi destini, qualificando le singolarità degli atteggiamenti e delle idee che li accompagnano.

2. *Un corpo*. Per identificare meglio i due autori si possono prendere le mosse dalla maniera con cui guardano al loro corpo. Per Foscolo ci si può riferire a un ritratto in versi, che è la proclamazione di una fiera e originale bellezza. Si tratta del sonetto VII (*Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*) pubblicato nella raccolta *Poesie* del 1803. I lineamenti,

accompagnati da un epiteto che illustra ciascuno di loro, sono analiticamente classificati nella prima quartina: *fronte, occhi incavati intenti, crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto, labbro tumido acceso, denti tersi, bel collo e largo petto*. Alcuni attributi aggiungono un ornamento generico alla parte a cui si riferiscono. Altri riguardano tratti distintivi (per esempio il colore rosso dei capelli). Altri aggettivi, invece, hanno la funzione di isolare, attraverso il fisico, gli aspetti del carattere: gli occhi intenti, l'aspetto ardito. Queste allusioni all'interiorità fungono da premessa alla seconda quartina e alle due terzine, che s'incaricano di delineare il vigore di un temperamento appassionato e inquieto.

Rivedendo il testo nel 1827, Foscolo sostituisce l'attributo *largo*, riferito al petto, con il termine più specifico di *irsuto*. La variante non poteva sfuggire allo sguardo sarcastico di Carlo Emilio Gadda. Nel pamphlet *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale di Foscolo*, Gadda schernisce il desiderio ossessivo di Foscolo di promuovere la propria bellezza e, attraverso la seduzione del fisico, celebrare il proprio ingegno poetico: «vantarsi del pelo... è un'opinione da parrucchiere [...] L'opinione che il molto pelo voglia dire molta musica».

Leopardi, invece, non ha nessun orgoglio fisico da ostentare. Piuttosto, come è noto in modo quasi leggendario, ha un corpo di cui lamentarsi e che i suoi detrattori potevano perfino utilizzare come genesi del suo pensiero. I richiami ad acciacchi sono ricorrenti nelle lettere che egli invia e compongono un motivo di preoccupazione ordinaria. Di fatto, proprio a una fase della vita segnata dalla malattia agli occhi Leopardi attribuisce la radice di quella «mutazione» che lo trasforma, nel 1819, da anima antica in anima moderna e da poeta in filosofo: «privato dell'uso della vista, e della continua distrazione della lettura, cominciai a sentire la mia infelicità in un modo assai più tenebroso». Per Foscolo la salute del corpo è una qualità da descrivere ed esibire. Per Leopardi la malattia e la fragilità spingono a considerare quale sia l'antropologia degli uomini e quali creature deboli e inferme debbano essere universalmente giudicate.

3. *Amori*. Un riflesso particolarmente vistoso della diversità di rapporto con la forma del corpo si ha nelle relazioni amorose. Una

fenomenologia deludente dell'illusione d'amore si ripete per Leopardi, sostanzialmente intatta, dal *Diario del primo amore* ai canti di *Aspasia*. La maggiore evidenza dell'esclusione dallo sguardo e dall'immaginazione di un oggetto d'amore si ha nei versi della *Sera del dì di festa*. In questo caso, il contrasto tra la propria malasorte e il successo degli altri adolescenti è esplicitamente esibito: «Questo dì fu solenne: or da' trastulli / prendi riposo: e forse ti rimembra / in sogno a quanti oggi piacesti, e quanti / piacquero a te: non io, non già, ch'io spero / al pensier ti ricorro». L'attrazione è a senso unico. Resta sempre una passione privata, un'ossessione personale che non s'incontra mai con l'altra parte.

Eppure, Leopardi che va per la prima volta a Roma scrive al fratello Carlo, il 6 dicembre del 1822, parole sorprendenti, che lascerebbero pensare a esperienze diverse e a una conoscenza collaudata dei comportamenti femminili: «è così difficile il fermare una donna in Roma come in Recanati, anzi molto più, a cagione dell'eccessiva frivolezza e dissipatezza di queste bestie femminine, che oltre di ciò non ispirano un interesse al mondo, sono piene d'ipocrisia, non amano altro che il girare e divertirsi non si sa come, non *la danno* (credetemi) se non con quelle infinite difficoltà che si provano negli altri paesi. Il tutto si riduce alle donne pubbliche, le quali trovo ora che sono molto più circospette d'una volta, e in ogni modo sono così pericolose come sapete».

Foscolo, invece, esibisce una serie di amori e di legami che attraversano la sua esistenza e rimbalzano nei versi che compone. Il solito, spietato Gadda sospetta che gli inni alla bellezza delle donne nascessero dalla «solita speranzella di farci all'amore pure lui, sacrificando, sull'ara dell'amore, una manatella di settenari» e che sua specialità fosse «inneggiare alle vergini e andare a nanna con le maritate». A dire il vero, Stendhal si fa portavoce, in una delle pagine del *Voyage en Italie*, di alcuni pettegolezzi che smentivano l'*ars amandi* foscoliana: «La notte si vestiva tutto di nero per non essere visto nel dar la scalata al muro di cinta di un giardino. Dicono gli indiscreti che la sua bella lo ricevesse in camera da letto e lo trattasse come l'amante del cuore: tuttavia tale fu l'impero della virtù su quei due cuori, ch'ella giunse vergine tra le braccia dello sposo indifferente, a cui fu dato di profanare un tale tesoro di grazie». Questa chiacchiera sarebbe la convalida dell'appartenenza di Foscolo alla

famiglia degli «eroi del sentimento», che «badano solo a dir belle frasi e se ne mostrano fierissimi».

4. *Quale idea di poesia lirica?* La differenza di poesia lirica che Foscolo e Leopardi mettono in gioco si aggiunge alla maniera opposta di sentire il proprio corpo e alla diversità dei rispettivi racconti d'amore. Un'idea di poesia *soggettiva, affettiva e sentimentale* (come suona pressappoco la definizione di idillio che Leopardi dà nel 1828) si contrappone a una poesia *teologica e legislatrice*, che corrispondono ai due attributi che Foscolo connette alla lirica come genere.

La lirica per Foscolo si rifà al modello dei poeti sacerdoti della cultura classica. È teologia perché, celebrando gli dei e gli eroi, mantiene fermi i principi eterni dell'*humanitas*. I miti, di cui il suo linguaggio ha bisogno, non sono un artificio più o meno originale, ma costituiscono una specie di «scrittura compendiosa della storia», giacché ne documentano, in maniera indiretta e figurata, le vicende esemplari. Le *allegorie* costituiscono, perciò, l'alfabeto di cui il pensiero si serve per tradursi in immagine e racconto: «ogni allegoria è, in verità, solo un'idea astratta personificata, che, agendo perciò più rapidamente e facilmente sui nostri sensi e la nostra immaginazione, ha una presa più immediata sulla mente». Questa lirica rappresenta il genere poetico più alto, che salva la memoria individuale dall'oblio e l'affida alla vita delle generazioni future. Rappresenta, dunque, la poesia del noi come comunità, che si riconosce in valori sostanziali e possibilmente eterni.

Se Foscolo costituisce il punto d'arrivo di un'intera tradizione classica, Leopardi tenta una strada del tutto originale. Egli stesso, classificando la poesia nata davanti alla cognizione del vero, la chiama «poesia senza nome». Si può perfino sostenere che Leopardi attraversi i testi di Foscolo per negarne radicalmente la sostanza. Valga per tutti gli esempi il caso del *Bruto minore*, concepito come antitesi alla necessità della tomba, rivendicata nei *Sepolcri* come simbolo vivente del ben fare, e indifferente fino al sarcasmo davanti all'illusione di un futuro migliore. Nella lingua del poeta moderno non resta nessun mito, in senso proprio e in senso figurato. A somiglianza di Hölderlin, Leopardi scrive che ormai «son vote le stanze d'Olimpo». La lirica non canta più i valori di un

mondo coeso, di cui è voce. Presuppone, al contrario, la soggettività più solitaria e indifesa. Il genere lirico costituisce la «vera e pura poesia [...]»; proprio d'ogni uomo anche incolto, che cerca di ricrearsi o di consolarsi col canto, e colle parole misurate in qualunque modo, e coll'armonia; espressione libera e schietta di qualunque affetto vivo e ben sentito dell'uomo». Poesia, dunque, canto degli *affetti* dell'anima e, insieme, discorso, filosofia, pensiero. In un altro passaggio Leopardi annota: «l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile e straordinario [...] e quasi di ubbriachezza», può, «come per un lampo improvviso», afferrare «i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi».

La lirica foscoliana è il crepuscolo di un mondo. I *Canti* di Leopardi annunciano l'alba di un tempo appena incominciato.

Flora de Giovanni
Mr Forster e Mrs Woolf:
il dibattito sul romanzo a Bloomsbury

E.M. Forster e Virginia Woolf. Un accostamento che non evoca ostilità, ma piuttosto un duraturo rapporto all'ombra del Gruppo di Bloomsbury a cui appartengono entrambi, in posizione centrale lei, più defilata lui. «I like Forster very much» annota Woolf sul diario¹, riconoscendogli fascino indiscusso e attribuendo grande valore ai suoi giudizi sulla sua opera; mentre Forster l'ammira come scrittrice perché riesce ad attingere a un livello visionario che gli è precluso e la ritiene un'autorità in fatto di letteratura inglese². La loro amicizia si protrae sino alla morte di lei e c'è da credergli quando, concludendo la Rede Lecture che le dedica nel '41, afferma: «Like all her friends, I miss her greatly»³. Restano le molte

¹ S.P. Rosenbaum, *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 1995: 93.

² Anne Henley, «*But we Argued about Novel Writing*»: *Virginia Woolf, E.M. Forster and the Art of Fiction*, «Ariel», 20. 3 (1989): 74-75.

³ Rosenbaum 1995: 236.

serate trascorse insieme a conversare di arte e relazioni umane – quanto veramente conta nella vita secondo gli insegnamenti di G.E. Moore, il filosofo che esercita grande influenza sulla Cambridge di inizio secolo. Forster – Morgan, come lo chiamano gli amici – mostra una personalità elusiva e inafferrabile che Keynes, Lytton Strachey e Woolf stessa tentano invano di circoscrivere ricorrendo a una molteplicità d’immagini animali: puledro, talpa, topo, farfalla. Lui però non si sente appieno membro del gruppo: «I dont [sic] belong automatically»⁴. Sebbene di Bloomsbury apprezzi l’intelligenza critica, l’integrità spirituale, il cosmopolitismo e le opinioni liberali, sebbene ne riconosca l’influenza civilizzatrice sull’Inghilterra tra le due guerre, non condivide incondizionatamente il suo anticonformismo nella vita e il suo sperimentalismo nell’arte: occulta infatti la propria omosessualità, una condizione che invece il gruppo vive apertamente e declina in innovative soluzioni domestiche, e resta legato a forme letterarie più convenzionali. Con Virginia Woolf, impegnata a ridefinire le caratteristiche della narrativa, il confronto sul destino del romanzo è quindi inevitabile e non privo di qualche tensione, di qualche episodico dispiacere, che però non intaccano la sostanza della loro amicizia. Per più di trent’anni – dalla recensione di lei a *A Room with a View* (1908), alla Rede Lecture di lui – i due si scambiano opinioni sulla letteratura, mostrando spirito critico e capacità di dissentire, secondo l’uso di Bloomsbury, che lungi dall’essere un’associazione di mutuo soccorso e reciproca ammirazione, come vogliono far credere i detrattori, è invece luogo di trasmissione d’idee, accesi dibattiti e, talvolta, anche di reciproche, ingiustificate insofferenze.

Partiamo allora da *Mr Bennett and Mrs Brown* (1924), vero e proprio manifesto della narrativa primonovecentesca, in cui Virginia Woolf, inaugurando quello che è comunemente considerato uno dei miti fondativi del modernismo⁵, divide la scena letteraria contemporanea in edoardiani e georgiani: i primi – Bennett, Wells e Galsworthy – detti

⁴ *Ibid.*: 80.

⁵ Maria Di Battista, “Realism and Rebellion in Edwardian and Georgian Fiction”, *The Cambridge Companion to the Twentieth-Century Novel*, Ed. Robert L. Caserio, Cambridge and New York, Cambridge University Press, 2009: 44.

anche materialisti perché saldamente ancorati a un realismo minuziosamente descrittivo, continuano, incuranti dei mutamenti della natura umana, a produrre romanzi ottocenteschi dotati d'intreccio e conclusioni definite. Invece i secondi – Joyce ed Eliot – detti anche spirituali, si concentrano sui «luoghi oscuri della psicologia» ma, sebbene dimostrino sincerità e coraggio sufficienti a rivoluzionare la letteratura, eccedono in furia distruttiva e non hanno ancora raggiunto un punto di equilibrio nella scrittura. Pur collocando nominalmente Forster nella categoria degli innovatori al fianco di Joyce ed Eliot, Woolf gli attribuisce in realtà una posizione mediana tra la tradizione edoardiana e lo sperimentalismo georgiano e lo accusa di avere sprecato i suoi doni cercando un compromesso tra i metodi degli uni e i temi degli altri. E siccome, riconoscendo al romanzo edoardiano una particolare enfasi sulla proprietà, Woolf riflette sull'importanza che assumono le abitazioni nella caratterizzazione del personaggio (si pensi, ad esempio, alla casa nella quale Bennett seppellisce la personalità di Hilda Lessways nel malaccorto intento di rivelarla), non stupisce che qualche anno dopo, alludendo alla duplice natura, alla duplice appartenenza dell'opera di Forster, scriva: «It is the soul that matters; and the soul, as we have seen, is caged in a solid villa of red brick somewhere in the suburbs of London»⁶.

Il loro dialogo sulla narrativa, che si snoda attraverso quattro saggi principali (*The Art of Fiction* e *The Novels of E.M. Forster* di Woolf, entrambi del '27; *The Novels of Virginia Woolf* e la Rede Lecture di Forster, rispettivamente del '26 e del '41), più varie menzioni incrociate in altri saggi, lettere e diari, diluisce e raffina, pur senza opacizzarle, le questioni e le tensioni che attraversano la scena letteraria dei primi anni del secolo in Inghilterra. Non si tratta di una contrapposizione netta e manifesta, come quella che vede Woolf e Arnold Bennett confrontarsi sulla nozione di personaggio, ma piuttosto di un dissenso misurato, più tenue in apparenza, che rivela tuttavia due tendenze divergenti: l'una in linea con il modernismo e la sua genealogia, l'altra rivolta all'indietro e ancora legata alle convenzioni che i modernisti cercano faticosamente di lasciarsi

⁶ Virginia Woolf, "The Novels of E.M. Forster", *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966: 346, I.

alle spalle. E sorprendentemente (ma forse non troppo), l'ombra di Bennett si allunga sul confronto tra i due. Se in *Why is the Novel Decaying* (1923) questi aveva messo in dubbio la capacità di Woolf di creare personaggi reali e convincenti, forti abbastanza da imprimersi nella memoria del lettore (e lei gli aveva risposto in *Mr Bennett and Mrs Brown* negando realtà e vita ai personaggi di lui, costruiti con l'incongruo strumento della descrizione), in *The Novels of Virginia Woolf* Forster si chiede: «Do her own characters live? I feel that they do live, but not continuously...»⁷. E quindici anni dopo è ancora della stessa opinione: «Does she get her people to live? [...] Life on the page she can give; her characters never seem unreal, however slight or fantastic their lineaments, and they can be trusted to behave appropriately. Life eternal she could seldom give; she could seldom so portray a character that it was remembered afterwards on its own account [...] They speak no more to us or one another as soon as the page is turned»⁸. Segno che, diversamente da quanto auspicava nel saggio del '26, Woolf non è riuscita a conciliare il suo impalpabile metodo di caratterizzazione con la meticolosità vittoriana, conferendo solidità ai suoi protagonisti.

Quando l'anno dopo pubblica *Aspects of the Novel*, che ha ancora oggi ampia risonanza se non altro per l'arcinota differenza tra *flat* e *round characters*, Forster sostiene una visione del romanzo tutto sommato canonica e conservatrice, che guarda con sospetto al tentativo modernista di riformulare il genere in termini estetici, di cui Henry James con la sua attenzione alla cura formale è certamente tra gli ispiratori. Il saggio, che F.R. Leavis giudica di stupefacente inconsistenza⁹, conserva il tono discorsivo e informale che gli deriva dall'essere stato originariamente una serie di conferenze e sebbene anni prima Woolf avesse affermato: «[Morgan] says the simple things that clever people don't say; I find him the

⁷ E.M. Forster, *The Novels of Virginia Woolf, Virginia Woolf: the Critical Heritage*, Eds. Robin Majumdar – Allen McLaurin, London and New York, Routledge, 2003: 176.

⁸ Rosenbaum 1995: 229.

⁹ Frank Kermode, *Concerning E.M. Forster*, London, Weidenfel & Nicolson, 2009: 3.

best of critics for that reason»¹⁰, c'è da credere che l'assenza di metodo e la voluta superficialità con cui affronta il tema, non manchino di infastidirla. In un'epoca in cui gli scrittori affiancano alla pratica di scrittura articolate osservazioni teoriche, in un'epoca in cui il ruolo del critico si va istituzionalizzando e la saggistica letteraria specializzando, Forster semplifica. E da buon empirista, evitando le astrazioni e procedendo per campioni, riporta provocatoriamente il romanzo alla sua ragione d'essere fondamentale, raccontare una storia, facendo affidamento sulla successione cronologica degli eventi e sulle relazioni causali tra di loro: «Yes—oh, dear, yes—the novel tells a story. That is the fundamental aspect without which it could not exist. That is the highest factor common to all novels, and I wish that it was not so, that it could be something different—melody, or perception of the truth, not this low atavistic form. [...] Qua story, it can only have one merit: that of making the audience want to know what happens next. And conversely it can only have one fault: that of making the audience not want to know what happens next»¹¹. Questa posizione si pone in aperto antagonismo con quanto teorizzano e praticano i modernisti e i loro progenitori: si pensi, ad esempio, a Woolf, che auspica un romanzo più votato a registrare visioni che a raccontare fatti o a James, che aveva già indicato nella veglia meditativa di Isabel Archer un'alternativa all'avventura tradizionalmente intesa. E diventa più esplicita nel corso del saggio, dove Forster ridimensiona l'importanza del punto di vista e nega che si possa fare a meno di un'ordinata scansione temporale, puntando così il dito contro due delle più significative innovazioni introdotte nella narrativa tra Ottocento e Novecento. Disapprova inoltre la tecnica di Henry James, che mutila e sfronda l'umanità del personaggio per farla stare nel disegno accuratamente pianificato dell'opera. Tanta enfasi sulla struttura impedisce alla vicenda di distendersi con naturalezza e bandisce la vita dalla pagina solo perché il romanziere possa soddisfare la sua pretesa di simmetria. L'effetto estetico, insomma, esige un prezzo molto alto: il sacrificio della

¹⁰ Rosenbaum 1995: 194.

¹¹ E.M. Forster, *Aspects of the Novel*, San Diego-London-New York, Harcourt, 1985: 26-27.

dimensione umana, che è quanto intercetta l'affetto del lettore e impedisce al romanzo di ridursi a una manciata di parole (una concezione, sia detto per inciso, molto lontana dal formalismo post-impressionista di Bloomsbury, che privilegia l'emozione estetica sull'emozione ordinaria, su quella, cioè, suscitata dal contenuto dell'opera).

Quando però recensisce *Aspects of the Novel*, Woolf decide di affrontare il problema alla radice, concentrandosi più sul metodo critico che sulle opinioni espresse nel testo. Probabilmente già la scelta di intitolare la recensione *The Art of Fiction*, come il famoso saggio di Henry James del 1884, indica la volontà di contrapporsi all'approccio vago e antiscientifico che risuona immediatamente nel titolo del volume di Forster e collocarsi in continuità con la visione jamesiana del romanzo come oggetto estetico, che il modernismo condivide e radicalizza. L'autore invece ha in sospetto la bellezza formale che gli sembra oscurare l'aspetto umano del romanzo, con il singolare risultato che scrive un libro sulla narrativa «without saying more than a sentence or two about the medium in which a novelist works»¹². E questo per Woolf è inaccettabile perché, dice, affinché la narrativa possa diventare arte, deve essere fatta oggetto di specifiche riflessioni e di definizioni rigorose e non restare materia molle e inerte. Forster, tuttavia, non vuole assumersi questo compito: preferisce non stabilire alcun criterio di giudizio che non sia il suo personale gradimento e si rifiuta di alzarsi in piedi ed esprimere con chiarezza le proprie opinioni (un giudizio di cui pare che l'interessato si risentisse molto). Tra l'altro, questa immagine sembra suggerire proprio la mancanza di quel coraggio che è invece il primo attributo dei georgiani, capaci di mettere a ferro e fuoco la letteratura. E sebbene Woolf non si occupi in quest'occasione della sua opera narrativa, termina il saggio assimilando il critico al romanziere ed estendendo anche al secondo la sua censura: «If the English critics were less domestic, less assiduous to protect the rights of what it pleases him to call life, the novelist might be holder too. He may cut adrift from the eternal tea-table and the plausible and preposterous formulas which are supposed to represent the

¹² Virginia Woolf, "The Art of Fiction", *Collected Essays*, London, The Hogarth Press, 1966: 54, II.

whole of our human adventure. But then the story might wobble; the plot might crumble; ruin might seize upon the characters. The novel, in short, might become a work of art»¹³.

I romanzi di Forster, invece, non s'innalzano al livello di capolavori perché, come abbiamo già detto, battono una via intermedia, in cui realismo e simbolismo, separati, si ostacolano a vicenda, impedendo a una visione unitaria di prendere possesso dell'opera, che resta in bilico tra due correnti in contrasto. Woolf insomma tratteggia il ritratto di un romanziere senza una fisionomia bene definita (come ribadisce in fondo anche in *The Novels of E.M. Forster* quando si chiede se collocarlo tra gli artisti puri o i predicatori), almeno sino a *A Passage to India* (1924), a cui riconosce una diversa qualità grazie, soprattutto, a un modello narrativo in scala più ampia e al progressivo unificarsi della duplice visuale che aveva sciupato la sua produzione precedente. Il romanzo, giudicato dai critici recenti di Forster un'apertura al modernismo, esemplifica, grazie allo spazio indiano vasto e incoerente, la complessità epistemologica novecentesca in cui il reale rimane inspiegabile e la narrazione si rassegna all'impossibilità di circoscriverlo¹⁴, segnando, allo stesso tempo, l'abbandono della scrittura romanzesca da parte dell'autore, che non sa convertirsi sino in fondo a una narrativa priva di un messaggio conclusivo eticamente impegnato. Quando Woolf scrive che in questo libro Forster sembra lasciare il lettore libero di girovagare per il continente indiano, gli sta metaforicamente riconoscendo un approccio modernista, svincolato dal narratore onnisciente o comunque intrusivo che ha mutuato dalla letteratura precedente e di cui si è servito sino ad allora. Se in *Mr Bennett and Mrs Brown*, disapprovando l'assenza di codici di comportamento condivisi tra i georgiani e il pubblico, aveva auspicato che lo scrittore si comportasse come una padrona di casa capace di accogliere il lettore e di metterlo a proprio agio, ora riprende l'analogia e descrive il

¹³ *Ibid.*: 55.

¹⁴ Randall Stevenson, "Forster and Modernism", *The Cambridge Companion to E.M. Forster*, Ed. David Bradshaw, Cambridge, Cambridge University Press, 2007: 216.

Forster precedente a *A Passage to India*, come un'ospite assillante, troppo sollecita nel segnalare un gradino o una corrente d'aria.

Woolf termina il suo saggio chiedendosi in che direzione andrà Forster dopo il romanzo indiano: noi sappiamo che non scriverà più narrativa per il resto della sua lunga vita, mantenendo comunque il ruolo di grande vecchio della letteratura inglese. Forster, invece, ha la possibilità di racchiudere la produzione dell'amica in un unico sguardo, di tirare le somme e, nonostante nella lezione commemorativa del '41 ne critichi ancora l'evanescente caratterizzazione modernista facendo sue le perplessità di Bennett, pure a sorpresa, con un inatteso testacoda, giudica migliori proprio i suoi romanzi più sperimentali e innovativi, quelli che lei definiva «romanzi di visione», additando come fallimenti *The Years* e *Night and Day*, i «romanzi di fatti» in cui diserta la poesia. *Mrs Dalloway*, *To the Lighthouse*, *The Waves*, *Between the Acts*, esprimono invece la qualità unica della sua scrittura, capace di tenere in equilibrio prosa e poesia: «Belonging to the world of poetry, but fascinated by another world, she is always stretching out from her enchanted tree and snatching bits from the flux of daily life as they float past, and out of these bits she builds novels»¹⁵. Come tutti gli autori che valga la pena di leggere, aggiunge, Woolf si allontana dalla tradizione, sottraendo importanza all'intreccio, che invece in *Aspects of the Novel* Forster aveva strenuamente difeso. Ora però siamo nel '41: che il modernismo abbia esaurito la sua forza propulsiva e il suo potenziale di rottura diventando *mainstream*, o che Forster si sia reso conto che Woolf ha saputo amalgamare quanto lui non è mai riuscito a mettere insieme grazie alla particolarità di un dono che consiste proprio nell'essere una poetessa che riscrive il romanzo, pure l'immagine di lei che stringendosi alla poesia si sporge verso la vita che potrebbe invece catturare più agevolmente se si lasciasse andare, resta un emblema straordinariamente intelligente e sottile della natura della sua ispirazione.

¹⁵ Rosenbaum 1995: 230.

Vincenzo Maggitti
What Ever Happened to Davis and Crawford?
Biografia e finzione di una faida

Feud (FX Network, US 2017) è il titolo di una serie televisiva che si propone di raccontare storie di rivalità che hanno fatto epoca in ambiti e periodi diversi. Ideata da Ryan Murphy, la serie ha mosso i primi passi e, finora, solo il primo capitolo della nutrita schiera di resoconti ha visto la luce degli schermi televisivi, quello che racconta le riprese del film *What Ever Happened to Baby Jane?* (Robert Aldrich, US 1962). Il set del film, l'unico in cui Joan Crawford e Bette Davis lavorarono fianco a fianco, diventa la cornice per riformulare i termini di accesa rivalità in cui le due dive combatterono a suon di ruoli nella casa cinematografica, la Warner, di cui fecero entrambe parte dal 1943, quando Crawford si staccò dalla MGM per fine contratto. Il film di Aldrich fornì un banco di prova su cui misurare i talenti di entrambe, ma, soprattutto, rappresentò un utile palcoscenico per riaffermare la propria persona cinematografica, per due attrici che avevano superato la soglia dei cinquant'anni, entrando, quindi, professionalmente in una zona d'ombra, povera di proposte nella logica produttiva hollywoodiana.

La peculiarità delle serie di Murphy è quella di creare un ibrido inedito tra due forme di scrittura audiovisiva, per via dell'appartenenza che la serie può pretendere sia al *making of*, quindi ai film che raccontano il backstage delle riprese, sia al *docufiction*, cioè alla resa finzionale di eventi documentabili, o, per meglio dire, all'uso della finzione per realizzare un documentario. Le diatribe tra le star erano certo oggetto di documentazione più da tabloid e da comunicati stampa delle case produttrici, ma è proprio questo spazio tra il verosimile e l'artificiale ad aver creato possibilità narrative per la serie.

Anche il film di Robert Aldrich in cui Davis e Crawford condivisero il set è un prodotto in cui si articolano discorsi di diversa provenienza trans-mediataica nell'ambito culturale del periodo. Se da un lato costituiva l'inizio di un filone di horror gotico made in USA, destinato a fiorire negli anni Sessanta del secolo scorso, facendo di *What Ever Happened*

to *Baby Jane*? un archetipo del genere, dall'altro il film era anche l'occasione di riformulare in termini grandguignoleschi una storia di conflitti e di dissapori che all'epoca della sua realizzazione vantava già una durata trentennale. I fan di entrambe le fazioni avverse non avrebbero faticato a riconoscere nella trama di odio e incomprensione costruita attorno ai personaggi delle due sorelle la storia in filigrana della rivalità delle due attrici, per quanto trasfigurata iperbolicamente dal racconto gotico. Ma, a mio avviso, esiste ancora un terzo livello di lettura che ci aiuta a fare meglio il punto sulla centralità di questo film in uno snodo anche biografico, oltre che antropologico e mediatico, della 'faida' che la serie televisiva di Murphy è tornata a raccontare.

La vicenda del film, «fetido di disprezzo e disperazione»¹⁶, racconta una storia su Hollywood, e sul destino di oblio che accartoccia le esistenze di due ex attrici – e sorelle – dopo la loro uscita di scena per motivi anagrafici. La riflessione sul mezzo che il cinema elabora nel film di Aldrich permette alla trama di sviluppare un discorso sulla relazionalità femminile e sororale che scardina, nella violenza del testo, l'assunto di competitività spregiudicata fra attrici su cui si è nutrito l'immaginario cinematografico dello *stardom*. L'idea sicuramente provocatoria, e, per questo, potenzialmente commerciale di avere due star del cinema che recitano la parte di due "nemiche" sembra replicare sullo schermo le dinamiche relazionali avvalorate dalla politica produttiva della loro casa cinematografica. Nel corso del film, tuttavia, è come se il progetto iniziale si trovasse di fronte all'incepparsi del meccanismo che sostiene la sovrapponibilità e la coincidenza dei piani, tra vita e finzione, spingendosi oltre e rivelando una chiave dolente del rapporto, quasi fino a mostrarne l'assurdità nel finale beckettiano sulla spiaggia affollata, che invito il lettore a rivedere.

¹⁶ La definizione è ripresa da un articolo del «Guardian» (pubblicato il 7/12/2012) del critico cinematografico John Patterson, che celebra la riedizione del film per il cinquantenario anniversario della sua uscita nelle sale: «*What Ever Happened To Baby Jane*» should remind us of the talent of Robert Aldrich (ultimo accesso: 04/05/2021)

Quando Bette Davis arrivò a Hollywood nel 1930, la persona inviata dalla Universal a riceverla tornò a mani vuote, dicendo di «non aver visto nessuna donna che assomigliasse a un'attrice»¹⁷. In questo inversamente specularsi alla Crawford, che aveva costruito le sue prestazioni attoriali di pari passo alla dimensione divistica della sua persona, Davis fa della sua personalità il fulcro della versatilità performativa che ne ha caratterizzato la carriera. Questo non impedisce che le due attrici vadano a competere su un terreno comune che è quello del cosiddetto "film di donne", un prodotto cinematografico che privilegia i toni melodrammatici culturalmente (pre)destinati a un pubblico di genere specifico. La connotazione apparentemente limitativa ne faceva, comunque, un laboratorio di personaggi plasmati da un dolore che riformulavano in riscossa, anche sociale, oltre che personale e che faceva da *role model* per le numerose frequentatrici di sale cinematografiche. Spesso professionalmente costrette ad accettare ruoli non particolarmente significativi nell'attesa di una parte che rendesse merito del loro diverso, ma straordinario talento, ritrovano tardivamente l'occasione perfetta. Per la Crawford sarebbe stata *Mildred Pierce* (Il romanzo di Mildred, Michael Curtiz, US 1945), con cui ottenne l'ambita statuetta che poi la leggenda narra portasse ai produttori come feticcio per chiarire visualmente la sua intenzione di avere un secondo Oscar con uno script che valesse il suo nome. La Davis, invece, raggiungerà il suo climax di riconoscimento ufficiale in un film, che le viene proposto mentre stava lavorando in un altro set, e che diventerà un titolo di riformulazione biblica della competizione professionale fra donne e si potrebbe anche usare per definire la faida qui velocemente riletta: *All About Eve* (Joseph L. Mankiewicz, US 1950), ancora più incisivo nella traduzione italiana (*Eva contro Eva*) che rielabora in senso contrastivo l'attitudine onnicomprensiva dell'originale, in piena e, almeno in questo caso, felice aderenza al contenuto e ai modi della trama. Entrambe Eve del mitico paradiso hollywoodiano,

¹⁷L'aneddoto è narrato dal giornalista Shaun Conidine nel suo libro *Bette and Joan, the Divine Feud* (1989), Graymalkin Media, 2017, riedito (anche come ebook) in concomitanza con la programmazione televisiva della serie di Ryan Murphy.

Crawford e Davis si ritrovano, infatti, a celebrare in *What Ever Happened to Baby Jane?* (1962), in chiave già parodistica, il loro ingresso nel cinema dell'orrore che ne assorbirà, in particolare per la Crawford, le ultime energie attoriali, deformandone il viso in una smorfia ancora più espressiva, ma proprio in quanto grottesca, dei dolori che caratterizzarono entrambe sul lato performativo.

Come osserva Olivia de Havilland nel prologo fittizio che Murphy mette all'inizio della sua serie televisiva, «Feud has nothing to do with hate, it has to do with pains». In realtà non si tratta di un prologo, ma di una cornice che mette *en abyme* la vicenda riproposta dalla serie, scandendone il racconto attraverso i commenti che anche altre vecchie glorie, oltre alla menzionata de Havilland, offrono a un giornalista in uno studio televisivo, fingendo una segreta confidenzialità al potenziale spettatore. Noi, cittadini del mondo contemporaneo, dovremmo condividere lo stupore e l'incredulità con cui le attrici, chiamate come *testimonial* della trasmissione, ripensano, recitandone lo scompenso, all'inferno provocato da illazioni e dicerie opportunamente coperte e diffuse dalla stampa scandalistica, nonché da manovre interne agli *studios* per aumentare il gradiente adrenalinico veicolato dalle immagini cinematografiche dei "duelli" fra le due sorelle protagoniste del film. Di questo, comunque, erano ben consapevoli le protagoniste stesse della faida, che spesso nella serie *Feud* parlano di sé come alleate, vista l'impossibilità di un legame di amicizia, così come la segretaria personale del regista Robert Aldrich chiosa semanticamente quando dice al suo capo che, in fondo, stava girando un altro film di guerra, il genere di *B movies* in cui era stata specializzata e circoscritta la sua attività lavorativa. E allora resta il dubbio, sano, di quanto di quella faida sia stato anche finzione e recita di un ruolo che i *moviegoers*, affascinati dalle biografie delle star, si aspettavano dalle due attrici. Un gioco, anche qui funambolico, tra realtà e finzione, che non si risolve mai in un senso definito e compiuto.

Le loro storie personali erano senza dubbio molto diverse. Crawford veniva da un'infanzia difficile e da professioni umili da cui voleva senz'altro riscattarsi, mentre Davis era stata sostenuta dai genitori nella sua scelta lavorativa ed era cresciuta professionalmente in teatro, risultando sempre una "fuori sede" a Hollywood. L'epica battaglia fra le due

comincia proprio dai ruoli che vengono offerti alla Warner, quelli della Davis più interessanti, che Crawford si vedeva strappare di dosso come vestiti che pensava tagliati apposta su di lei, e che il *tycoon*, Jack Warner, invece, consegnava alla nemica in un'ottica di controllo e manipolazione politica delle risorse attoriali, anche se fu per un ruolo rifiutato dalla Davis che Crawford prese l'Oscar. Joan Crawford, come accennavo sopra, era più nelle corde del sistema hollywoodiano e aveva portato a un'articolazione così compiuta quella che possiamo definire la sua poetica recitativa che quando la usò in *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, US 1954) venne criticata per il suo manierismo, mentre avviene l'esatto contrario e il barocco contesto straniante di western melodrammatico del film ne esalta, invece, il realismo dell'interpretazione. Davis era considerata la vera attrice fra le due, quella che non deve usare un metodo, ma che impone al film la sua forma espressiva.

Quando si trovano a lavorare insieme per la prima volta sul set di *What Ever...*, vengono entrambe da un lungo periodo di disoccupazione e, anche a causa dell'età avanzata, per un'attrice dell'epoca, all'inizio non vengono considerate un investimento dalle potenzialità proficue. Il film, quindi, è anche una messa in scena finzionale della loro situazione precaria e borderline, e una rilettura gotica delle tensioni che ne avevano caratterizzato le carriere alla Warner. Il film fu una hit commerciale, ma non portò la medesima fortuna a entrambe le attrici. Negli anni seguenti Joan Crawford ebbe solo parti in film horror scadenti e di serie B senza avere un'ulteriore chance, e rifiutando inopportunamente un ruolo importante nel successivo grandguignol della Davis, il notevole *Hush...Hush, Sweet Charlotte* (*Piano...piano, dolce Carlotta*, Robert Aldrich, US 1964), mentre Bette Davis riuscì a capitalizzare il successo, distribuendo la sua presenza tra cinema, teatro e televisione per altri trent'anni. Entrambe autografarono con il loro film una denuncia della situazione deprecabile per la penuria di ruoli femminili, soprattutto se paragonata all'epoca di cui erano donne e attrici rappresentative. Questo elemento di verità viene, però, veicolato nel film attraverso le qualità

apparentemente contrarie del *camp*¹⁸ e dell'eccesso che al *camp* è correlato, grazie a una recitazione che recupera il dettato espressivo del cinema muto e lo reinveste, caricandolo, in un nuovo discorso filmico che farà poi la seconda fortuna, come scrivevo sopra, di numerose attrici del passato.

E così ci ritroviamo di nuovo sulla spiaggia del finale, assoluta e ignara del dramma che sta avvenendo. La confessione di Blanche Hudson ribalta i ruoli di vittima e persecutore che credevamo di aver individuato e riporta Baby Jane, una volta libera dalla colpa primigenia che le era stata cucita addosso, a una infantile felicità, che lei trasforma in danza, attirando l'attenzione divertita e, al contempo stranita, del pubblico, di fronte al *freak* che nascondiamo dentro di noi e che le due attrici hanno saputo manifestare nella loro faida.

¹⁸ Anche se non viene citato direttamente, il titolo può trovare accoglienza nella categoria elaborata da Susan Sontag nel suo *Notes on Camp* del 1964, di cui condivide, appunto, l'amore per l'innaturale, l'artificio e l'esagerazione.

Gli autori e le autrici

Clotilde Bertoni insegna Critica letteraria e letterature comparate all'Università degli Studi di Palermo.

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Flora de Giovanni insegna Letteratura inglese all'Università degli Studi di Salerno.

Email: fdegiovanni@unisa.it

Vincenzo Maggitti, studioso di Letterature comparate, insegna Lingua inglese al Liceo.

Email: vincenzo.maggitti@gmail.com

Matteo Palumbo è professore onorario di Letteratura italiana all'Università di Napoli Federico II.

Email: matpalum@unina.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/11/2021

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, de Giovanni, Flora, Maggitti, Vincenzo, Palumbo, Matteo, *"En Garde!": Il duello in scena*, *Spazi chiusi. Prigioni, manicomi, confinamenti*, Eds. F. Fiorentino – M. Guglielmi, *Between*, XI.22 (2021): 282-307, www.betweenjournal.it