

Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita

Federico Bertoni

L'action, pour certains hommes, est
d'autant plus impraticable que le désir est
plus fort.

Flaubert

1. Prologo

Il titolo è ambizioso ma il percorso sarà forzatamente ristretto, limitato a due casi esemplari. Solo due testi che contrassegnano punti cruciali del territorio che vorrei esplorare¹. Il primo – *L'educazione sentimentale* (1869) – ha addirittura un ruolo fondativo: è un libro che segna una svolta decisiva nella storia del romanzo (Brooks 1995: 183). Un libro spietato, vicolo cieco del desiderio, definitiva pietra tombale sulle velleità dell'amore romantico, con una trama che si apre sull'«apparizione» mistica della donna amata e che si autodistrugge sistematicamente pagina dopo pagina per chiudersi con la rievocazione di un bordello, unico punto di condensazione del senso nella vita del protagonista. Il secondo testo è *Lolita*, pubblicato nel 1955 a Parigi dopo

¹ Queste riflessioni sono il primo abbozzo di un progetto più ampio a cui vorrei dedicarmi in futuro, sempre nel quadro teorico che ha guidato il mio lavoro negli ultimi anni, nelle mie ricerche sul realismo e in generale sul rapporto tra letteratura e realtà. Voglio ringraziare soprattutto gli studenti del mio corso di Teoria della letteratura: per la loro passione, la curiosità intellettuale e i suggerimenti che mi hanno dato nel corso delle lezioni.

il rifiuto di quattro editori americani, un torbido e seduttivo romanzo che Nabokov stesso, raccogliendo il suggerimento di un critico, ha buon gioco nel definire la sua «storia d'amore con la letteratura romantica», o addirittura «con la lingua inglese» (Nabokov 1996: 395). Un testo doppiamente esemplare, grande parabola sull'utilità e il danno della letteratura per la vita, che si immerge in un'esperienza di criminalità e degradazione per sublimarla in linguaggio, retorica, letteratura, in quell'immenso calderone intertestuale a cui attinge senza ritegno il «ninfolettico» protagonista.

Ora, prima di entrare in argomento vorrei fare un passo indietro per capire qual è la vera posta in gioco. Così apro un altro libro. Il mio libro compulsivo, non quello del cuore (lettore singolarmente stupido, diceva Nabokov) ma della testa e della spina dorsale, quello a cui torno episodicamente per cerchi concentrici sempre più stretti, che rivedo in trasparenza nelle situazioni della vita, la cosa che mette radici, che ritrovi sempre, di cui non ti puoi liberare, appollaiato sulla ringhiera delle scale come il Bartleby di Melville. È *Il rosso e il nero* di Stendhal. Dentro c'è un ragazzo gracile dai grandi occhi neri, che alla sua prima entrata in scena si fa trovare a cavalcioni di una trave nella segheria del padre con un libro in mano, il *Memoriale di Sant'Elena*, «l'unica regola della sua condotta e l'oggetto dei suoi entusiasmi» (Stendhal 1998: 54).

Era inevitabile che René Girard vedesse in questo discepolo attardato di Napoleone, avvelenato dal risentimento e dall'orgoglio, un esempio da manuale per illustrare la teoria del desiderio triangolare (1961: 19). Eppure, nonostante i libri, Julien Sorel resta una «macchina desiderante» dal funzionamento imprevedibile e capriccioso. Vive tutto come dovere, è schiavo delle immagini e dei ruoli, corteggia le donne recitando le più belle frasi della *Nouvelle Héloïse*, ma nei momenti decisivi getta la maschera e cerca i punti di coincidenza con se stesso, anche quelli che non vorrebbe vedere. E sono i punti da cui affiorano le domande fondamentali: per quali cose vale la pena vivere? Come si può essere felici nella modernità borghese? Esistono passioni autentiche in un mondo disperatamente corrotto, prosaico, intossicato di vanità e arrivismo? Si può agire con pienezza vitale senza farsi

paralizzare dal pensiero o da un astratto dover essere? È l'arte che imita la vita o forse, come voleva Oscar Wilde, la vita che imita l'arte?

Il fascino di Julien e degli eroi stendhaliani è che stanno ancora sulla soglia, in bilico su quella profonda frattura tra pensiero e azione – inaugurata da don Chisciotte e da Amleto – su cui corre il vettore centrale della nostra modernità. Non ancora rassegnati all'impotenza, corrono sempre il rischio di rimanere intrappolati nell'immaginario, di esaurire le loro passioni in un delirio di gesti fantasmatici e azioni sospese che non fanno presa sul mondo, che non trovano sfogo oltre il cerchio rinchiuso dell'interiorità. Non è un caso che la principale tradizione narrativa da cui discende Stendhal, quella inaugurata dalla *Princesse de Clèves*, nasca grazie a un *inward turn* «coevo alla curializzazione dei guerrieri che ebbe luogo nella società di corte, quando l'aristocrazia perse progressivamente la capacità di agire e la violenza fisica si trasformò in violenza simbolica, cerimonialità, culto della distinzione. È nella società di corte che matura l'approccio psicologico all'agire umano» (Mazzoni 2011: 352). Ed è proprio in questa scissione che si dibattono i personaggi di Stendhal, tanto ricchi e complessi interiormente quanto ansiosi di tradurre il pensiero in azione, di dare all'immagine sognata il corpo di un'esperienza vissuta. Non sempre riescono a farlo. E se riescono, fatalmente si condannano alla rovina.

2. Romantici e filistei

Basta fare un passo avanti e sembra che ogni spazio si chiuda. L'aspetto forse più esasperante dei libri di Flaubert è che ci restituiscono un mondo liscio, coeso, senza faglie né crepe, plasmato con quell'omogenea compattezza che Proust riconosceva nel suo stile. Qui, le domande ancora aperte di Stendhal diventano sentenze senza appello. L'autenticità è il simulacro di una falsa coscienza stratificata e mimetica, di cui non si tocca il fondo. È un mondo in cui non c'è felicità possibile, né senso, né redenzione, in cui si può scrivere un libro d'amore solo per sottrazione, togliendo alla passione la sua ragion d'essere: è un «libro d'amore, di passione – così lo descrive Flaubert in

una lettera del 6 ottobre 1864 –; ma di una passione come quella che può esistere oggi, cioè inattiva» (Flaubert 1963: 233). E così le pagine del libro diventano un *trottoir roulant* (l'immagine è di Proust) che trascina via tutto in una durata uniforme e senza scopo, mentre la storia (degli individui) e la Storia (delle generazioni) precipitano nello stesso gorgo di insensatezza e *bêtise*. In un certo senso, come ha suggerito Girard, Flaubert dà forma compiuta all'oroscopo nefasto di Stendhal: «il romanzo flaubertiano verifica le cupe previsioni stendhaliane sull'avvenire borghese» (1961: 159).

Ma non si tratta solo di nichilismo gratuito o di quella che Brooks ha chiamato «la perversità di Flaubert». Questo scrittore volutamente impolitico, disimpegnato, barricato nella cittadella dello stile e dell'arte, questo realista che detesta la realtà coglie con una lucidità e un cinismo senza pari quel che sta accadendo intorno a lui. Non per niente, Pierre Bourdieu ne fa la figura-chiave delle *Regole dell'arte* e introduce il libro proprio con una lettura dell'*Educazione sentimentale*, *exemplum* perfetto con cui illuminare questa fase storica di involuzione politica e di grande sviluppo delle strutture economico-finanziarie che vede la nascita di un ceto di imprenditori, commercianti e finanziari, arrampicatori sociali «privi di cultura, pronti a far trionfare in tutta la società il potere del denaro e la loro visione del mondo profondamente ostile ai valori intellettuali» (2005: 104). Da parte sua, Nabokov dichiara di avere dovuto «inventare l'America» per dare uno sfondo alla questione privata di Humbert Humbert, di avere lavorato sul campo per procurarsi «gli ingredienti locali» con cui «instillare una modica dose di media "realtà" (una delle poche parole che non hanno alcun senso senza virgolette) nel calderone della fantasia individuale» (1996: 389). Dietro questo provocatorio *understatement* si può forse leggere qualcosa che Nabokov non avrebbe mai ammesso a piena voce: cioè che il trucco da *incantatore*² con cui l'abuso sessuale su una ragazzina

² *L'incantatore* è il titolo di quella che Nabokov stesso definisce «una specie di pre-Lolita», cioè una novella in terza persona, scritta in russo a Parigi nel 1939 e pubblicata solo nel 1959, che contiene già le linee essenziali della trama.

viene trasfigurato nell'avventura romantica di un sedicente poeta, e poi nella storia d'amore con la lingua inglese di un esule russo, scrittore «extraterritoriale», «profugo e vagabondo nella lingua» (Steiner 1999: 141), acquista il suo senso specifico proprio nell'America degli anni Cinquanta, alla vigilia di quella modificazione sistemica delle economie e dei modelli di vita occidentali che verrà chiamata «tardo capitalismo» (Jameson 2007).

C'è infatti qualcosa nei testi – e nelle donne amate – che ce lo ricorda caparbiamente: scorie, punti di resistenza, nodi irriducibili perfino all'instancabile malafede dei protagonisti maschili, con la loro prodigiosa capacità di inganno e autoinganno. Sono quegli istanti, direbbe Barthes, in cui l'immagine costruita dall'innamorato si altera in modo irreparabile, quando nelle parole o nei gesti dell'essere amato «sento tumultuare minacciosamente *un mondo completamente diverso*, che è poi il mondo dell'altro» (2001: 24). Così, la Madame Arnoux messa sull'altare e paragonata alle «donne dei libri romantici» (Flaubert 1966: 9) è in fondo una borghese conformista e inibita, che risponde alle dichiarazioni liriche di Frédéric portandolo in visita nella fabbrica di ceramiche del marito, nel frastuono delle macchine, illustrando i processi produttivi e sciorinando una minuziosa nomenclatura tecnica: «"Sono gli impastatoi," disse la signora. La parola gli parve grottesca, addirittura sconveniente nella bocca di lei» (*ibid.*: 173). Quanto a Lolita, novella Annabel Lee, ninfetta magica e fatata che vive nell'«arcana leggerezza dei sogni», è una creatura immaginaria costruita con un materiale umano «disgustosamente convenzionale», cioè la ragazzina americana di nome Dolores Haze che – con grande disappunto del colto europeo – mastica chewing-gum, guarda film dozzinali, ascolta canzonette, legge rotocalchi, si fa sedurre dalla pubblicità, addirittura legge «i fumetti di un quotidiano mettendosi le dita nel naso, indifferente alla mia estasi come un oggetto su cui si fosse seduta per sbaglio» (Nabokov 1996: 261, 187, 208).

In un certo senso, il problema di fondo dei protagonisti si può riassumere in una domanda: com'è possibile vivere e raccontare storie d'amore in mondi come questi? Si può riscrivere una trama romantica

nell'universo borghese senza trovarsi in piena parodia? Non è un caso che entrambi siano individui eccentrici rispetto ai sistemi sociologici in cui si trovano a gravitare. Frédéric per la sua immaturità permanente e per quello stato di indeterminazione sociale di cui ha parlato Bourdieu, che gli impedisce di posizionarsi in modo stabile nei vari ambienti che frequenta (2005: 63ss.). Humbert per la «mostruosa duplicità» della sua vita sessuale e per lo sguardo straniato di europeo in esilio tra i motel, le cittadine e gli orizzonti sconfinati del paesaggio americano.

Quando lo accusano di avere scritto un libro antiamericano, che ridicolizza cinicamente la «volgarità filistea» degli Stati Uniti, Nabokov risponde che in fondo «non c'è differenza intrinseca tra i costumi paleartici e quelli neartici» (1996: 393), che «un proletario di Chicago può essere filisteo quanto un duca inglese» (1994: 40). È un modo per dire – e Flaubert sarebbe stato d'accordo – che la *bêtise* è innanzitutto una categoria morale, una condizione dello spirito, una sostanza duttile e mimetica che impasta ogni aspetto della vita e colonizza tutte le sfere dell'immaginario. Nulla può sfuggirvi. Nessuno può chiamarsi fuori, tantomeno gli ambigui e velleitari protagonisti di questi romanzi. Non ci sono punti di separatezza, luoghi esterni da cui si possa guardare e giudicare in buona coscienza. Lo aveva già mostrato la tragedia mancata di Emma Bovary, storia di un'evasione impossibile come nel *Conte di Montecristo* riscritto da Calvino, dove si fugge da una cella solo per ritrovarsi in un'altra, e poi in un'altra ancora, perché non esiste un *fuori* e la fortezza coincide con l'intero universo. Così la risposta è la più scontata che si possa immaginare. Frédéric e Humbert cercano una via di fuga dal filisteismo borghese attraverso questa *bêtise* al quadrato che chiamano letteratura: riscrivono l'esperienza, la redimono nel linguaggio, la trasfigurano in un altro codice e in un altro orizzonte di senso, un po' come quell'erede mancato di Pigmalione, Charles Swann, che foggia «nell'oro un'Odette fatta di bontà e di calma» da difendere e preservare contro la corruzione, contro quell'«altra Odette» – la bugiarda, la traditrice, la mantenuta – che da qualche parte si ostina cocciutamente a esistere (Proust 1995: 380-81).

3. Controfigure del desiderio

Forse, pochi altri romanzi come questi illustrano la postura adottata da Barthes nei *Frammenti di un discorso amoroso*: una precisa «collocazione della parola: la collocazione di qualcuno che parla dentro di sé, amorosamente, di fronte all'altro (l'oggetto amato), il quale invece non parla» (2001: 5). È forse il paradosso stesso dell'amore, passione considerata ineffabile che tuttavia «assume un preciso significato, e quindi una piena esistenza, solo con la conoscenza e il linguaggio» (David 1982: 41). In fondo, diceva La Rochefoucauld, ci sono persone che non si sarebbero mai innamorate se non avessero sentito parlare dell'amore.

In questo senso, è evidente che l'amore di cui *parlano* tanto i protagonisti dei romanzi, questo torrenziale *discorso amoroso* ubbidisce a una logica di tipo narcisistico, a un meccanismo sentimentale che si autoalimenta, che si specchia nell'altro solo per ritrovare i tratti del soggetto desiderante. È un amore risolutamente incapace di uscire dalla prigione dell'immaginario, un amore che tenta di annullare l'alterità per ridurre l'altro a oggetto passivo, simulacro, pretesto. In realtà, i protagonisti non amano le loro donne ma *amano l'amore*, per riprendere il titolo di uno dei frammenti di Barthes:

Basta che, in un lampo, io veda l'altro nelle vesti di un oggetto inerte, come impagliato, perché trasferisca il mio desiderio da questo oggetto annullato al mio stesso desiderio: io desidero il mio desiderio, e l'essere amato non è più che il suo accessorio. Mi esalto al pensiero di una così nobile causa, che non tiene nel minimo conto la persona che ho preso a pretesto [...] L'altro è dunque annullato dall'amore (2001: 28).

Il risultato non è l'esplosione del desiderio ma la sua *crisi*, una crisi tanto più acuta quanto più il desiderio viene esibito, trascritto in discorso, proclamato a gran voce, travestito con le solite maschere dell'amore romantico che in uno scenario come questo assumono smorfie improbabili e grottesche. Non certo l'amore che trionfa su tutto

ma un sentimento sterile e astratto che vive di nomi e fantasmi, terrorizzato dalla carne e dal tempo, pronto a qualunque inganno pur di sviare o ammortizzare il contatto letale con la vita.

In Frédéric Moreau il meccanismo è evidentissimo. Al banale circuito del desiderio non soddisfatto corrisponde, a un livello più profondo, un'incapacità connaturata di desiderare realmente gli oggetti del suo investimento erotico e affettivo. Nella sua implacabile diseducazione sentimentale, Frédéric convoca tutto l'armamentario dell'illusione romanzesca che gli permette di «non prendere sul serio la realtà»: bovarismo, romanticismo, esotismo: qualunque cosa con cui preservare la sua incapacità di «appropriarsi del presente come esso si presenta, il presente nella sua presenza ostinata, e, perciò, terrificante» (Bourdieu 2005: 91). Gli basta entrare al Jardin des Plantes per sentirsi trasportato in paesi lontani dove viaggiare con lei «a dorso di dromedario, sotto il baldacchino di un elefante, nella cabina d'una piccola nave in mezzo ad azzurri arcipelaghi». Passeggiare nelle sale Louvre scatena un fenomeno in cui Swann sarà maestro, l'osmosi tra l'immagine adorata e le figure dipinte dai grandi pittori, mentre un persistente *orientalismo* lo induce a sognarla in calzoni di seta gialla, distesa sui cuscini di un harem.

Quanto a cercare d'esserne l'amante, era convinto che qualsiasi tentativo sarebbe stato vano. [...] Una cosa che lo stupiva, era di non provar gelosia per Arnoux; e poi, non riusciva a immaginarsela se non vestita; a tal punto il pudore appariva in lei naturale, relegando il suo sesso in una misteriosa penombra (Flaubert 1966: 60).

Anche quando cerca di sbloccare le inibizioni e di lanciarsi nell'arena parigina dei giovani ambiziosi, il funzionamento di questa macchina desiderante appare fatalmente inceppato. La festa in maschera a casa di Rosanette diventa un carnevale sensuale e grottesco in cui Frédéric viene abbagliato dalle luci, frastornato dalla musica, inebriato dai profumi, in una messa in scena letterale della sua tendenza a mascherare e a trasfigurare la realtà, a immaginare se stesso

e il mondo diversi da quello che sono. Rientrato a casa assetato di donne, di lusso e di «tutto ciò che la vita a Parigi porta con sé», Frédéric scivola in allucinazioni frenetiche che sfumano in un sogno dal simbolismo lampante:

Gli sembrava d'essere attaccato al timone di un *fiacre*, in pariglia con Arnoux, e che la Marescialla gli stesse sopra a cavalcioni e lo sventrasse coi suoi speroni d'oro (*ibid.*: 114).

Quello di Frédéric – lo ha suggerito Bourdieu – è un gioco a «chi perde vince» (2005: 77). La politica è una farsa, la storia un grande inganno. L'ambizione artistica o mondana una favola a cui non crede neanche lui. E la sua sconfitta (o vittoria) suprema sarà dopo il «bianco» tanto amato da Proust, durante l'ultimo incontro con Madame Arnoux, quando resterà sconvolto nel vedere i suoi capelli bianchi:

Frédéric ebbe il pensiero che fosse venuta per offrirsi; e fu ripreso da un desiderio furioso, più forte, più aspro che mai. Ma insieme sentiva qualcosa d'inesprimibile, una sorta di repulsione: il terrore, quasi, d'un incesto. O fu un altro timore a trattenerlo: quello, dopo, di provarne disgusto. [...] Un po' per prudenza, un po' per non degradare il suo ideale, si trasse bruscamente da parte e si mise ad arrotolarsi una sigaretta (Flaubert 1966: 371).

Quanto a Humbert Humbert, appare rinchiuso in una prigione ben più spaventosa della cella in cui redige la sua «confessione». È la prigione del *solipsismo*, della reclusione interiore, un luogo ovattato e remoto in cui la letteratura diventa l'arma diabolica per trasfigurare e nobilitare l'esperienza erotica, secondo quella particolare modalità espressiva che Maurice Couturier ha definito *mode poérotique*:

Ciò che rende questo romanzo particolarmente sconvolgente è il fatto che la perversione sessuale sia travestita con gli strumenti poetici più sofisticati e che il maestro di virtù sia, in fin dei conti, il perverso stesso divenuto narratore (1996: 181).

Basta pensare a una delle scene più scabrose del romanzo, quando Humbert rimane fortunatamente solo con Lolita durante un'assenza di Charlotte. Sono entrambi nel salotto di casa, lui seduto sul divano e lei semisdraiata a leggere una rivista, con le gambe allungate che «palpitavano sul mio vivo grembo». Grazie a un «sistema segreto di corrispondenza tattile tra la bestia e la bella», Humbert si produce in una complicata manovra di sfregamenti che – all'insaputa di lei – culmina nello «spasimo dell'estasi più lunga che uomo o mostro avessero mai sperimentato». Lolita, nota soddisfatto, era «solipsizzata e al sicuro [*safely solipsized*]» (Nabokov 1996: 79-81). Maniaco e ninfetta sono due esseri «fantasticamente, divinamente soli», ognuno chiuso nel suo mondo, privi di un contatto fisico che produrrebbe solo dolore e rimorso:

Ero fiero di me. Avevo carpito il miele di uno spasimo senza corrompere una minorene. [...] Lolita era al sicuro – come lo ero io. Ciò che avevo follemente posseduto non era lei, ma una creatura mia, una Lolita di fantasia [*another, fanciful Lolita*] forse ancor più reale di Lolita; qualcuno che le si sovrapponeva e l'inglobava; qualcuno che aleggiava tra lei e me, senza volontà né coscienza – anzi, senza nemmeno una vita propria.

La bambina non sapeva nulla. Io non le avevo fatto nulla. E nulla mi impediva di ripetere una prestazione che la toccava pochissimo, come se lei fosse un'immagine fotografica che fluttua su uno schermo e io l'umile gobbo intento all'onanismo nell'ombra (*ibid.*: 82).

In questa prigionia mentale del desiderio, l'amore è solo il termine convenzionale per dire la gelosia, la perdita, la disperazione; la donna amata sfuma in una parola, in un gruppo consonantico, nel fantasma verbale evocato nel memorabile incipit del romanzo; e la bellezza non è che un vecchio idolo romantico, un miraggio che sfugge all'orizzonte, che anzi esiste e ha valore in quanto non può essere posseduto. Ci potrà essere anche una scaglia di rimorso retrospettivo, ma il tono con cui Humbert rievoca l'episodio del primo rapporto fisico, nel fatale

albergo dei *Cacciatori incantati*, suggerisce che il suo rimpianto non sia dovuto tanto al fatto di avere distrutto la vita di una ragazzina, ma di avere corrotto un'immagine ideale che non può sopravvivere al contatto con la carne. È un momento delicatissimo. Dopo un'apostrofe strategica alle dame della giuria, il mascalzone ci offre «l'ermetica visione» di Lolita seduta sulla sponda del letto, ormai preda del sonno indotto dal sonnifero che le ha propinato con l'inganno. Poi esce dalla stanza, chiude a chiave la porta, assapora l'attesa del momento in cui ritornerà:

Tra pochi minuti [...] mi sarei introdotto in quel «342» e avrei trovato la mia ninfetta, la mia bellezza, la mia sposa prigioniera del suo sonno di cristallo. Giurati! Se la mia felicità avesse potuto parlare, in quell'albergo signorile si sarebbe udito un boato assordante. E il mio unico rimpianto, oggi, è di non aver lasciato discretamente la chiave numero 342 al bureau per abbandonare la città, il paese, il continente, l'emisfero – ma che dico, il pianeta! quella sera stessa (*ibid.*: 157-58).

Certo non si può dire, pensando alla seconda parte del libro, che Humbert sia paralizzato nell'azione. Tutta la cautela esibita nella scena del divano sembra completamente svanita quando rivendica «la sottomissione della [sua] concubina adolescente», questa «viziata schiava-bambina» a cui immagina addirittura di far «sfornare una ninfetta col mio sangue nelle vene squisite, una Lolita Seconda, che nel 1960, quando io fossi ancora stato *dans la force de l'âge*, avrebbe avuto otto o nove anni» (*ibid.*: 187, 236, 219). In questo senso, derubricare i suoi atti alle fantasticherie solipsiste di un poeta significa cadere in pieno nella trappola di parole che ha ordito per noi. Eppure, il suo avvolgente discorso amoroso non fa che respingere sullo sfondo questa zona oscura del suo *grand péché radieux*, in un livello diegetico additato solo per reticenze e figure, in un retroscena dell'esperienza non illuminato dalla parola né realmente investito dal desiderio. È lui stesso a dirlo, deludendo subito chi pensa che lo scandalo del caso Lolita sia dovuto a un libro "licenzioso":

Il tema del cosiddetto "sesso" non mi interessa affatto. Chiunque può immaginare quegli elementi di pura animalità. Ciò che mi alletta è un'ambizione superiore: fissare una volta per tutte il periglioso sortilegio [*the perilous magic*] delle ninfette (*ibid.*: 170).

Non è affatto un caso che la quota più ingente del desiderio erotico di Humbert sia mediata dallo sguardo, con il quale «possiede visivamente, nei parchi, varie ninfette maculate di luce», uno sguardo spesso attrezzato con vari dispositivi ottici: il binocolo con cui cerca di spiare le ragazzine all'uscita da scuola; la finestra attraverso cui spinge l'«occhio furtivo, periscopio sempre vigile del mio vizio vergognoso» (*ibid.*: 74, 224, 329); oppure i mezzi di riproduzione meccanica (cinema, fotografia) con cui vorrebbe creare simulacri durevoli delle sue visioni. C'è una scena bellissima che precede di poco la perdita di Lolita, rapita da Quilty nell'ospedale di Elphinstone, in cui Humbert la osserva mentre gioca a tennis:

Era più che mai una ninfetta, nonostante l'età avanzata, con quelle membra color albicocca e la tenuta da tennista adolescente! [...] Avrei potuto filmarla! Adesso l'avrei qui con me, davanti agli occhi, nella sala di proiezione del mio disperato sconforto! [...] Il suo tennis era il punto più alto al quale, per quanto io riesca a immaginare, una giovane creatura possa portare l'arte della finzione [*the art of make-believe*], anche se per lei, probabilmente, esso era soltanto la geometria della più semplice realtà [*the geometry of basic reality*] (*ibid.*: 288-89).

Una manifestazione specifica di questa crisi del desiderio, che forse rimanda a una più generale crisi dell'esperienza, è il meccanismo con cui il desiderio, quando viene effettivamente realizzato, manca il suo obiettivo e si sposta su un oggetto sostitutivo che funziona come doppio o surrogato, in una logica simbolica governata da un principio di compensazione, risarcimento o vera e propria profanazione. In Flaubert, questa dinamica si manifesta in modo quasi didascalico nell'antitesi tra Madame Arnoux e Rosanette, polarizzate nei due

grandi stereotipi della cultura borghese sull'amore: l'angelo e la prostituta, la moglie-madre e la cortigiana, l'amore romantico e l'amore mercenario. Esempio da manuale, la grande scena profanatoria in cui Frédéric, dopo avere mancato l'appuntamento tanto atteso con Madame Arnoux, porta Rosanette nella stanza che aveva allestito come un tempio, con la «devozione» con cui si addobbano gli altari:

Allora, in un'estrema raffinatezza dell'odio, per meglio oltraggiare in se stesso l'immagine di Madame Arnoux, portò Rosanette fino alla casa di rue Tronchet, nella camera preparata per l'altra. [...]

Verso l'una, lontani battiti di tamburo la svegliarono; e lo vide che singhiozzava, la testa sprofondata nel cuscino.

«Ma cos'hai, amore mio?»

«Sono troppo felice,» disse Frédéric. «Era da tanto tempo che ti desideravo» (Flaubert 1966: 250).

Tipicamente, il cruciale momento del «possesso» (nel quale, direbbe Proust, nessuno possiede alcunché) corrompe il sogno, distrugge l'amore, trasforma l'angelo radioso in una meretrice, come scopre suo malgrado anche un discendente di Frédéric Moreau, Emilio Brentani, quando riesce finalmente a possedere un'Angiolina lungamente desiderata:

Il maschio era ormai soddisfatto ma, all'infuori di quella soddisfazione, egli veramente non ne aveva sentita altra. Aveva posseduto la donna che odiava non quella che amava (Svevo 2004: 535).

In Svevo, come in Nabokov, il meccanismo è infatti più perverso e sofisticato, nel senso che le due figure antitetiche si incarnano in una stessa creatura metamorfica, composita, una *donna moltiplicata* dalla natura fondamentale duale ma in realtà molteplice, sfuggente, inafferrabile come la bugia e arbitraria come un nome proprio. Angiolina è al tempo stesso *Ange*, creatura di gioia e di luce, e *Giolona*,

«il disprezzo stesso fatto suono» (*ibid.*: 454). Quanto alla ninfetta, come ci spiega il dotto Humbert a inizio romanzo, è per sua natura un miscuglio di bellezza e volgarità: da un lato *Lolita*, la magica creatura che visita i sogni di un poeta romantico, e dall'altro *Dolores Haze*, una ragazzotta americana imbevuta di cultura popolare che suscita il disprezzo di uno studioso europeo, erudito sterile e artista mancato, sempre pronto a rovesciare una citazione colta e un arguto *bon mot* sulle miserie del genere umano.

Del resto, chi mai lo potrebbe contraddire?

4. La strategia della forma

C'è infatti qualcosa, in questi romanzi, che mette a dura prova il lettore: qualcosa che lo sfida, lo provoca, lo sospende tra pathos e ironia, lo blandisce nel suo istintivo bisogno di identificazione; e gli suggerisce che forse non deve credere a tutto ciò che vede, anche se alla fine non arriverà nessuno a spiegargli come stanno "realmente" le cose. In questo, la solidarietà tra forma e contenuto ha qualcosa di implacabile. La tematizzazione di questo amore estetico e narcisistico, sostanzialmente bloccato nella sfera dell'immaginario, è veicolata attraverso un raffinato gioco di voci e di punti di vista che crea una trappola per il lettore, una specie di vicolo cieco epistemologico.

Henry James, che pure lo ammirava, vedeva un grosso difetto in alcune opzioni formali di Flaubert. Non si capacitava che questo grande artista avesse affidato la visione di quadri così complessi a «riflettori» mediocri, opachi e inadeguati come *Emma Bovary* o – ancora peggio – *Frédéric Moreau*. Evidentemente, più che non capire Flaubert, James ragiona in base ad altri presupposti filosofici e narrativi che comporterebbero scelte espressive molto diverse. Ma il mondo di Flaubert è questo: è il mondo dell'insensatezza e della *bêtise*, un mondo che si regge con la forza interna del linguaggio, la cui sostanza profonda è davvero lo stile e la modalità formale con cui viene raccontato.

In realtà, nell'*Educazione sentimentale* la prospettiva è molto elastica: se in alcuni casi viene ristretta alla percezione soggettiva dei

personaggi, primo fra tutti Frédéric, in altri si dilata alla visione panoramica del narratore onnisciente, che gioca con gli indiretti liberi e modula un complicato fraseggio di scarti cognitivi e registri ironici. C'è però una figura che sfugge a questa variabilità del punto di vista e che ci appare sempre da un unico angolo visivo: è l'oggetto centrale del desiderio, il «punto luminoso» i cui occhi abbagliano Frédéric fin dall'incontro sul battello: Madame Arnoux. In questa prima sequenza Flaubert ci offre anche un piccolo indizio, quando Frédéric, folgorato dall'«apparizione», viene invitato dagli Arnoux ad unirsi a pranzo con loro:

Frédéric, che le stava di fronte, distingueva l'ombra delle sue ciglia. Inumidiva le labbra nel bicchiere, spezzava una crosta di pane fra le dita; un medaglione di lapislazzuli, che pendeva da una catenina d'oro al suo polso, risuonava a tratti urtando l'orlo del piatto. Eppure, tutta quella gente aveva l'aria di non accorgersi di lei (Flaubert 1966: 7).

Il problema non è solo l'ambiguità dei segni della bellezza e dell'amore, e in fondo non ha molto senso chiedersi se questa donna sia “veramente” bella come lui la vede o se, più avanti, alcune stoccate di Rosanette sull'aspetto fisico di lei siano più attendibili di quanto possano far pensare la gelosia e la malevolenza. Il punto è che noi lettori siamo imprigionati nella visione adorante di Frédéric, avviluppati nei suoi schemi percettivi, martellati dai *cliché* che la sua fantasia attinge a una tradizione letteraria e a una memoria culturale che in parte sono le nostre. La scelta non sfugge alla lucidità critica di James:

Madame Arnoux [...] è fortemente svantaggiata dal fatto di venirci presentata in gran parte attraverso la visione che di lei ha Frédéric, tanto che noi non la vediamo, praticamente, sotto altra luce. Ora, Flaubert sfortunatamente non è stato capace di non screditare la visione di Frédéric in generale, la sua visione di tutto e di tutti, e in particolare della propria vita, in modo tale da farne

un medium adeguato a trasmettere l'impressione di qualcosa di nobile. Naturalmente Madame Arnoux è di gran lunga la cosa migliore della sua vita; ma la sua vita è fatta di materiali così poveri che ci dispiace che lei vi si trovi "dentro" (James 1993: 297-98).

In *Lolita* la situazione è ancora più netta, aggravata dalla narrazione autodiegetica e dal genere della «confessione», che creano un vischioso effetto di intimità tra narratore e lettore. Il mascalzone lo sa bene:

Ti prego, lettore: per quanto possa esasperarti il protagonista di questo libro, col suo cuore tenero, la sua sensibilità morbosa, la sua infinita circospezione, non saltare queste pagine essenziali! Prova a immaginarmi; se tu non mi immagini, io non esisterò (Nabokov 1996: 164-65).

Se in genere il discorso amoroso è appannaggio esclusivo dell'innamorato, la tirannia assoluta che Humbert esercita sul suo discorso porta alle estreme conseguenze il mutismo dell'altro (e degli altri). Personaggi, giurati, lettori: tutti i soggetti chiamati in causa dalla retorica del narratore diventano pedine del suo gioco, in balia dei suoi sbalzi d'umore e della sua feroce malafede, incapaci di accedere a quella relazione dialogica con la soggettività altrui che Bachtin chiamava «extralocalità» (1988: 13-16). Se c'è un aspetto spaventosamente misogino in questo romanzo, non è dovuto tanto al disprezzo che Humbert riversa su Charlotte o alle violenze cui sottopone Lolita. È piuttosto una misoginia retorica e cognitiva, effetto del vicolo cieco epistemologico in cui il discorso narrativo ci rinchioda (cfr. Herbold 2008): è il fatto che l'oggetto centrale del desiderio, Lolita, non accede mai allo statuto di soggetto, viene completamente espropriata di una voce e di un punto di vista, in linea con una lunga tradizione culturale che ha ridotto la donna al silenzio con il pretesto di esaltarla, di adorarla, di nobilitarla con i più raffinati strumenti retorici del linguaggio e dell'arte. Tu sei bellissima: sei un fiore, una dea,

un'opera d'arte. Sali sul piedistallo o sull'altare. Però stai zitta, perché il poeta sono io.

5. Epilogo

Se la storia finisse così, sarebbe davvero troppo semplice. Il grande pregio di quei sistemi linguistici complessi che chiamiamo testi letterari è che non si lasciano ridurre a risposte univoche o a tesi unilaterali. Sul finale, i due romanzi mostrano uno scarto decisivo, una divergenza che rimescola le carte proprio nel quadro di un'ultima affinità strutturale.

Di per sé, la logica del racconto ubbidisce infatti allo stesso schema evolutivo: amore fallito, distacco, periodo di separazione, ultimo incontro, separazione definitiva. Nell'*Educazione sentimentale* c'è il famoso «bianco» in cui Frédéric viaggia, conosce la malinconia dei piroscafi, torna a Parigi, vive altri amori resi insipidi dal ricordo del primo. Trascorrono così sedici anni dopo i quali rivede Madame Arnoux, un ultimo incontro tutto virato nella «concupiscenza retrospettiva», nella nostalgia del passato, nel rimpianto di ciò che non avrebbe mai potuto essere. Come sempre, Flaubert è implacabile e i suoi mondi non offrono alcuna via di fuga. Prima di provare disgusto per il corpo invecchiato di Madame Arnoux, Frédéric le rovescia addosso l'ennesima dichiarazione d'amore, una dichiarazione con i tempi verbali sbagliati, coniugata all'imperfetto e intessuta dei soliti *cliché* (il chiaro di luna, lo splendore degli occhi, la musica della voce, il nome che contiene tutte le delizie della carne e dell'anima...). Poi arrivano i saluti, i due si separano per sempre. «Nient'altro» (Flaubert 1966: 372).

In *Lolita*, dopo il rapimento-fuga dall'ospedale, passano «tre anni vuoti» in cui Humbert cerca disperatamente la fuggitiva, si macera nel ricordo di *Dolorès disparue*, scrive poesie, rischia di impazzire, ha perfino una caotica relazione con una donna adulta. Finché una lettera di Lolita lo riconduce da lei, per un ultimo incontro in cui la ritrova sposata, incinta, in una cittadina persa nel nulla della provincia americana. Di fatto l'incontro non porterà a niente, e alla fine se ne

andrà solo e in lacrime. Ma a differenza di Frédéric, Humbert non si limita a cullarsi nei ricordi e in una sterile nostalgia sentimentale: non solo perché esce dalla casa deciso a uccidere Quilty, ma perché in quei momenti le prova davvero tutte: guarda Lolita, la riconosce, la invita a tornare con lui, forse la vede finalmente per ciò che è e le rivolge quella che *sembra* una vera dichiarazione d'amore, una delle pagine più belle del libro, non formulata a voce ma scritta nel romanzo, per noi, nel manoscritto che lei non potrà mai leggere:

e lei era lì, con la sua bellezza distrutta, le mani strette e le vene in rilievo, da adulta, e le braccia bianche con la pelle d'oca, e le orecchie appena concave, e le ascelle non rasate, era lì (la mia Lolita!), irrimediabilmente logora a diciassette anni [...] e la guardai, la guardai, e seppi con chiarezza, come so di dover morire, che l'amavo più di qualunque cosa avessi mai visto o immaginato sulla terra, più di qualunque cosa avessi sperato in un altro mondo. [...] Potete anche schernirmi e minacciare di far sgombrare l'aula, ma finché non sarò imbavagliato e mezzo strangolato urlerò la mia povera verità. Insisto perché il mondo sappia quanto amavo la mia Lolita, quella Lolita, pallida e contaminata, gravida del figlio di un altro, ma sempre con gli occhi grigi, sempre con le sopracciglia fuliginose, sempre castano e mandorla [...] Non importa, anche se quei suoi occhi si fossero sbiaditi come quelli di un pesce miope, e i suoi capezzoli si fossero gonfiati e screpolati, e il suo adorabile, giovane delta vellutato e soave si fosse corrotto e lacerato... anche così sarei impazzito di tenerezza alla sola vista del tuo caro viso esangue, al solo suono della tua giovane voce rauca, Lolita mia (Nabokov 1996: 346).

È davvero un punto in cui Nabokov, questo scrittore così irritante e geniale, imbrogliava le carte in modo supremo, perché non potremo mai sapere se Humbert ama "davvero" Lolita, se è guarito dalla sua ossessione grazie alla scrittura e alla letteratura, o se ancora una volta riesce a blandire i giurati e i lettori e realizza la beffa definitiva, come una specie di Ser Ciappelletto trapiantato nell'America degli anni Cinquanta.

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *Estetika slovesnogo tvorčestva* (1979), trad. it. *L'autore e l'eroe*, ed. C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988.
- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 2001.
- Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art* (1992), trad. it. *Le regole dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 2005.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.
- Couturier, Maurice, *Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros*, Seyssel, Champ Vallon, 1996.
- David, Christian, *La dimensione amorosa. Studio psicanalitico sull'amore*, Napoli, Liguori, 1982.
- Flaubert, Gustave, *L'Éducation sentimentale* (1869), trad. it. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1966.
- Flaubert, Gustave, *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, ed. G. Bollème, Paris, Seuil, 1963.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.
- Herbold, Sarah, «Dolorès disparue»: *Reading Misogyny in «Lolita»*, in *Approaches to Teaching Nabokov's «Lolita»*, eds. Z. Kuzmanovich e G. Diment, New York, MLA, 2008.
- James, Henry, *Gustave Flaubert* (1902), in *La lezione dei maestri*, ed. G. Mochi, Torino, Einaudi, 1993.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), trad. it. *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.
- Nabokov, Vladimir, *Lolita* (1955), trad. it. di G. Arborio Mella, *Lolita*, Milano, Adelphi 1996.
- Nabokov, Vladimir, *A proposito di un libro intitolato «Lolita»* (1956), *ibid.*

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions* (1973), trad. it. *Intransigenze*, Milano, Adelphi, 1994.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* (1913), trad. it. *La parte di Swann*, Milano, Mondadori, 1995.

Steiner, George, *Extraterritoriale*, in Vladimir Nabokov, eds. M. Sebregondi e E. Porfiri, "Riga", n. 16, 1999.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), trad. it. di M. Lavagetto, *Il rosso e il nero*, Milano, Garzanti, 1998.

Svevo, Italo, *Senilità* (1898), in *Romanzi e «Continuazioni»*, eds. N. Palmieri e F. Vittorini, Milano, Mondadori, 2004.

L'autore

Federico Bertoni

Insegna Teoria della letteratura all'Università di Bologna. Si è occupato di teoria del romanzo, del realismo in letteratura, di estetica della ricezione, di letteratura della Resistenza, del rapporto tra letteratura e storia. Tra i suoi lavori: *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* (1996&2010), *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà* (2001), *Realismo e letteratura. Una storia possibile* (2007). Ha curato l'edizione critica di Italo Svevo, *Teatro e saggi*, in *Tutte le opere* di Italo Svevo, edizione diretta da Mario Lavagetto per "I Meridiani" Mondadori (2004).

Email: federico.bertoni@unibo.it

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/03/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Bertoni, Federico, "Sull'utilità e il danno della letteratura per la vita",
Between, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>