

Cinzia Bigliosi, **Maschere dell'io. Avventure del soggetto nel tempo del moderno** (Roma, Fazi, di prossima pubblicazione).

Il saggio rivisita e presenta alcune tra le figure che, lungo il XIX e il XX secolo, hanno segnato, attraversandola, la storia del soggetto moderno nella letteratura e nella cultura occidentale. Nelle sue espressioni più urgenti, il soggetto si è sempre dato attraverso maschere tra le quali, per prima, sarà analizzata quella primordiale dell'usignolo che nella sua evoluzione più spinta troverà radice in quella dell'Ottocentesco dandy. Il dandy, infatti, nella sua esibizione di una maschera esistenziale fatta di estrema ostensione e artificialità, nelle pieghe dei suoi atteggiamenti, vedrà riemergere la naturalità come ritorno del rimosso.

Nella seconda parte, il saggio entrerà in una vera e propria ricerca del soggetto (titolo provvisorio della seconda parte: **Alla ricerca del soggetto. Corvi e usignoli**), che passerà dal soggetto come meta dell'opera di Rimbaud, alla sparizione del volto di un soggetto inattingibile come quello di Bacon che ritrae Van Gogh.

I capitolo: *Ai bordi della notte. Canto e passione dell'usignolo*¹.

“Nel giorno va a compimento quello che la notte ha lasciato”.

Sofocle².

I. L'usignolo, l'uccello che canta di notte.

E così all'inizio fu Attar³.

Nel suo *Il verbo degli uccelli* il poeta persiano racconta un volo 'di formazione' per gli uccelli dell'universo che partono alla ricerca della corte del loro re che sta al di là del mondo. A guida del grande volo viene eletta l'upupa, “Virgilio del poema⁴”, la quale deve condurre gli uccelli e convincerli a non esitare e a darsi totalmente a questa grande esperienza. Nel poema si alternano capitoli che descrivono il volo a capitoli che introducono gli uccelli singolarmente, spiegandone la loro natura e argomentandone le motivazioni.

Alla volta del suo intervento, l'usignolo, che appare agli altri compagni ubriaco di vita e di morte, propone all'assemblea la sua conoscenza del mondo: niente gli è ignoto del *segreto* amoroso. Non solo gli strumenti suonati da mani umane sono stati ispirati dal suo canto, ma con questo egli ha anche sconvolto giardini e amanti, il mondo della natura e degli uomini. La tempesta che scuote l'animo dell'usignolo invade di pace il cuore degli amanti che, spinti e guidati delle sue note vorticosi, hanno insieme a lui attraversato lo stesso sconvolgimento⁵.

Quello dell'usignolo di Attar è un doppio movimento: dandosi al mondo si dà all'amore, ma è solamente nel cuore del gesto di donazione senza limiti che possono esser svelati i suoi segreti. Ed è in tale travaglio d'amore e per amore che l'usignolo può

¹ Titolo provvisorio. Una versione più estesa del saggio è stato pubblicata in **Trame**, IV, Pendragon, Bologna 2002, pp. 41-75.

² *Edipo Re*, vv. 198-199, in Sofocle, *Edipo Re – Edipo a Colono – Antigone*, tr. it. di R. Cantarella, Mondadori, Milano 1982,.

³ Farid 'Attar, poeta mistico persiano, vissuto in un periodo da collocarsi indicativamente tra il 1141 e il 1273, è considerato uno dei più grandi maestri del sufismo. Per i riferimenti seguenti si veda Farid ad-din 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, a cura di C.Saccone, Mondadori, Milano 1999.

⁴ Cfr. C. Saccone, 'Introduzione' a Attar, *Il verbo degli uccelli*, cit., p. 16.

⁵ Nella tempesta che si impossessa dell'animo dell'usignolo e nel tormento dello spirito degli amanti e nell'incapacità di opporsi a tale smania vi è molto del percorso rimbaudiano che porterebbe a una nuova conoscenza dell'uomo e del mondo attraverso lo sconvolgimento di ogni senso forzando il soggetto fino al suo stravolgimento: *Je est un autre*. Per questo si veda la lettera a Georges Izambard del 13 maggio 1871, nota come *La lettera del veggente* pubblicata in ogni edizione dell'opera poetica di Arthur Rimbaud.

perdere addirittura la vita: anche per una rosa soltanto. L'amore per la bellezza non ha prezzo, mentre la vita senza l'odore e lo svelamento dell'amore è la morte in vita.

È d'un passo "ebbro"⁶ che l'usignolo vive e si muove attraversando un arcano, buio e misterioso, dove la sola luce possibile viene da una bellezza che feconda d'amore il mondo al quale, nello sfarinamento inesorabile del tempo, si dà senza sosta ("la corona di cento petali che si schiude"⁷).

Severa la voce dell'upupa gela il canto gioioso dell'usignolo con un "O tu, perduto dietro vane forme"⁸.

La saggia upupa rimprovera il vanto di un amore sconfinato e una volontà che tutto darebbe e che tutto dà all'amore e che non solo porta dolori e pene, ma che imprigiona anche la volontà e rende impotente. La bellezza terrena è troppo caduca. La decadenza non deve indurre che disgusto di fronte alla perfezione di ciò che dura. L'upupa maledice così l'usignolo e il suo canto: inseguendo l'effimera bellezza di una rosa, egli è disposto a dare la vita nel suo canto per qualcosa di imperfetto, così come deve per forza essere il suo cuore, se cantando non lo coglie la morte di vergogna per la sua dissennata natura.

La rielaborazione allegorica di Attar propone una evidente dicotomia all'interno della visione del mondo che proporrebbe la logica della ragione opposta alla logica del cuore⁹.

Con l'intervento dell'usignolo Attar spinge irreversibilmente questa bivalenza facendo della percezione del mondo una ricerca intimamente androgina in cui l'upupa dà voce a una ragione puramente filosofica.

Tale ricerca rianima la ragione, al di qua del neoplatonismo, di una scolastica platonica, ed esattamente del Platone della *Repubblica*, che, nel V libro, espelle dalla città – governata dai filosofi, amanti del sapere di ciò che non muta – i poeti, gli amanti della mera apparenza.

Paradossalmente è al neoplatonismo, spinto però ai suoi limiti estremi, che si rifà anche l'usignolo. Con il suo canto, che immortala nella figura della bellezza, il caduco e il mutevole, egli si propone come una sorta di eroe e martire di queste *vane forme* di cui

⁶ P. 82.

⁷ P. 83.

⁸ Ibid.

⁹ Questo argomento è acutamente analizzato da C. Saccone nella sua 'Introduzione' a Farid ad-din 'Attar, *Il verbo degli uccelli*, cit. in cui vengono spiegati anche altri temi importanti della poesia persiana.

scopre una verità a cui l'upupa a cui l'upupa non potrà mai attingere. Verità nascosta, esoterica, perché sta sul limite e la soglia che divide e unisce il mondo sensibile e il mondo spirituale. È la soglia dell'immagine, e l'usignolo, abitando questa soglia, diviene esso stesso figura liminare, in un certo senso di incarnazione della poesia e del poeta¹⁰.

Il pensiero che Attar introduce con il canto dell'usignolo è un'indagine tra due scuole, una legata alla percezione sensibile e l'altra alla percezione concettuale. La solidità del pensiero dell'upupa è di natura più razionale dove la poesia come logica del cuore è stata messa al bando, mentre le *vane forme* inseguite dall'usignolo sono *vane* perché poetiche, *vane* perché distruttive, *vane* perché non hanno visibilità nella loro forma concreta e appartengono a un pensiero che è stato destrutturato e che può essere detto ormai solamente in una lingua poetica e spirituale, intermedia tra una percezione sensibile e una percezione concettuale.

La ricerca della verità che vada al di là delle forme concrete e razionali è pericolosa perché spinge fino alla rottura di ogni limite e di ogni ragione, rischiando di finire nel luogo in cui l'ordine è assente. “Nel timore e tremore di non venire più corrisposto, di diventare improbabile per l'assenza stessa del suo destinatario, l'amore si accende magari di passione o di sentimento, ma non si coniuga più intrinsecamente con l'ordine¹¹”. Cantare la verità può essere anche letale nel segreto buio della notte, ma vero è anche che solo nel cuore nero delle tenebre, nell'invisibile e nell'ignoto che essa può essere data al mondo.

Il paradosso che porta in sé la verità del canto dell'usignolo non ha nulla di empiricamente accessibile alla percezione umana, ma è un aspetto dell'immaginabile che, come vera categoria conoscitiva, si colloca in quello che secondo Corbin resta in una “regione dell'essere o realtà dell'essere che senza di essa [l'immaginazione] rimane per noi chiusa o interdotta¹²”. L'immaterialità dello spazio dell'usignolo di Attar, *forma imaginale*, è quello di un limite, esattamente come Corbin definisce il *mundus imaginalis*, “un universo mediano e mediatore, un *intermondo* tra il sensibile e l'intelligibile¹³”.

Perversamente nel ritratto che Attar propone dell'usignolo emerge una cocente

¹⁰ Sul mondo liminare cfr. H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, trad. di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1986.

¹¹ Così Bodei spiega il rapporto in Agostino tra amore e ordine. R. Bodei, *Ordo amoris*, il Mulino, Bologna 1997, pag. 25.

¹² H. Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste. Dall'Iran mazdeo all'Iran sciita*, cit., pp. 55, 13-17.

doppia articolazione. “Ma se per lungo tempo sono privato della vista dell’amica, mi chiudo nel silenzio e non confido a nessuno i miei segreti. [...] quando ella è introvabile, io mi chiudo in me stesso nel silenzio assoluto¹⁴”.

L’ebbrezza passionale porta in seno le stesse spine dello stelo della rosa dai cento petali che meravigliosamente si dispiegano in un gioco osceno e irrinunciabile (“come potrebbe l’usignolo privarsi, anche per una notte, dell’amore di così ridente creatura?¹⁵”) allo sguardo dell’usignolo. Il segreto dell’usignolo vive di mistero e nel nascondimento e il segreto del cuore può essere anche comunicato attraverso la scelta coatta del silenzio, perché il linguaggio con cui si comunica alla donna ideale – a Sophia – sprofonda esotericamente nel silenzio¹⁶.

Approfondendo quello che noi chiameremo la costellazione del canto notturno dell’usignolo¹⁷, o, come l’avrebbe definita a Itrimenti Eliot il “correlativo oggettivo¹⁸”,

¹³ Ibid., p. 15. Il corsivo è mio.

¹⁴ P. 83 in Farid ad-din ‘Attar, *Il verbo degli uccelli*, cit.

¹⁵ Ibid., p. 83.

¹⁶ C’è infatti nella figura dell’amica invisibile, un’allusione alla ‘sophia’, la sapienza segreta e esoterica della mistica, sapienza che potrebbe trasparire proprio nella poesia. ‘Sophia’ – l’incarnazione al femminile della sapienza esoterica – dagli gnostici passa fino a Solov’ev e Rozanov. Si veda anche il legame tra sophia e la donna amata in Novalis, negli *Inni alla notte* dedicati alla fidanzata morta che si chiamava appunto Sophie (in una lettera da F. Schlegel Novalis stesso ricordava come “in fondo i miei studi e la mia fidanzata si chiamano allo stesso modo” in ‘Introduzione’ di V. Cisotti in Novalis, *Inni alla notte, Canti spirituali*, Mondadori, Milano 1982, p.33), e, soprattutto, nelle poesie che A. Blok dedica alla “bellissima dama”.

Nella favola *L’usignolo* (1844), lo scrittore danese Andersen mette in scena la doppia figura dell’usignolo : uno vero, che vive nel bosco del re più ricco e potente della Cina, e uno meccanico e artificiale. Dopo essere stato imprigionato dal Re per avere il suo canto, l’usignolo del bosco fuggirà nel suo isolamento segreto, dove nessuno potrà trovarlo fino al giorno in cui deciderà di tornare a cantare alla finestra del re ammalatosi, a patto però di avere in cambio degli effetti taumaturgici del suo canto (il re guarirà in un battibaleno) la più totale libertà. Questa favola di Andersen è importante anche per altri aspetti legati alla figura dell’usignolo. Ad esempio, l’ottusità del potere di fronte alla bellezza dell’arte (il re verrà a sapere di avere nel suo bosco l’usignolo considerato il prodigio più grande del suo impero attraverso la lettura di una guida della Cina) ; l’attenta distinzione estetica da parte di Andersen della qualità della stessa arte (i cortigiani confondono il muggito di una mucca con il canto dell’usignolo) ; il favore accordato storicamente dal potere all’arte, ma l’inevitabile caduta nel servile mecenatismo e nella prigionia del libero arbitrio e del potere di scelta ai quali la vera arte non può sottostare (la fuga del vero usignolo all’arrivo dell’usignolo meccanico il quale offre una vantaggiosa possibilità di governabilità nella possibilità di venire aperto in due e potendosi far guardare nei meccanismi interni. Inoltre diverte anche molto di più i sudditi dell’usignolo vero avendo un canto sempre uguale a se stesso e rendendosi così prevedibile e cantabile in coro e a memoria. Come dire, ancora una volta al potere e alle genti il noto non fa paura, anzi consola...). Inoltre, il tema fondamentale che ritroveremo portato alle più estreme e terribili conseguenze in Wilde è la gratuità della bellezza dell’arte (l’usignolo si considera ricompensato non con i gioielli, non con i denari del re, ma con le sue lacrime di commozione). Si veda Andersen, *Fiabe*, trad. di A. Manghi Castagnoli e M. Rinaldi, scelte e presentate da G. Rodari, Einaudi, Torino 1954.

¹⁷ Nell’usignolo e nel suo canto si condensano, come abbiamo visto, più immagini che formano una vera e propria costellazione ed è a questa che si potrà far riferimento per le successive reincarnazioni dell’usignolo. (La figura della costellazione che raccoglie e che condensa una pluralità d’immagini percorre l’opera di Benjamin che ha scritto a questo proposito cose fondamentali. Su questo problema cfr. F. Rella, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano 1992, *passim* e F. Rella, *L’enigma della bellezza*, cap. XI, Feltrinelli, Milano 1991).

emerge con evidenza come le siano tipiche alcune cifre che, tradizionalmente, sono legate all'universo saturnino¹⁹.

La passione dell'uccello può essere data nel canto al mondo che dorme, o meglio, nel momento in cui il sonno imprigiona gli spiriti più pigri e più razionalmente forti e protetti. Invece, tutte le anime sensibili, prese nella morsa dell'insonnia del dolore amoroso, sono febbricitanti e sveglie nel momento più oscuro della giornata e della vita, la notte.

La costellazione dell'usignolo abita due spazi intrinsecamente vicini e abissalmente opposti. Il canto dell'usignolo dice una gioia che, per quanto grandiosa, non ha un suo spazio se non nel silenzio, all'ombra del clamore, nel buio cieco. Il segreto della notte protegge il canto di una verità che si può dare solo nel muto segreto, nella disperante certezza che cada nel vuoto nulla, perché l'uccello canta solamente se solo e solo sa le verità dell'animo.

L'idea di segreto di una verità notturna è molto prossima a quella di decifrazione del reale e di scrittura espressa anche da Proust nella parte finale di *Il temps retrouvé*. La verità colta dall'intelligenza nella piena luce del mondo ha qualcosa "di meno profondo, di meno necessario" che spinge in questo modo la scrittura ad essere un lavoro di silenzi e bui notturni, perché "proviene da noi soltanto ciò che noi medesimi traiamo dall'oscurità ch'è in noi e che gli altri non conoscono²⁰". Così come il canto dell'usignolo e la verità che porta con sé, anche "*i veri libri devono essere figli non della piena luce e della conversazione, ma dell'oscurità e del silenzio*²¹".

Non esiste nulla di più struggente di una voce sola in una notte, di una voce malinconica, di una voce di qualcuno che abita le nebbie e le piogge²². Niente è più struggente della voce di un re infelice come quello di Baudelaire:

"Sono il principe che regna su un paese di piogge. /Ricco e impotente, giovane e vecchissimo./ [...] Non distrae la mia fronte di malato crudele/la grottesca ballata del

¹⁸ In "Amleto e i suoi problemi", T.S. Eliot, *Opere, 1904-1939*, a cura di R. Sanesi, Bompiani, Milano 2001, p. 366.

¹⁹ « Qui splendono le tenebre, qui la luce si ottenebra, e là/la notte fa notte con la luce e la luce fa giorno con la notte./Là Saturno percorre lo spazio con moto avaro,/e avanza con grave e lungo indugio... » recita l'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla. Come si vede ricompare anche qui la cifra della mescolanza e della liminarietà.

²⁰ In M. Proust, *Il tempo ritrovato*, tr. di G. Caproni, postfazione di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1991, pp. 209-211.

²¹ Ibid., p. 230. Il corsivo è mio.

²² Nella prima parte di « La noia, eterno ritorno » in W. Benjamin, *Opere complete, IX. I « passages » di Parigi*, a cura di R. Tiedemann, ed. it. a cura di E. Ganni, Einaudi, Torino 2000, Benjamin fa un ritratto supremo della noia baudelairiana sondando un intero universo dominato dal cattivo tempo, dalle grigie piogge e dalle fitte nebbie che tutto avvolgono.

mio buffone preferito;/il mio letto di fiordalisi si muta in una tomba/[...] Il savio che è riuscito a fabbricarmi l'oro/non è capace di estirpare la corruzione dal mio corpo.[...]»²³.

Come Amleto nelle nebbie del castello danese, il re di Baudelaire geme di disperata mestizia, vinto da un sentimento che inverte le leggi stesse della natura, che ne invecchia anzitempo le membra e i sentimenti chiusi in un corpo scheletrito e corrotto, di fronte alla presa di coscienza dell'irriscattabilità della vita e dei suoi patimenti, di faccia ai quali neppure il buffone prediletto può nulla, inequivocabile eco shakespeariana del teschio di Yorick che diverte il suo principe nel ricordo, come nulla possono gli attori che, invece di divertire, insceneranno il dramma segreto di Amleto nella forma della finzione teatrale, l'unico mascheramento della verità che nel darsi si inverte²⁴.

Il principe della malinconia, Amleto, è colui per il quale la vita umana e i suoi incantamenti sono la quintessenza della polvere, è il principe che appare vestito di colore notturno, le cui parole pubbliche divengono un monologo tra sordi.

Il lamento di Amleto che piange il dolore della morte del padre è la voce dell'usignolo che viene educata con toni da razionale upupa d'Attar dallo zio traditore. Al dolore che lo rende incapace di esprimersi che percorre l'essenza intera di Amleto, il neo Re oppone la ragione dell'ordine della natura in cui il cordoglio sarebbe un obbligo filiale giusto, ma dove perseverare nel lutto diviene una "colpa verso il Cielo, peccato contro i morti e contro natura²⁵". La malinconia viene condannata dalla ragione che ha sempre detto all'uomo l'inevitabilità della natura e del suo movimento. E così, come l'upupa con l'usignolo, il re invita il nipote Amleto a gettare " a terra questo vano

²³ P. 153, LXXVII *Spleen* in Ch. Baudelaire, *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, introd. di G. Macchia, 'I Meridiani, Mondadori, Milano 1996. La traduzione di Giovanni Raboni della parola *roi*, in italiano *re*, in *principe* porta in sé la venatura malinconica che attraversa sia il re dello spleen di Baudelaire che il principe della malinconia, Amleto. A proposito del principe melanconico si vedano le considerazioni "Dramma e tragedia (III)" in W. Benjamin, *Dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, intr. di G. Schiavoni, Einaudi, Torino, 1999, pp. 114-133.

Se mai ci furono due figure simili nella storia della letteratura queste furono Amleto e Baudelaire. Le loro vicende personali, ad esempio la madre che sposa presto in seconde nozze un uomo non amato dal figlio, l'invocazione da parte del figliastro della morte del padre acquisito, l'incomprensione del filiale grido d'amore da parte delle madri e lo struggente sentimento della malinconia sopra tutto sono cifre che accomunano entrambe queste due immense figure alle quali non saranno mai sufficientemente pagati tributi da chi li legge e da chi, come noi, dice Bloom, ancora viene letto attraverso i loro versi. Si veda il cap. XI "Amleto" di H. Bloom, *Shakespeare. L'invenzione dell'uomo*, trad. di R. Zuppet, Rizzoli, Milano 2001, pp. 267-321.

²⁴ Un altro parallelismo tra Baudelaire e Amleto è l'acqua infernale, la « verde acqua del Lete » che scorre nelle vene del re di Baudelaire, acqua del tutto simile all'acqua traditrice in cui annega la dolce Ofelia, acqua per la quale, con il dubbio del suicidio, avrà gli ultimi sacramenti di nascosto, nel buio segreto della notte.

²⁵ P. 29 in Shakespeare, *Amleto*, trad. di E. Montale, Mondadori, Milano 1988, 101-103.

*dolore*²⁶”.

Il sentimento luttuoso di Amleto va oltre le forme solite di un mantello scuro d'inchiostro, dei sospiri profondi. “Tutte le forme, i modi e gli aspetti della sofferenza; non solo tutto ciò può veramente rappresentarmi. [...] io qui dentro ho qualcosa ch'è al di là di ogni mostra²⁷”. Amleto stesso colloca la verità che porta in sé in una zona di confine oscuro, al limite tra il dicibile e l'inimmaginabile²⁸ e rende le sue parole un misterioso arcano nell'esortazione del “give it an understanding, but no tongue”: prima è necessaria la comprensione del segreto, poi verrà un tempo anche per la lingua con cui dirlo. Al parlare è necessario dare un senso, il senso che abita l'ombra, “dargli ombra” scriverà Celan in *Parla anche tu*²⁹.

È in un interstizio di indicibilità che bisogna cercare, anche a costo di perdersi per sempre, “vi sono in cielo e in terra [...] assai più cose/di quante ne sogna la [...] filosofia.³⁰”

Nel suo monologo furioso Amleto dice la verità che è sotto gli occhi di tutti, ma che, come la verità della bellezza, come forse ogni verità, resta invisibile agli occhi altrui, mentre la voce dell'usignolo, come quella del principe shakespeariano, ha il compito di svelare questa verità, ma in un assolo.

L'abisso del dramma di Amleto è la consapevolezza che il suo canto può cadere nel vuoto buio sotto i rami del bosco e quando verrà colta sarà solamente nella forma della pazzia.

Si è detto che il monologo di Amleto è un artificio tecnico funzionale alla pièce; si è detto anche che Shakespeare coglie la natura del suo personaggio attraverso il monologo³¹ che esprime il personaggio stesso. Il monologo di Amleto è tutto questo, ma non è solamente questo.

La verità che pietrifica Amleto in un dialogo con se stesso è mostruosa perché svelatagli da un fantasma notturno, “in the dead waste and middle of the night”. Come per l'usignolo, è nella morta vastità, “nel deserto della notte” traduce Montale³², che Amleto sacrifica la propria esistenza per una verità che non può e che non vuole essere vista, per una verità impossibile quindi, ed è esattamente ciò che accade con l'usignolo

²⁶ Ibid., 108. Il corsivo è mio.

²⁷ Ibid., I, ii, 82-86.

²⁸ Come l'usignolo di Attar anche Amleto sa che la verità che rappresenta il suo sapere, il *vano dolore* così simile alle *vane forme* dell'usignolo, può costare la vita: il richiamo del padre è lo stesso destino di Amleto che chiama al quale egli va incontro impavido.

²⁹ In P. Celan, *Poesie*, a cura di M. Kahn e M. Bagnasco, Mondadori, Milano 1976.

³⁰ P. 75 in Shakespeare, *Amleto*, cit., I, v, 166-167.

³¹ P. XVII in *Saggio Introduttivo* di A.L.Zazo, Shakespeare, *Amleto*, cit.

di Attar che canta una bellezza che nel deserto della notte, nell'intrico di un bosco non può essere vista da occhi umani, ma solo attraverso un sentimento immateriale, come spesso è descritta la natura della musica, che dai rami sovrasta tutto e tutti. Amleto mostra una verità (il biblico omicidio di un re per mano di suo fratello) che viene creduta una follia perché non è più collocabile nella logica dei fatti di chi vive, nella ragione di chi lo circonda.

La voce di Amleto spinge a guardare un abisso in equilibrio su un indelebile nulla: “Non parlare più, Amleto. Mi fai volgere gli occhi nel fondo della mia anima stessa, e vedo là macchie nere e profonde che non potranno cancellarsi³³”, implora la regina madre.

Come può essere creduta una verità che esce direttamente dal cuore di una tomba, dalle sue tenebre? Il marcio della Danimarca è mortifero, è l'odore mefitico delle carni disfatte del Re morto che non potrà riposare in pace finché la notte non avrà ancora sentito una voce far risuonare la verità. Non ci sarà pace per chi cerca la verità finché dalla nebbia della notte non si farà strada una nuova forma, una forma che Baudelaire dichiara lenta a venire (non a caso riferendosi a una carogna), e come il poeta baudelairiano darà una nuova forma lirica alla poesia torcendola in prosa e infine in una lingua frammentata e frammentaria, Amleto darà forma alla sua verità spezzando anch'egli la sua lingua e in fondo la sua stessa vita.

La notte esala l'ultimo avvertimento per chi lo può intendere, ma lo spettro non può dire i segreti che lo tormentano (“potrei dirti cose di cui la più lieve ti strazierebbe l'anima, gelerebbe il tuo giovane sangue, ti farebbe scattar le pupille come astri dal vuoto delle occhiaie³⁴”). Non possono essere svelati i segreti perché vengono dall'orrore della morte. Amleto è il prescelto, è l'usignolo dello spettro del Re. Egli è scelto perché vivo ma con la morte della malinconia avvinta intorno al collo. Il suo spazio è intermedio tra il giorno e la notte, tra il sole e la luna, tra la vita di chi si abbandona a orge intorno a lui, e la morte del padre. La vita di Amleto sarà data in nome del segreto di un'indicibile verità, quella che solo Amleto può intendere dalle labbra dello spettro e quella che nessuno potrà interamente intendere dalle labbra del principe, quasi come se la lingua usata divenisse incomprensibile a contatto con la ragione del mondo dei vivi, forse perché il “racconto di queste cose infernali non è per orecchi di carne e di

³² P. 37 in Shakespeare, *Amleto*, cit., I, ii, 197.

³³ Ibid., p. 187, III, iv, 90-92.

³⁴ Ibid., p. 63, I.v, 15-22.

sangue³⁵”.

All’universo dell’usignolo appartiene dunque lo strazio doloroso di una voce sola che si fa sconvolgente sia per l’oggetto sul quale è proiettata la passione stessa, sia all’interno dell’animo di chi canta quel dolore.

La triste malinconia accompagna sempre un dolore legato alla conoscenza che non si può dare che nel segreto e nel mistero.

A tutto questo, però, rimane costantemente legato un elemento prossimo all’ebbrezza amorosa, di natura dionisiaca, dove anche l’estasi tende di continuo a spezzare i limiti dati.

II. Ombre d’amor perduto.

Il luogo letterario dove le due costellazioni sono messe in scena in un alternarsi di dionisiaco e di malinconia è il racconto del 1881 di Guy de Maupassant *Une partie de campagne*³⁶. La famiglia Dufour, composta da una ciarliera e corpulenta signora, un marito taciturno, una figlia malinconica e il suo fidanzato che non dirà una sola parola in tutto il giorno, parte per una scampagnata con un “amour bête de la nature” nel cuore. Giunti presso una taverna in riva a un fiume, decidono di fermarvisi per pranzare. Alla stessa taverna riposano due aiutanti canottieri che fanno immediatamente amicizia e cortesie alla famiglia, proponendo un giro sulle due canoe alle signore che accetteranno di buon grado.

La dolcezza dell’acqua, l’imbarazzo della contiguità fisica indotta dalla barca e l’effetto del vino bevuto invadono presto la fanciulla di “une ivresse multiple”. Ella sente la sua carne presa da un bisogno di godimento, il sangue fermentarle nelle vene negli ardori della giornata fino a quando il silenzio tra lei e il giovane viene abitato da una melodia: sono le femmine dell’usignolo che cantano nel chiarore del giorno quando covano. I due giovani decidono di andare a riva e di penetrare il bosco per poter essere più vicini al nascondiglio buio dell’usignolo, “testimone degli incontri d’amore”, per avvicinare i loro cuori palpitanti alla sua voce, “musica del cielo accordata ai baci degli uomini³⁷”, scrive Maupassant. Lasciandosi andare alle carezze naturali del giovane, la fanciulla piangerà silenziosamente per un segreto che resterà per sempre nel ricordo del suono del canto dell’uccello, complice e testimone dell’amore nascosto. Al di sopra

³⁵ Ibid.

³⁶ Pp. 244-255 in G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, I, préface d’A. Lanoux, introduction de L. Forestier, texte établi et annoté par L. Forestier, « Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1974.

³⁷ Ibid., qui e più sopra p. 251. La traduzione è mia.

dello spessore quasi infendibile dai corpi fatto di rami e di sterpi, in un'oasi buia incuneata in un pomeriggio di luce festosa, l'usignolo canta con note penetranti l'estasi amorosa dell'improvvisata alcova sotto di lui, ritmando la sua voce di desiderio infinito, di brusche tenerezze, di rilassamenti d'animo e di membra, di modulazioni lente e di sospiri ardenti. Il canto si inerpica fino a giungere a un climax estatico in cui l'usignolo stesso viene investito da un'ebbrezza che ne incendia il cuore fino a spingerlo in un delirio che pare senza ritorno. L'amore furioso termina, dice Maupassant, in grida di trionfo e il gemito finale che l'usignolo ascolta silenzioso provenire sotto di lui è quello di un'anima che in un singhiozzo dice addio per sempre.

Finito l'amore, i due giovani torneranno alle loro esistenze, lui continuando a remare, lei sposando il giovane silenzioso che faceva parte dell'allegra brigata. Esattamente un anno dopo i fatti, sentendo il bisogno di ritrovare i luoghi della giornata d'amore, il giovane canottiere tornerà nel nascondiglio dove amò la fanciulla e lì vi troverà inopinatamente la stessa, seduta accanto al marito che dorme "consciencieusement comme une brute"³⁸. Il giovane, stupefatto per la scoperta, dice imbarazzato che ama quel luogo. "Io ci penso tutte le sere"³⁹ gli risponde lei.

La casa segreta dell'usignolo è in Maupassant un luogo a cui, per il miracolo di un caldo pomeriggio d'estate, viene dato di abitare alle delizie dell'estasi amorosa, ma che si trasforma inesorabilmente nel segreto luogo di dolore che per sempre lacererà gli animi di chi vi si è amato nascostamente e senza futuro.

Le fronde dove abita l'usignolo saranno il luogo di un altro tempo felice, un luogo orribilmente perduto per sempre però, per la coppia protagonista di *L'innocente*⁴⁰, romanzo di D'Annunzio scritto dieci anni dopo il racconto di Maupassant.

Il languido ricordo di una sincera passione passata e perduta, sporcata nel presente da brutture e torture psicologiche reciproche, si colora di speranza alla voce dell'usignolo che torna all'udito degli sposi infelici come un ultimo dono dell'illusione, prima di farli piombare ineluttabilmente in un inferno che raggiungerà il suo apice con l'omicidio di un neonato, 'l'innocente' appunto. La verità cantata dall'usignolo dannunziano è una

³⁸ Ibid., p. 255.

³⁹ Ibid. La traduzione è mia.

⁴⁰ Pp.99-100 in G. D'Annunzio, *L'innocente*, a cura di M. R. Giacom, Mondadori, Milano 1996. *L'innocente* è uno dei primi romanzi dello scrittore italiano e resta tra i più magmatici di D'Annunzio in cui la voracità delle letture non viene ancora diluita con il genio personale, ma resta intrisa nelle pagine del testo con citazioni spesso dirette creando così un curioso *pastiche* dei grandi autori del momento. L'apparato critico a cura di Giacom è uno strumento formidabile per penetrare nell'opera e nella biografia del giovane D'Annunzio.

condanna al supplizio in vita, in cui gli acuti si fanno gridi di una bellezza ormai impossibile.

Quando Hugo scriveva “Attendre c’est la vie”, dava con la sua poesia una garanzia che nell’arte paziente dell’attesa fosse insita la possibilità del cambiamento e che questo cambiamento fosse legato alla speranza e alla vita. Maupassant e poi D’Annunzio negheranno questa possibilità, rendendo il luogo onirico dei due amanti il *nevermore* del corvo di Poe⁴¹, con sfumature diverse tra una felicità perduta e un inferno trovato, entrambi per sempre.

Lungo il corso delle storie delle letterature, le contaminazioni e gli sviluppi della figura dell’usignolo sono innumerevoli⁴².

Appare al centro del dramma d’amore dell’VIII dei laïcs di Marie de France, nell’*Aüstic (Le rossignol)* in cui il corpo assassinato dell’usignolo viene tenuto dall’amante come la reliquia cara dell’amore per sempre negato. L’amplificazione dell’aspetto mortifero è una degli aspetti codificanti legati all’usignolo tra i più frequenti. In questo senso è da intendere l’usignolo come un esatto contrario di tutta la leggenda ultrastratificata legata alla mitica figura della fenice, studiata da Jung in *Mysterium coniunctionis* (1955-56), in cui la fenice è contemporaneamente simbolo della vita eterna e della resurrezione.

Trattato in una chiave del tutto farsesca, invece, l’usignolo è il protagonista di un’avventura erotico-parodistica in Boccaccio⁴³ in cui resta, però, la costante della dimensione del segreto notturno, e della morte anche se evocati solo nel gioco parodistico.

Al male d’amore riporta i sospiri l’infelice amante di Ronsard⁴⁴ che si identifica totalmente con l’uccellino il quale, a differenza del poeta, è amato per il suo bel canto, mentre lui viene deriso per i suoi versi d’amore.

⁴¹ *Il corvo*, pp. 88-97, in E.A.Poe, *Il corvo e altre poesie*, a cura di S.Colonna e M.Cucchi, Mondadori, Milano 1986. La figura del corvo nella poesia di Poe viene dal buio e porta un messaggio di morte e di inesorabile non ritorno del tempo perduto.

⁴² La descrizione di altri numerosi luoghi in cui compare l’usignolo, e a cui qui non possiamo dare spazio, apparirà in un saggio più ampio sull’argomento in via di elaborazione. Oltre a quelli richiamati nel testo ricordiamo anche le *Metamorfosi* di Ovidio, *Tristano e Isotta*, *l’Oiseau bleu* di Madame d’Aulnoy, *My love is strengthen’d, though more weak in seeming*, sonetto CII di Shakespeare, *The Nightingale* di Coleridge, *The woodman and the Nightingale* di Shelley, *Le Rossignol* di Verlaine, *Il genio nell’occhio dell’usignolo* di Byatt per citarne solo alcune emergenze.

⁴³ “Giornata V, 4” in Boccaccio, *Decamerone*, a cura di V. Branca, vol. II, Einaudi, Torino 1980, pp. 631-639.

⁴⁴ *Continuation des Amours* 43 in Ronsard, *Les Amours et Les Folastries*, édition établie, présentée et annotée par A. Gendre, Le Livre de Poche, Paris 1993.

Musica notturna della tragedia d'amore, l'usignolo è il protagonista dell'alba inquieta degli amanti di Shakespeare. Romeo decide di andarsene dopo il canto dell'allodola che annuncia il giorno, mentre l'illusiva Giulietta pensa sia stato il canto dell'usignolo. Il silenzio dell'usignolo, la cera lasciata dalle candele bruciate nella notte e le strisce di luce che fendono i monti denunciano l'inesorabile fine dell'incontro tra i due e l'arrivo dell'alba che è corollario della fine della notte di nozze. "Il mattino ha in sé una felicità sufficiente" scrive Anedda "indifferente al dolore altrui, tanto sufficiente da rivelare l'abbandono."⁴⁵

L'usignolo viene appena sfiorato dalla riflessione di Chateaubriand nell'immenso *Génie du Christianisme*, dove viene detto l'uccello della luna e degli amanti⁴⁶, il cui canto d'amorosa gioia si contrappone al gufo, compagno di tenebre e morti.

L'*Ode all'Usignolo*⁴⁷ di Keats presenta alcuni tratti della costellazione fin qui esaminata dell'usignolo, come la malinconia, la morte, la rottura dei limiti e con questo un aspetto, in fine, dionisiaco.

La disperazione del poeta lo sprofonda nel Lete, mentre il canto dell'usignolo, *Uccello immortale*, porta in sé una gioia senza confini, né limiti. Per l'uomo non è possibile condividere lo stesso slancio, la stessa passione se non sprofondando nell'afrodisia del vino, ubriacandosi fino a dissolversi nell'oscurità del bosco che non conosce i turbamenti dell'animo umano. Nel buio opaco dei rami sta per arrivare la rosa piena di vino di rugiada, piena di vita e di una bellezza così dissonante con il desiderio di morte che abita il petto del poeta.

III. Cantare l'amore, cantare la morte. L'usignolo e la rosa.

Nel 1888, in un momento in cui la sua esistenza sembra più una gita regressiva alla ricerca di luoghi fatati e infantili che lo porta a visitare dimore e castelli inglesi, Oscar Wilde scrive uno dei suoi racconti più struggenti, *L'usignolo e la rosa*⁴⁸.

Ascoltato da un usignolo, un giovane studente si dispera nel suo giardino, perché la ragazza che ama gli concederà un ballo solamente se le porterà una rosa rossa. Il giovane non si dà pace perché l'inverno rigido non permette rose rosse tra i cespugli del roseto.

⁴⁵ P. 137 in A. Anedda, *La luce delle cose*, Feltrinelli, Milano 2000.

⁴⁶ P. 161, capitolo V del libro V in Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, édité établie par P. Reboul, GF Flammarion, Paris 1966.

⁴⁷ P.65 in J. Keats, *Poesie*, introd. e note di V. Gentili, trad. di M. Roffi, Einaudi, Torino 1983.

⁴⁸ Pp. 48-55 in Oscar Wilde, *Racconti*, introd. di J. Joyce, trad. di M. Gallone, BUR, Milano 1996.

L'usignolo, riconoscendo lo stesso sentimento del “mistero dell'Amore⁴⁹” che egli canta di notte e ritrovando finalmente “a true lover⁵⁰”, un vero amante nel pianto dello studente, fa un accordo fatale con la rosa: conficcandosi la spina nel cuore e cantando tutta la notte, la rosa potrà assorbire il sangue dell'usignolo per colorare la rosa pallida d'inverno in una meravigliosa rosa rossa.

L'usignolo canterà tutta la notte dando la vita per una rosa che lo studente getterà in una pozzanghera dopo essere stato rifiutato dalla giovane.

Il racconto di Wilde presenta diversi livelli da approfondire.

All'inizio del racconto, lo studente si dispera perché per una rosa rossa la sua esistenza è rovinata: “ho letto tutto ciò che i saggi hanno scritto, e tutti i segreti della Filosofia sono miei⁵¹”. La sapienza che viene dalla filosofia e dalla cultura non bastano a renderlo felice. La conoscenza che sosteneva l'upupa, una conoscenza razionale non può sostituirsi alla bellezza della felicità che viene oscurata dall'assenza di una rosa e si ritrova impotente a trovare una soluzione all'interno delle categorie del possibile. (La filosofia riguarda l'essere e solo la poesia, il possibile).

Una dichiarazione di fallimento del sapere era l'apertura del grido disperato del Faust di Goethe: “E le ho studiate, ah! Filosofia, / giurisprudenza e medicina / - e anche, purtroppo, teologia - / da capo a fondo, con tutto l'ardore. / Povero pazzo: e ora eccomi qui / che ne so quanto prima. / [...] E mi è chiaro che nulla possiamo conoscere!⁵²”.

E anche Mallarmé in *Brise Marine* “La carne è triste, ahimè!, e io ho letto tutti i libri⁵³”.

Le categorie dell'intelletto e della filosofia non danno risposte alla spinta verso quella che l'uomo sente come vera conoscenza, la spinta che lo porta a guardare e a dare un nome a quella regione che resta tra l'empirico e l'intelletto, ma paiono anzi impedire il passo che vada oltre, un passo che osi l'enigma, che penetri il mistero in verticale in quello che Glenn Gould diceva essere “l'unico viaggio da compiere, l'unico che abbia un senso⁵⁴”. La filosofia imprigiona la ragione e l'annebbia, ricacciandola in un impasse senza uscita. La bellezza in quanto tale, invece, non ha bisogno delle fredde parole, ma del calore del sangue e della vita.

⁴⁹ P. 49 in Oscar Wilde, *Racconti*, cit.

⁵⁰ P. 278 in *Collins Complete Works of Oscar Wilde*, Centenary Edition, Harper Collins, Glasgow 1999.

⁵¹ P. 48 in Oscar Wilde, *Racconti*, cit.

⁵² P. 33, Goethe, *Faust*, vv. 354-364, a cura di F. Fortini, Mondadori, Milano 1994.

⁵³ « La chair est triste, hélas!, et j'ai lu tous les livres » in S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, texte établi et commenté par H. Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, (Pléiade), Paris 1945, p. 38. La traduzione è mia.

Il rosaio dice all'usignolo che il modo che esiste per ottenere l'oggetto desiderato esiste, ma è "terribile". La bellezza è terribile, lo aveva già detto Baudelaire. La bellezza è terribile perché vuole la vita in cambio. Pur se terribile, l'usignolo vuole sapere, vuole conoscere, perché egli, come Amleto, non ha paura⁵⁵. E l'usignolo scoprirà quanto sa essere terribile la bellezza, la stessa che egli ha sempre cantato e in cui ha sempre creduto. "L'Amore è migliore della Vita⁵⁶" decide l'usignolo e la sua vita sarà data in pegno di una forma che prima nel mondo non era⁵⁷.

Così egli trasforma il suo volo in un'*ombra*, scrive Wilde. Egli sa di essere già morto, di essere già altro, come lo sapeva Amleto mentre non veniva capito il suo dolore: l'usignolo e Amleto hanno fatto il passo oltre.

Dal canto suo, l'usignolo di Wilde ogni notte ha cantato nel giardino dello studente una storia d'amore, storia che si individualizza nel dolore del giovane. Il paradosso che accomuna i due animi dello studente e dell'usignolo si situa nel vissuto dello stesso sentimento, quello amoroso, uno con sofferenza, l'altro con gioia dionisiaca.

La sintesi tra sofferenza e estasi ha luogo alla fine nel canto mortale dell'usignolo che avviene all'insaputa dello studente.

Come ombra, dopo la sua decisione, l'usignolo vola dallo studente a cantargli la forza e la potenza dell'amore che può essere più saggia della filosofia. "Lo Studente alzò il capo dall'erba, e stette in ascolto, ma non poteva comprendere ciò che l'Usignolo gli diceva, poiché *egli conosceva soltanto le cose che sono scritte nei libri.*⁵⁸" Non solo lo studente-upupa non capisce l'usignolo, ("un gemito, incomprensibile, di animali notturni nell'aria" verrà detto in *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini), ma pensa anche che l'usignolo, come gli artisti e le arti, non sacrificerebbe nulla per una forma: "le arti sono egoiste".

Mentre il sonno (della ragione, verrebbe da scrivere) si impossessa dello studente, il sacrificio dell'uccellino ha luogo. Dopo essersi conficcato la spina della rosa nel petto, l'usignolo canta tutta la notte l'amore puro tra due bambini e così cantando permette un primo timido germoglio.

Ma la bellezza, si sa, non ha tempo, la bellezza non ha un tempo, ma vive di spazio, e allora il roseto incita l'usignolo a cantare con più forza, prima che venga giorno, più forte, sempre più forte, e così il canto narra della passione di un uomo e di una fanciulla,

⁵⁴ P. 83 in A. Anedda, *La luce delle cose*, cit.

⁵⁵ P. 50 in Oscar Wilde, *Racconti*, cit.

⁵⁶ P. 51 in Oscar Wilde, *Racconti*, cit.

⁵⁷ Un inverno rigido non permette la fioritura di una rosa rossa, non in modo naturale.

⁵⁸ Ibid. Il corsivo è mio.

rendendo maturo l'orgasmo delle note che in un'estasi si sente conficcare definitivamente la spina nel centro del cuore. La melodia diventa un grido selvaggio al cielo e alla notte perché l'amore, lo aveva già detto Shakespeare, diviene perfetto nella morte, se nella tomba non vi muore. E lo spasimo di godimento che si incrina nell'ultimo acuto dell'amore è lo spasimo della vita che abbandona per sempre l'usignolo.

“Bitter, bitter”, amaro era il dolore, scrive Wilde. Amaro è sapere. Amara è la bellezza dice Rimbaud⁵⁹, una volta che l'abbiamo avvicinata e che possiamo guardarla negli occhi.

Il giovane troverà nel giardino la rosa rossa e raccogliendola non si accorgerà del corpo esangue dell'usignolo steso a terra, perché troppo impegnato a cercare di ricordare quale nome latino possa avere tale bellezza!

L'usignolo è martire di una bellezza inutile: il colore della rosa è troppo purpureo e non si intona con il vestito della fanciulla che preferisce andare con un altro alla serata danzante.

La rosa viene prima gettata in una pozzanghera, poi mortificata dalle ruote di un carro. La rosa non serve, non ha servito lo scopo per il quale è stata data una vita.

La bellezza del canto dell'usignolo celebra l'amore che non ha prezzo, non ha un mercato, unendo nella rosa rossa due percorsi distanti, quello attraverso le pagine dei libri dello studente, e l'altro nel canto dell'amore ideale dell'usignolo. La fedeltà a ciò a cui ci si è promessi e consacrati non ha spazio nel cuore della filosofia. Il giovane prima abbandonerà lo studio che non consola per rincorrere i capricci di una fanciulla, dopo lo smacco tornerà allo studio della logica, della metafisica, della filosofia, più utili dell'inutile amore, più redditizie perché danno sempre ciò che promettono, a differenza degli infedeli sentimenti. Dal canto suo, senza un attimo di esitazione, l'usignolo non teme neppure la morte affinché la bellezza possa avere una forma suprema.

Il diabolico patto tra il roseto e l'usignolo è lo stesso che l'arte vive nel suo più intimo segreto. Vi è un primo patto in vita, di memoria faustiana. E poi vi è un secondo patto, quello più feroce forse, che fagocita l'artista, in cui l'arte si alimenta e rinasce dal nucleo più vivo e segreto dell'animo stesso dell'artista.

Nel silenzio della notte, in cui vi si scrivono i libri, avviene l'estremo sacrificio: una vita viene data, letteralmente infusa nell'oggetto di bellezza, senza darsi pena per

⁵⁹ “Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. – Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée. ”», p. 411 in *Une saison en enfer*, A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, édit. de P. Brunel, Librairie Générale Française, Paris 1999.

l'utilità futura di questo (si ricordi che la rosa finirà calpestata in una pozzanghera), "la sola caratteristica di una bella forma è che vi si può mettere dentro qualsiasi cosa si desideri."⁶⁰

La vera arte non si dà un'utilità se non l'essere puro in sé, dove la vita è trasmigrata uccidendo l'artefice di tale bellezza per permettere una bellezza più alta. Chi vide la salma nel letto di morte di Proust parla di un corpo che ormai era un'ombra, un corpo che era ormai un involucro, abbandonato dalla vita al quale l'opera aveva risucchiato ogni energia e vitalità. Nel momento in cui la sua opera assumeva una forma compiuta nel mondo, Proust moriva. E nella sua opera egli aveva creduto di poter vivere ancora, in un'altra forma, però, quella dell'arte. "Come il seme, anch'io ero destinato a morire non appena si fosse sviluppata la pianta"⁶¹.

IV. Nel segreto e nell'ombra. L'usignolo imprigionato.

Nel 1908 Colette pubblicò *Les vrilles de la vigne*, una raccolta di racconti, nota soprattutto per essere la prima opera non più siglata dal binomio di custodia Colette Willy, ma con il suo solo nome, Colette.

Il racconto che apre e che dà il titolo all'opera fu scritto nel 1905, anno in cui Colette perse il padre, e dopo alcuni mesi cominciò la pratica per la separazione da Willy. Contestualmente, la scrittrice si era unita in un'*amoureuse amitié* con la marchesa Missy, e la relazione fu oggetto dei più truci pettegolezzi.

Dunque il racconto del '05, la morte del padre, la separazione e la solitudine vissute come transito verso una nuova libertà affettiva, la raccolta pubblicata nel 1908, la prima opera firmata con il suo nome solo, l'affermazione quindi di un'identità letteraria che fino a allora era stata confusa con l'impresa del marito, lo spaesamento a Parigi in quella che comunque restava una città d'adozione, per di più una metropoli, la discussa unione con la marchesa e la necessità di lavorare in qualche e qualsiasi modo per sopravvivere, necessità che la spinse verso il music-hall: sono questi i piccoli pezzi di una vita che, spezzatasi, si stava faticosamente ricostruendo sulle macerie della precedente.

E l'incipit della vita nuova è un racconto che spiega il canto dell'usignolo⁶².

⁶⁰ P. 1107 in *Il critico come artista*, in O. Wilde, *Opere*, a cura di M. D'Amico, 'Meridiani', Mondadori, Milano 2000.

⁶¹ P. 231 in M. Proust, *Il tempo ritrovato*, cit.

⁶² Per l'esegesi dell'origine del racconto si ricordi che Colette leggeva e amava le opere di Oscar Wilde. Sicuramente lesse il racconto *L'usignolo e la rosa* e conviene in ogni modo ricordare che la

“ *I viticci della vite (Les vrilles de la vigne)*⁶³.

Un tempo, l’usignolo non cantava la notte. Aveva un gentile filo di voce e se ne serviva con abilità, dalla mattina alla sera, una volta arrivata la primavera. Si alzava con i suoi compagni, nell’alba grigia e azzurra, e il loro risveglio feroce scuoteva i maggiolini addormentati nelle foglie di lillà.

Si addormentava al suono delle sette, sette e mezzo, ovunque, spesso nelle vigne in fiore che odoravano di reseda e dormiva come un sasso fino all’indomani.

Una notte di primavera l’usignolo dormiva in piedi su un giovane tralcio, con il gozzo a palla e il capo inclinato, come un grazioso torcicollo. Durante il sonno, i corni della vite, quei viticci fragili e tenaci la cui acidità d’acetosa fresca irrita e disseta, i viticci della vite crebbero così folti quella notte, che l’usignolo si svegliò incatenato, le zampe invischiate da lacci biforcuti, le ali impotenti...

Credette di morire, si dibatté, si liberò solamente al prezzo di mille pene e per tutta la primavera giurò a se stesso di non dormire più mentre i viticci della vite crescevano.

Dalla notte seguente cantò per restare sveglio:

Finché la vite cresce, cresce, cresce...

Non dormirò più!

Finché la vite cresce, cresce, cresce...

Variò il tema, lo inghirlandò di vocalizzi, s’invaghì della sua voce, divenne quel cantante sconcolato, inebriato e ansimante, che si ascolta con il desiderio insopportabile di vederlo cantare.

Io ho visto cantare un usignolo, sotto la luna, un usignolo libero e che non si sapeva spiato. Si interrompe, a volte, con il collo piegato come per ascoltare in sé il prolungamento di una nota spenta... Poi riprende con tutta la sua forza, gonfio, la gola riversa, con un’aria di amorosa disperazione. Canta per cantare, canta delle cose così belle che egli non sa più cosa vogliano dire. Ma io sento ancora attraverso le note d’oro, il suono da flauto grave, i trilli tremolanti e cristallini, i gridi puri e vigorosi, sento

scrittrice era profondamente amica di Marcel Schwob, il quale, non solo era un noto dandy vicino all’ambiente dei simbolisti, ma anche personalmente amico di Wilde. D’altre contaminazioni (eventuali e probabili come quella di Maupassant, per esempio), non è dato di sapere con certezza.

⁶³ Colette, *Les vrilles de la vigne* in *Œuvres I*, édit. publiée sous la direction de C. Pichois, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1984, pp. 959-961. La traduzione è mia.

ancora il primo canto ingenuo e spaventato dell'usignolo preso nei viticci della vite:

Finché la vite cresce, cresce, cresce...

Fragili, tenaci, i viticci di una vite amara mi avevano legata mentre nella mia primavera dormivo un sonno felice e senza sospetto. Ma ho rotto, di soprassalto, tutti questi fili torti che già stringevano la mia carne, e sono fuggita... Quando il torpore di una nuova notte di miele ha pesato sulle mie palpebre, ho temuto i viticci della vite e ho lanciato alto un lamento che mi ha svelato la mia voce.

Tutta sola, sveglia nella notte, guardo ora levarsi davanti a me l'astro voluttuoso e lugubre... Per impedirmi di ricadere nel felice sonno, nella primavera menzognera in cui fiorisce la vite uncinata, ascolto il suono della mia voce. A volte grido fieramente ciò che d'abitudine si tace, ciò che si bisbiglia a bassa voce, - poi la mia voce langue fino al mormorio perché non oso continuare...

Vorrei dire, dire, dire tutto ciò che so, tutto ciò che penso, tutto ciò che immagino, tutto ciò che m'incanta e che mi ferisce e mi stupisce; ma c'è sempre, verso l'alba di questa notte sonora, una saggia mano fresca che mi si posa sulla bocca, e il mio grido, che si esaltava, ridiscende al vaniloquio moderato, alla volubilità del bambino che parla ad alta voce per rassicurarsi e assordarsi...

Non conosco più il sonno felice io, ma non temo più i viticci della vite.”

I viticci della vite è il taglio netto tra un passato ormai perduto e un presente colmo di ombre e di ambiguità. Il racconto è un'”allegoria per la perdita di sé e l'alba della vigilanza⁶⁴”una dichiarazione secca e definitiva, costruita su due piani ben distinti: uno riguarda la leggenda del canto dell'usignolo, l'altro penetra nell'intima storia della scrittrice con una lucidità e una coscienza stupefacenti, se si tiene conto soprattutto che si tratta del primo scritto che segna indicativamente il passaggio da un'attività di scrittrice coatta alla creazione libera e indipendente.

In un tempo passato, l'usignolo di Colette cantava il risveglio della primavera, insieme a tutti gli altri suoi compagni. Chi ha tradito il sonno sereno dell'uccello è stata una notte amica. Complice del buio e della fiducia, la notte ha permesso la nascita dei lacci della prigionia. È una crescita silenziosa e subdola che ha imprigionato le zampette nel sonno e la presa di coscienza di questo tradimento porta in sé un senso di morte

(“credette di morire”). La lotta che porta alla liberazione non libera solamente dai viticci, ma anche dall’illusione di quella che era considerata una normalità. Insieme a tutti gli altri, l’usignolo cantava di giorno e dormiva pacifico di notte: ora questo non è più possibile. È necessario fare ciò che nessuno ha mai fatto prima: cantare di notte. E cosa si canta se non l’incoraggiamento a non demordere, a resistere *mentre la vite cresce*? Il canto dell’uccellino è un capolavoro di variazioni e la disperazione che ne fa un canto supremo porta comunque ancora nei suoi suoni la sottocifra della paura tremolante di una notte lontana, di una fatidica prigionia.

Anche Colette è stata tradita: in una notte di “sonno felice e senza sospetto”, nel cuore della primavera della sua vita. Il riferimento biografico è chiaramente legato alla giovinezza in cui si innamorò, sposandolo poi, di Willy. Il primo matrimonio di Colette fu d’amore, ma anche, a dir poco, burrascoso, soprattutto nella parte finale. I tradimenti reciproci erano all’ordine del giorno e le liti, con conseguenti passionali ricongiungimenti, non meno leggendarie.⁶⁵

Il risveglio di Colette dal sonno fatale nasce da un suo stesso lamento che nella notte svela la voce della scrittrice anche a se stessa, che prima dormiva, mentre ora ascolta. Il lamento è di chi si scopre tradito per essersi addormentato. La voce svela. La voce si svela. La voce si svela al mondo, e svela il mondo stesso.

La presa di coscienza di Colette ha un doppio andamento: il risveglio e il distacco in cui essa sente, si sente e si scopre portano anche un tragico senso di diffidenza che segnerà tutto il suo avvenire. Non è più possibile dormire se si vuole vivere. L’usignolo di Wilde moriva dando, dopo un travaglio letale, un immediato momento di perfezione sublime al mondo, la rosa rossa d’inverno, ma, successivamente, la rosa martirizzata a terra incarnava anche il sacrificio fallimentare.

Colette rovescia completamente la teoria estetica di Wilde e pratica la via salvifica dell’autocoscienza, pagando anch’essa un prezzo altissimo: la perdita della fiducia e dell’ingenuità, il risveglio da una sorta di idealismo esistenziale che permetteva di stare nel coro dei Willy, della società di salotti e di cabaret, ma soprattutto, la dolorosa

⁶⁴ J. Thurman, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, trad. di B. Amato, a cura di C. Bigliosi, Feltrinelli, Milano 2001, pag. 217.

⁶⁵ Come spesso capiterà nell’opera matura, nel momento di fusione di scrittura e biografia, anche in *Les vrilles de la vigne* Colette bara. La scrittrice non ruppe affatto “di soprassalto”, come invece scrive nel racconto, i lacci della propria prigionia. Tentò molti mezzi per tenere in vita a ogni costo il matrimonio, accettando anche miserevoli compromessi, così estranei, per altro, nella sua esistenza successiva. Nel 1908 i contatti con Willy erano ancora frequenti e esistono lettere che provano come entrambi tentennarono in modo e con sfumature differenti su un’eventuale ricomposizione del matrimonio. A questo proposito sono illuminanti i capitoli che Thurman ha dedicato al periodo,

rinuncia alla pace (“non conosco più il sonno felice io”).

Per evitare un nuovo fatale tradimento, la voce della scrittrice deve cantare, anche se meno di quanto vorrebbe, dove quel “non oso continuare” segna di pudore una veglia dolorosa sul sonno degli altri.

Il sonno sereno viene sostituito da un lamento che canta e grida insieme i segreti, “ciò che d’abitudine si tace” e questo è possibile perché sono segreti detti nel cuore della notte, in una veglia che isola nella solitudine della notte. Ciò che è e ciò che si immagina viene detto alla notte, riducendo la voce della scrittrice a quella di un bambino che per vincere la paura del buio canta⁶⁶.

La scrittura salva la vita. Scrivendo e dicendosi nella scrittura, Colette si salva, non rischiando più di ricadere nel tranello della notte, che porta sonno e tradimento, ma potendo dire così tutto. O quasi tutto: il canto nella notte di Colette viene interrotto da “una saggia mano fresca”⁶⁷.

L’atto di autocoscienza è totale e, laddove Wilde era consapevole anche dell’eventuale inutilità del gesto, così come dell’indispensabilità che così fosse nel e per il mondo e dava la vita per una forma nuova di bello, Colette piega mondo e creazione sotto il giogo violento della più totale e feroce autocoscienza.

Il prezzo del risveglio non è solamente la felicità spensierata, ma anche la possibilità di poter dire tutto.

La scrittura diventa l’arte del dire il possibile, evitando da una parte la prigionia nei viluppi *dell’altro*, dall’altro sapendo tener celato nel segreto più intimo l’indicibile, la verità pericolosa, la verità segreta nata dagli stessi viluppi in una notte che sapeva di morte. La scrittura diventa anche *il* luogo in cui poter dire, nascosti nel buio, lontano dalle luci fintamente amiche la propria verità. Ci si può dire ormai nascosti nel buio delle righe scure dei libri, in un luogo segreto e ombroso da dove la voce esce sprossata di un corpo e di un volto, senza un’identità concreta e individuabile e in quest’inconsistenza porta la verità a chi la sa cogliere.

avendo a disposizione lettere d’archivi americani e interviste personali non facilmente reperibili per gli studiosi europei. Si veda J. Thurman, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, cit., cap. 5-20.

⁶⁶ L’infanzia come topos mitico per sempre perduto e rimpianto intesserà tutta l’opera matura di Colette. In *Sido* (1930), il romanzo che celebra la figura materna, Colette ricorda come già nell’infanzia applicasse la strategia del silenzio e la scelta di un dirsi parziale. Alla domanda della madre “A cosa pensi?” la risposta della bambina era “A niente”, risposta che non rassicurava la madre che vedeva oltre le ‘muraglie’ costruite dalla figlia, ma che era anzi divertita per come la figlia sapesse già abilmente proteggere la sua intimità (p. 37 in Colette, *Sido*, tr. it. di A. Bassan Levi, Adelphi, Milano 1994).

⁶⁷ Qui il riferimento è sicuramente di stretta attualità biografica. Come detto, nel periodo in cui scrive la raccolta di racconti aperta da *Les vrilles de la vigne*, Colette stava vivendo una discussa liaison con Missy a cui, pensiamo, appartiene la mano che zittisce il canto della scrittrice.

L'usignolo di Colette diviene il simbolo salvifico della dicibilità nell'arte.

V. L'ombra nascosta nella luce. L'usignolo si fa dandy.

Lungo le incarnazioni letterarie che lo hanno variamente accolto e sviluppato, l'analisi del canto dell'usignolo si è evidenziato come un collettore di una pluralità di aspetti e di frammenti - quali il canto notturno, la straziante solitudine, la necessità dell'opposizione e della rivolta nei confronti delle regole naturali, i sentimenti del segreto e della malinconia, il mistero buio in cui la verità si dà, la malinconia che avvolge il canto, il sentimento d'un amore che non torna - che formano insieme una complessità i cui elementi fondamentali lo gemellano a un'altra figura che solo apparentemente gli è lontana, ma che in realtà pare esserne un paradigma archetipale: la figura del dandy.

La definizione che diede Baudelaire del dandy nel suo *Pittore della vita moderna*⁶⁸ resta un ritratto indelebile di quel curioso personaggio che popolava nella seconda metà del XIX secolo la vita sociale e culturale di Inghilterra e Francia.

“L'uomo ricco e ozioso, che [...] ha come unica occupazione quella di correre sulla pista della felicità. “ Ma il dandy non è solamente un modello d'edonismo illimitato. Il suo credo è anche di carattere estetico, infatti egli “non professa altro mestiere se non l'eleganza⁶⁹”, osservando il mondo con “occhi avidi soprattutto di *distinzione*⁷⁰”.

Messo in scena nell'opera narrativa, Baudelaire lo trasforma in Samuel Cramer, protagonista del suo *La Fanfarlo*, perfetto dandy: “è allo stesso tempo un grandioso fannullone, un ambizioso triste e un illustre infelice⁷¹”.

L'attenzione del dandy per l'abbigliamento e per tutta la modalità d'essere esteriore era così esasperata che d'Aurevilly giunse a teorizzare che per un dandy come Brummell “sembrare è essere⁷²”, spingendosi così a far coincidere nel fine esteta la profondità d'animo e la personalità interiore con la mera e sola apparenza rendendola l'unica modalità d'essere possibile.

⁶⁸ Ch. Baudelaire, “IX. Il dandy » in *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, intr. di G. Macchia, I Meridiani, Mondadori, Milano 1998, pp. 1302-1306.

⁶⁹ Ibid., pag. 1302.

⁷⁰ Ibid., pag. 1303.

⁷¹ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, tr. e note di G. Montesano, intr. di B. Howells, Mondadori, Milano 2001, pag. 3. In finale di romanzo, Baudelaire condannerà Cramer per essere solo superficialmente dandy ad un contrappasso parodistico, portandolo a un borghesissimo matrimonio con un'oscena donna grassa.

⁷² B. d'Aurevilly, *Del dandismo e di George Brummell*, a cura di M. Ubaldini, Passigli, Firenze 1993, p. 79.

Dopo la lotta vinta per sopravvivere ai viticci, l'usignolo di Colette trasformava il suo in un canto notturno e la descrizione che ne viene data riecheggia immagini tipiche del panorama dandistico: "riprende [...] gonfio, la gola riversa, con un'aria di amorosa disperazione". La postura del canto che impone un petto gonfio d'aria, la posizione del capo riverso nello sforzo e la disperazione dell'espressione non sono forse gli stessi cliché rappresentativi delle celebri figure dei dandy, visti nelle loro esibizioni di malinconica eleganza, con colli rigonfiati di cangianti foulard e ripiegati su rigidi panciotti disegnanti una disperata solitudine⁷³?

L'usignolo che "canta per cantare, canta delle cose così belle" canta con il fine stesso del canto e di cose belle, indipendentemente da tutto ciò che non sia canto del bello, così come facevano i dandy secondo Baudelaire, "questi esseri non hanno altro stato che quello di coltivare l'idea del bello"⁷⁴.

Il centro del culto spesso esasperato del dandy è una bellezza e un'eleganza distintive che conducono verso una ricerca, sia per eccentricità che per semplicità⁷⁵, e che spingono l'individuo verso questa sorta di "duello"⁷⁶ senza un fine, o meglio, solamente fine a stesso. Il desiderio spasmodico del dandy è un "desiderio d'essere, di distinguersi e di manifestarsi"⁷⁷ che lo rende un eroe "della sofferenza dell'individuo in un corpo umano" nella sua lotta quotidiana contro la stupidità che lo circonda. Attorniandosi di secchezze e di segreto, il dandy vive così di silenzi che vengono di tanto in tanto spezzati da freddure e da atteggiamenti che si spingono spesso dentro uno snobismo affettato che ne denuncia anche tutta la sua implicita insularità.

La stessa insularità che lo accomuna così intimamente all'usignolo. L'unicità del canto notturno dell'usignolo che lo distingue da tutti gli altri abitanti della natura nasce da una necessità – morale per Wilde, vitale per Colette - di opporsi alla 'normalità' che farebbe della notte un momento di oscuro riposo attraverso un canto che, invece, ne spezza le regole prime e lo pone a pieno titolo nel cuore della costellazione del dandy, nel suo mondo dalle sfumature del tramonto, "superbo, senza calore e pieno di

⁷³ Si noti come il gonfio usignolo sia una figura che appare nell'opera colettiana in un momento di passaggio che segna due momenti distinti e capitali della sua vita di donna e d'artista e che Baudelaire aveva già scritto che « il dandismo fa la sua comparsa specialmente nelle epoche di transizione », in Ch. Baudelaire, "IX. Il dandy » in *Il pittore della vita moderna*, cit., p. 1304.

⁷⁴ Ibid., pag. 1302.

⁷⁵ "La perfezione del vestire consiste nella semplicità assoluta, che è poi il modo migliore di distinguersi", ibid., pag. 1303. E ancora "Ecco un vero esempio di dandismo. L'abito non c'entra nulla. [...] Si può essere dandy anche con un abito sgualcito", in B. d'Aureville, *Del dandismo e di George Brummell*, cit., p. 29

⁷⁶ Ch. Baudelaire, "IX. Il dandy » in *Il pittore della vita moderna*, cit., pag. 1302.

⁷⁷ F. Dolto, *Le dandy, solitaire et singulier*, Mercure de France, Paris 1999, p. 8. La traduzione è mia.

malinconia⁷⁸», mondo in cui la distinzione avviene attraverso un'opposizione a priori⁷⁹.

Dopo aver cantato l'amore vero, l'usignolo di Wilde decide di immolarsi per una rosa rossa, perché il suo canto portatore d'amore non sia il mezzo di una futile illusione e perché il mondo possa conoscere così una nuova e unica forma di bello. Il culto del sé che pratica il dandy è molto simile: anche per lui non esistono compromessi, neppure di fronte a una promessa di felicità, ad esempio. E neppure le minacce e le incomprensioni che giungono dall'esterno possono nulla, come non possono nulla a far desistere dal suo canto l'usignolo, nascosto nel buio del bosco. Quando l'upupa di Attar lo rimproverava: "O tu, perduto dietro vane forme, non vantarti oltre del tuo amore per la bellezza! L'amore per il volto della rosa ti ha procurato infinite spine, *sino a renderti succube e impotente*⁸⁰" appariva, oltre agli aspetti analizzati sopra, anche un nuovo elemento fondamentale della caratterizzazione dell'usignolo che lo accomuna al dandy. Le 'vane forme' spingono l'usignolo verso un atto puramente sterile, il canto, cioè, che scende nella notte segreta e buia, portato verso una forma di conoscenza che può essere anche mortale, ma sempre impotente: il suo canto potrebbe essere anche solo per la caducità implicita in un singolo e inafferrabile momento, prima dello sfiorire per sempre della rosa.

Come ultimo elemento della costellazione dell'usignolo, quindi, si evidenzia quello dell'impotenza⁸¹. Perduto dietro le vane forme della bellezza, il suo canto si fa di dolore perché porta in sé l'impotenza pura del gesto. Il canto non può nulla perché canta le forme di un mondo in trasformazione e disattento che, come cenere, si disperde nella notte e la luce del giorno "trasforma l'ombra in bellezza passeggera⁸²".

L'upupa denunciava, dunque, la caducità effimera legata all'inseguimento letale della bellezza di una rosa, e la sterilità di un canto che sarebbe andato comunque sprecato rispetto alle vere e robuste forme del concreto e razionale reale.

Il concetto di impotenza, insieme a quello di omosessualità, è spesso stato affiliato a quello del dandy. Le cause sono da ricondurre fondamentalmente al suo palesato

⁷⁸ Ch. Baudelaire, "IX. Il dandy » in *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, cit., pag. 1303.

⁷⁹ Per l'argomento soprattutto si veda R. Kempf, *Dandies*, traduzione???, Bompiani, Milano 1980.

⁸⁰ Attar, *Il verbo degli uccelli*, cit., pag. 83. Il corsivo è mio.

⁸¹ L'impotenza sterile del canto dell'usignolo è una versione drammatica di quella dell'effimero legato alla moda del dandy. Le mode, secondo Baudelaire, sono da considerarsi sintomo di un gusto ideale e tutte sono seducenti. Si veda Ch. Baudelaire, "X. La donna" e "XI. Elogio del trucco", in *Il pittore della vita moderna*, in *Opere*, cit. pp. 1307-1308. L'eleganza dell'abbigliamento che legava Baudelaire, Wilde, D'Annunzio e, in fondo, anche Colette, seguiva rigidissime regole e abitudini da seguire pedissequamente e piegando le stesse, quando possibile, in modo personale.

⁸² T.S. Eliot, *Quattro quartetti*, intr. e note di A. Brilli, trad. di F. Donini, Garzanti, Milano 1982, p. 11.

disinteresse nei confronti dell'amore e delle rifuggite frequentazioni femminili⁸³.

Ancora Samuel Cramer appare "come il dio dell'impotenza – un dio moderno ed ermafrodito – impotenza così colossale e cos' enorme da diventare epica!"⁸⁴

L'impotenza del dandy si concretizza nella sua esistenza in una drammatica sterilità. Il rapporto fisico non è contemplato dall'universo dandistico perché comporterebbe un eccesso di nudità e uno svelamento spinto verso una eccessiva volgarità. Il gesto fisico è inscindibilmente legato ad un'istintività irrazionale e animale che non trova legittimità nella concezione esistenziale dell'esteta.

La sola figura femminile tollerata dal dandy è la prostituta. Il rapporto con la cortigiana, per antonomasia affetta da sterilità, è senza fine procreativo. Il dandy non può non restare ammaliato dall'exasperata estetizzazione della volgarità della prostituta che, concedendosi, lo conduce in una vertigine la cui fruizione viene redenta dal pagamento che libera da ogni vincolo morale e futuro.

Il dandy è estraneo alla possibilità di un rapporto sessualmente fecondo anche perché questo comporterebbe uno inevitabile sbilanciamento decentrato rispetto al proprio io. Il legame dell'esteta con il mondo è totalmente auto-referenziale e, se il dandy è anche artista, il prezzo della sua opera è il gelo⁸⁵.

Elemento fondamentale dell'universo dell'usignolo era anche il segreto. Ripercorrendo la figura del dandy alla quale abbiamo associato quella dell'usignolo, pare di essere di fronte, però, a una figura totalmente estranea al segreto. Un esempio patente dell'ambivalenza tra il segreto e la maschera sociale che pare invece svelare tutto è rappresentato da Mme Merteuil che, nella lettera LXXXI, per la quale Baudelaire giunse a definirla "il Tartufo femminile", teorizza la necessità di lavorare la personalità dietro un velo ipocrita di segreti inconfessabili per reprimere ogni trasparenza dell'animo e nasconderla.

Nel dandy tutto è esibizione dell'io, sovra-esposizione sociale, esteriorità portata come un vessillo della persona, esteriorizzazione anche del nucleo più profondo dell'essere stesso, come si è visto con d'Aurevilly. Wilde giunse a dire con un aforisma che bisognava essere stolti per non fidarsi delle apparenze.

⁸³ Segnala Natta come il dandy, abbia sempre subito il fascino della messa in scena femminile del maquillage, in cui il trucco, abbiamo visto, diviene mascheramento e nascondimento. In M.-Ch. Natta, *La grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme*, éd. du Félin, Paris 1991, pag. 161.

⁸⁴ Ch. Baudelaire, *La Fanfarlo*, cit., pag. 5.

⁸⁵ Sul concetto di scrittura come patto diabolico con il mondo da parte dello scrittore, "demone freddo", si veda l'analisi del rapporto tra Th. Mann e l'elaborazione del suo *Doctor Faustus*, cap. 17. "Il Male di scrivere. L'ultimo Faust: l'ultimo Mefistofele" in F. Rella, *Figure del male*, Feltrinelli, Milano 2002.

Nel racconto *La lettera rubata*⁸⁶, E.A. Poe mostrava come il miglior nascondiglio per l'oggetto rubato fosse il "troppo manifesto"⁸⁷, il metterlo sotto gli occhi di tutti, occhi accecati dall'eccesso di visibilità⁸⁸.

Ciò che è troppo evidente e visibile non viene guardato.

Insito nella spinta esasperata e pervicace verso l'esibizione del sé ad ogni livello vi è un innegabile eccesso di luce che, come si sa, può abbagliare l'occhio osservatore. Una volta definito il Baudelaire uomo un dandy, per esempio, non abbiamo ancora affrontato la nostra conoscenza del poeta e del filosofo restando ammagliati ad osservare gli sgargianti papillon o le giacchette in velluto. Leggendone, ad esempio, il vero diario intimo che trova voce all'interno delle numerose lettere alla madre, si entra dentro i meandri psicologicamente più tortuosi di una inconfessabile sofferenza legata a un amore mancato, al tradimento per eccellenza attuato con le seconde nozze, al grande buco nero che abitava il cuore del poeta. Le poesie ispirate alle diverse donne che via via hanno incrociato il passo del poeta, insieme all'abbigliamento e alle pose estetiche assunte pubblicamente tendono a esaurire per sovra-esposizione la curiosità intorno alla persona.

Ma è solamente abbagliando l'occhio osservatore che il dandy in realtà si nasconde e si trasforma divenendo l'abitatore del mistero notturno come l'usignolo dei boschi.

Ciò che viene messo in mostra come posa è il vero e blindato scrigno del segreto. L'esibizione si trasforma nel nascondimento più garantito per l'io profondo e vero, una sicura difesa efficace anche contro la flaubertiana *bêtise* comune.

L'usignolo dava la propria verità al mondo nel segreto buio del bosco. Il dandy la dà attraverso il grande spettacolo di eccentricità e freddure sconcertanti. Appunto la polvere negli occhi lanciata dalla posa è lo scudo difensivo dell'io più profondo che sa, come l'usignolo, che la verità deve essere nascosta per essere detta.

Lo scritto di Colette sull'usignolo è il manifesto di questo pensiero.

⁸⁶ In E.A. Poe, *Racconti di enigmi*, trad. di D.Cinelli, V. Mantovani, E. Vittoriani, intr. di S. Perosa, Mondadori, Milano 1999, pp. 236-258. All'interno del racconto di Poe vi è anche una critica all'eccesso di razionalità nella visione del mondo e delle ricerche di conoscenza che la guidano. Viene fatto l'esempio dei nomi che si cercano su una cartina geografica: quelli che non si trovano mai sono sempre quelli scritti a caratteri più ampi. "La inavvertenza materiale è precisamente analoga a quella morale per la quale lo spirito si lascia sfuggire le considerazioni troppo palpabilmente e inopportunitamente evidenti" scrive Poe. Pag. 254.

⁸⁷ Ibid., pag. 237.

⁸⁸ L' *überdeutlichkeit* di Freud per il quale l'abbondanza di dettagli ricordati dei sogni dai pazienti e la troppa chiarezza sono evidenti segni di rimozione per un'abbondanza di significati. L' *überdeutlichkeit* in fondo è il nascondimento per eccellenza. In S. Freud, *Costruzioni in analisi*, in *Opere*, a cura di C. L. Musatti, vol. XI, Bollati Boringhieri, Torino 1979.

VI. Dire il segreto. La metamorfosi del dandy.

Nell'arte della scrittura l'usignolo ha trovato, insieme alla scrittrice, il mezzo della rivendicazione della forma d'arte che potesse contenere i conflitti e le impurità del reale trasformandoli in materia portatrice di una verità polimorfa e molteplice. La scrittura per Colette diviene la forma perfetta per poter esprimere l'indicibile e renderlo così dicibile, confondendo continuamente opera e vita. Quando nel 1936 de Berval le chiese per il giornale 'L'intransigeant' se fosse superstiziosa, la scrittrice rispose "no, non credo d'essere superstiziosa. Vediamo, pensiamoci un po': ogni giorno rovescio il sale per terra e adoro i gatti neri. A Claudine non piaceva passare sotto le scale, ma poi..."⁸⁹, rendendo così inscindibile il personaggio Claudine, ormai da tempo abbandonato, dalla persona Colette. Il nascondimento di un io profondo nel cuore dell'opera non era argomento nuovo nella letteratura francese. Già Proust aveva teorizzato la distinzione dal superficiale io sociale e l'intimo io profondo, "Un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi"⁹⁰. La scrittura per Colette divenne la chiave per leggere il mondo e difendersene anche nel momento, non casualmente, in cui divenne un vero e proprio dandy. Con Colette, infatti, si assiste a un superamento di quello che era stato uno dei dettami più forti della cultura dantistica, la negazione della dimensione spirituale del femminile, addirittura teorizzata dallo stesso Baudelaire "la donna è il contrario del dandy [...] La donna è *naturale*, vale a dire abominevole. E dunque è sempre volgare; vale a dire il contrario del dandy"⁹¹.

La più che femminile Colette dimostrò come anche una donna, non necessariamente mascolina nei tratti fisici o nella postura⁹², potesse incarnare una nuova forma di dandy, addirittura forzandone l'aspetto più intimo, quello dell'artificio della maschera.

La trasformazione dell'immagine femminile in maschile diveniva un mascheramento nella commedia della vita che corazzava dagli attacchi esterni contro la più profonda intimità che andava garantita e protetta in ogni modo.

Il travestitismo spinse Colette alla scoperta della tentazione ambigua e equivoca dell'oscillazione tra un ruolo sessuale e l'altro, disintegrando il motto di Brummell

⁸⁹ C. Pichois – A. Brunet, *Colette*, trad. it. di G. Poli, con la collaborazione di S. Garbarino e di P. Pioli, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pag. 80.

⁹⁰ M. Proust, *Contro Sainte-Beuve*, tr. di P. Serini e M. Bongiovanni Bertini, con un saggio di F. Orlando, intr. di M. Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1991, p. 16.

⁹¹ Razzo III (5), in *Il mio cuore messo a nudo*, in CH. BAUDELAIRE, *Ultimi scritti*, tr. e cura di F. Rella, Feltrinelli, Milano 1995, p. 69.

“compito del dandy è farsi notare per la grande accuratezza nel non farsi notare”, imponendosi a colpi di scena e scandali che infervorarono la decadente Parigi di quegli anni.

Essere dandy e artista contemporaneamente, come lo fu Baudelaire e come volle esserlo poi Colette, non è cosa semplice. La società che il dandy ha tanto in orrore resta anche l'ineluttabile referente e fruitore dell'opera d'arte, il drammatico *hypocrite lecteur* baudelairiano. Dopo l'opera poetica e critica, Baudelaire si spingerà verso la scrittura ridotta a frammento di natura intimistica. Non è un caso che quelli che sono giunti a noi con il titolo di *Fusées* fossero legati a un progetto di un'altra opera dal titolo *Le Dandysme littéraire ou la grandeur sans convictions*. Sarà da questo nucleo di scrittura, o meglio, dall'insoddisfazione che viveva Baudelaire per la troppa mescolanza di considerazioni di carattere estetico a altre di natura intima e personale, che nascerà l'idea nel poeta di stilare, come scrisse alla madre il 25 luglio del 1861 “un grande libro su *me stesso*, le mie *Confessioni*”. Era nata in Baudelaire l'idea di *Mon coeur mis à nu*. Era stato E.A. Poe a suggerire che un uomo ‘intellettualmente ambizioso’ avrebbe dovuto scrivere un libro dal titolo *My heart laid bare*. Avrebbe avuto luogo così una rivoluzione del pensiero e della filosofia. Mentre in *Fusées* la sincerità dell'autore andava a coincidere con l'originalità del testo, in *Mon coeur mis à nu* divenne “un metodo per sparire come singolo agli occhi del lettore⁹³”. L'eccesso di verità e di confessione che nasconde l'autore, preservandolo.

Negli stessi anni in cui si presentava al mondo con un abbigliamento mascolino, Colette praticava un'altra accentuata ostensione di sé attraverso il teatro e il music-hall, che all'epoca era, a livello sociale, una professione sinonimo di ben altra trasgressione, legata alla prostituzione. Nella pantomima *L'amour, le désir, la chimère* del 1906, Colette recitava con un succinto vestitino in pelle che le lasciava scoperti quasi del tutto i fianchi, se non fosse stato per tre lembi che vi si abbarbicavano. L'anno dopo, in *La chair*, Colette reciterà parte dello spettacolo a seno nudo. Sarà anche per queste scelte, che le rimarranno incollate addosso per tutta la vita come un'etichetta di sconsiderata immoralità, che nel 1954 le saranno clamorosamente rifiutati i funerali religiosi⁹⁴.

⁹² Come l'allora sua compagna Missy.

⁹³ G. Montesano, “Introduzione” a *Il mio cuore messo a nudo e altri progetti* in CH. Baudelaire, *Opere*, cit., pag. 1380.

⁹⁴ In una lettera a Montesquiou del 1907, Colette vi scrisse: “Vengo tanto condannata soprattutto perché non ho spiegato a sufficienza i motivi per cui ho rotto con quasi tutto ciò che è decoroso o che passa per decoroso. Ma le assicuro che non sono una persona meschina, e che non c'è una sola bassezza a motivare la mia condotta!”, citata in J. Thurman, *Una vita di Colette. I segreti della carne*, cit., pag. 248.

Contestualmente alla dichiarazione di indipendenza e di svelamento delle verità più intime esposte attraverso la scrittura nel racconto *Les vrilles de la vigne*, Colette si mostrava nella più totale nudità del corpo. Il denudamento spinto a scoprire ogni dettaglio del corpo nasconde, per un eccesso di nudità e di visibilità, la verità del corpo stesso. È un trucco di magia semplice: se l'attenzione dello sguardo della società che sta intorno a guardare per capire e, capendo, per carpire l'animo dell'oggetto dello sguardo, questa è focalizzata su un seno nudo o su una gamba scosciata, o sullo scandalo di un'ostentata relazione omosessuale. Si crea così l'illusione, prima ottica che morale, di avere colto la verità dell'osservazione. In realtà è avvenuto un puro depistamento che, non solo ha preservato l'intimo nucleo della scrittrice, ma lo ha addirittura rafforzato dietro un robusto paravento contro la *bêtise*.

Se gli esteti precedenti o contemporanei a lei, come Baudelaire, Proust, Wilde, Huysmans, Breadcrumbs, Schwob, Montesquiou attraversavano la società grazie a un estetismo formale, ambiguo e ricercato, Colette vi si imponeva invece con una nudità solo apparentemente totale, ma sempre occulta e mai trasparente, grazie alla quale si può definire Colette la prima vera dandy femminile⁹⁵, che, con i suoi scritti e la sua vita intera visse la fino ad allora impossibile opposizione alla società del luogo comune e delle idee ricevute.

⁹⁵ In realtà, in una nota del suo manuale del dandy del 1845, d'Aurevilly aveva già postulato la possibilità per la donna di essere anche dandy. Non si può considerare però il testo di d'Aurevilly una vera teorizzazione di un dandy al femminile per il tono e le argomentazioni misogine che la escluderebbero di fatto dalla categoria per eccesso di sentimentalismo, il quale si scontrerebbe, invece, con la freddezza, la cautela e l'aspetto canzonatorio aspetti tipici, secondo d'Aurevilly, del dandy. E altrove "Sembrare è essere, per i dandies come per le donne". In B. d'Aurevilly, *Del dandismo e di George Brummell*, cit., pp. 79 e 90.