

Università degli studi di Roma Tre

DOTTORATO IN CULTURE E LETTERATURE COMPARATE

XXIV CICLO

**L'OGGETTO E LA SUA TRASFIGURAZIONE NEI
ROMANZI DI MURIEL SPARK E LAURA MANCINELLI**

di Cinzia Giorgio

Tutor: Prof. John McCourt Coordinatore: Prof.ssa Franca Ruggieri

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO I

L'OGGETTO E LA SUA TRASFIGURAZIONE

I.1. Oggetto e Cosa

I.2. Il Personaggio-oggetto

CAPITOLO II

TIPOLOGIE DELL'OGGETTO

II.1 Tipologie

II.2.1 Gli oggetti che ritornano

II.2.2 Gli oggetti che non si vedono

II.2.3 Gli oggetti che spariscono

II.2.4. Gli oggetti *in fieri*

II.2.5 Gli oggetti rivelatori

II.2.6 Gli oggetti che legano

CAPITOLO III

L'OGGETTO IN MURIEL SPARK

III.1. Muriel Spark

III.2 L'oggetto e la sua trasfigurazione in Muriel Spark

III.3 *The Girls of Slender Means*

III.4 *The Abbess of Crewe*

II.5 *Loitering with Intent*

CAPITOLO IV

L'OGGETTO IN LAURA MANCINELLI

IV.1 Laura Mancinelli

IV.2 L'oggetto e la sua trasfigurazione in Laura Mancinelli

IV.3 *La lunga notte di Exilles*

IV.4 *Il Codice d'Amore*

IV.4.1 *Il Biglietto d'Amore*

IV. 4. 2 *I Colori del Cuore*

CONCLUSIONI

BIBLIOGRAFIA

APPENDICE

INTRODUZIONE

Una delle costanti nei romanzi di Muriel Spark e Laura Mancinelli è l'uso sistematico dell'oggetto come protagonista di una narrazione. Un oggetto di uso comune e quotidiano, infatti, può essere talvolta protagonista di una storia. Sia Muriel Spark che Laura Mancinelli utilizzano spesso un oggetto che invade, rivela, lega, divide le vite dei protagonisti umani della vicenda narrata, diventando in tal modo il personaggio principale della storia. Il valore che entrambe riconoscono all'oggetto, elevandolo al rango di personaggio, ha permesso la comparazione tra due autrici apparentemente distanti tra loro, non tanto nel tempo e nello spazio, quanto per la scelta dello stile. Mentre Muriel Spark è cinica, acuta e brillante, Laura Mancinelli è poetica, introversa e leggera. Come molti altri autori, le due scrittrici hanno uno stile raffinato e ricercato, in cui l'attenzione alla singola parola costituisce una *conditio sine*

qua non per lo sviluppo delle loro storie. Entrambe però utilizzano l'ironia per raccontare storie insolite ma nello stesso tempo ordinarie, dove l'ordinario non è sinonimo di concreto. L'oggetto protagonista rende questa discrepanza più forte e nello stesso tempo rende la storia più intensa e credibile. Le situazioni bizzarre fanno da contrasto alle ambientazioni, metropolitane nella maggior parte dei casi in Muriel Spark, storiche in Laura Mancinelli. Tuttavia l'oggetto appare come un comune denominatore, molto presente e che interagisce al meglio con le storie di entrambe le autrici. L'oggetto non riveste semplicemente un ruolo simbolico, ma assurge a vero e proprio protagonista della vicenda narrata. Questa presenza costante nelle due scrittrici ha influenzato la scelta di comparare, confrontare e analizzare i loro romanzi. Sia Muriel Spark che Laura Mancinelli strutturano le loro storie in modo da scoprire le sfumature grottesche della condizione umana anche attraverso l'uso degli oggetti. Non traspare alcun giudizio personale, ma vi è per tutte e due un distacco ironico che, senza criticare direttamente la società, ne evidenzia gli aspetti più bizzarri. Gli oggetti, in una società fortemente globalizzata, hanno una valenza pari a quella dell'uomo stesso che li ha creati. Le due autrici sono pienamente consapevoli di creare loro stesse un oggetto, il libro, che vivrà poi di vita propria, senza la possibilità di poter cambiare il suo percorso di vita e di morte.

La questione filosofica e di critica letteraria sull'oggetto-personaggio, presente nei primi due capitoli di questo lavoro, è pertanto necessaria a introdurre il tipo di oggetto quotidiano *trasfigurato*, che viene utilizzato nei romanzi di Muriel Spark e di Laura Mancinelli.

I capitoli dedicati all'analisi delle opere delle due autrici sono stati organizzati in modo tale che siano presentate dapprima le caratteristiche peculiari delle tecniche narrative da loro utilizzate e della loro poetica. Si porrà così l'accento sull'importanza che assumono gli oggetti nelle opere di entrambe. Dopodiché si passerà all'analisi di tre romanzi significativi per ciascuna autrice. Il criterio di selezione delle opere è stato prevalentemente influenzato dagli oggetti presenti nelle varie narrazioni e dal loro ruolo di protagonisti quasi assoluti delle vicende.

Le opere di Muriel Spark scelte per l'analisi testuale, nelle quali è evidente il ruolo fondamentale di oggetto protagonista della vicenda narrata, sono: *The Girls of Slender Means* (Macmillan, 1963), *The Abbess of Crewe* (Bibelot, 2005, prima ed. 1974) e *Loitering with Intent* (Virago Press, 1981).

The Girls of Slender Means è ambientato nella Londra del 1945. La città è devastata dalle bombe del secondo conflitto mondiale. Un residuo bellico che si trova nel loro cortile preoccupa le inquiline del May of Teck Club. Il romanzo è pieno di oggetti protagonisti: dal residuo bellico, che determinerà la fine dell'esistenza del club, alle lettere di Jane, al nastro contenente la

poesia di Hopkins registrata da Joanna, al trattato di Nicholas, all'abito di Schiapparelli e al coltello del marinaio.

Anche *The Abbess of Crewe* (1974) è un romanzo costellato di oggetti che prevaricano sugli stessi personaggi nella loro funzione di protagonisti. La storia narra della complicata scalata per la successione al ruolo di Badessa e degli intrighi interni a un convento di suore benedettine. Oggetti del romanzo sono le cimici che "infestano" l'abbazia e il ditale che incrimina Felicity, ma anche i libri di Machiavelli e le lettere che arrivano dal Vaticano.

Un discorso analogo vale per il romanzo *Loitering with Intent* (1981). Fleur Talbot, la protagonista, è una giovane e promettente scrittrice alle prese con il suo primo romanzo. Il manoscritto di Fleur a un certo punto viene rubato dal suo appartamento e la giovane autrice comincerà a cercarlo ovunque, arrivando anche a escogitare piani intricati e complessi per riaverlo. Quell'oggetto sparito e poi ritrovato cambierà la vita di Fleur e ne segnerà l'evoluzione, assieme ad altri due libri: la *Vita* di Benvenuto Cellini e l'*Apologia pro vita sua* di John Henry Newman. A parlare è proprio lei, Fleur, che narra della nascita, della perdita e del ritrovamento di quello che in quel momento era l'oggetto più importante della sua vita. E ha ragione: la pubblicazione del romanzo le darà la fama e il successo. In realtà la narrazione della genesi del suo scritto genera a sua volta una biografia, stavolta non di Cellini o Newman ma della stessa Fleur.

Per Laura Mancinelli, invece, sono stati analizzati: *La lunga notte di Exilles. Una sacra rappresentazione* (Einaudi, 2006) e *Il Codice d'Amore* (Einaudi, 2002) a sua volta diviso in: *Il Biglietto d'Amore* e *I Colori del Cuore*.

L'oggetto nei romanzi di Laura Mancinelli interagisce con gli altri personaggi, influenza l'intreccio e ha spesso per l'autrice un valore simbolico. *La lunga notte di Exilles* narra di una sacra rappresentazione, dedicata a San Rocco, che è anche il fulcro intorno a cui ruota l'intera comunità di Exilles. Il romanzo prende spunto dal passaggio del forte di Exilles dalla Francia ai Savoia, avvenuto dopo una notte di baldoria della guarnigione francese nel 1708. Un pupazzo di neve trasforma gli animi dei concittadini e, manipolato in diversi modi, determina il destino degli abitanti di Exilles. Un vero e proprio oggetto rivelatore, che però in questo caso ha anche valenza di oggetto che lega tra loro le vicende narrate ed è capace di incidere sui destini dei protagonisti della storia. Quando compare il pupazzo di neve, infatti, la sorte di Exilles cambia radicalmente.

Il volume *Il Codice d'Amore* infine raccoglie la trilogia che Laura Mancinelli aveva cominciato nel 2002. Si tratta di tre romanzi che hanno come perno centrale un oggetto prezioso, un codice di poesie d'amore, che lega tra loro i personaggi. È un oggetto che si forma e trasforma man mano che i protagonisti vivono le loro avventure e che lega indissolubilmente le loro vite. È una storia che prende il via da un manoscritto della fine del Trecento, che raccoglie le poesie d'amore dei cosiddetti "Minnesänger", cantori d'amore

tedeschi vissuti tra la fine del XII secolo e la fine del XIV. Il titolo del romanzo riprende il primo verso di una poesia di Johannes Hadlaub, che giovanissimo fu mandato dal suo padrone, il ricco mercante zurighese Rüdiger Manesse, a trascrivere tutte le poesie ancora reperibili conservate nei castelli e nei conventi: quelle poesie sono raccolte nel *Codex Palatinus Germanicus* della Biblioteca Universitaria di Heidelberg, meglio conosciuto come *Codice Manesse*. Anche in questo caso l'oggetto, il manoscritto, determina la storia del poeta e prende forma parallelamente allo sviluppo della narrazione.

L'oggetto che si trasfigura, diventando il protagonista – talvolta assoluto – della narrazione rende il plot più forte e imprevedibile, catalizzando così l'attenzione del lettore. Nell'oggetto si riconosce immediatamente l'ente inanimato che ci si illude di possedere. È il caso di Fleur Talbot, protagonista di *Loitering with Intent*; così com'è il caso di Johannes Hadlaub in *Il Biglietto d'Amore*. Si tratta in entrambi i casi di manoscritti. Del resto ciò che un romanziere conosce meglio è proprio l'oggetto libro, che possiede, a cui dà vita e per il quale è disposto a tutto – o quasi. Tuttavia moltissime opere, sia di Muriel Spark che di Laura Mancinelli, sono costellate non solo di libri ma di oggetti di qualsiasi tipo. Non è un caso che una delle passioni che le accomuna sia proprio il collezionismo di oggetti, siano questi libri, documenti o spartiti. Entrambe hanno dedicato pagine molto significative delle loro

autobiografie proprio agli oggetti a cui erano legate fin dall'infanzia. Oggetti che dalla vita vissuta sono passati poi alle loro opere.

Ci si potrebbe chiedere come mai Muriel Spark e Laura Mancinelli abbiano utilizzato proprio oggetti di uso quotidiano come protagonisti di alcuni dei loro romanzi più significativi. Nei loro scritti autobiografici o nelle interviste, nessuna delle due in realtà fornisce una risposta vera e propria a questa domanda. Entrambe sono accumulatrici e collezioniste di oggetti, sono ben conscie del ruolo preponderante che gli oggetti hanno assunto nell'era contemporanea.

Gli oggetti, infatti, hanno sempre più assunto un ruolo centrale nelle nostre vite perché durano nel tempo, mentre tutto il resto o è già passato o passa via velocemente. L'illusione di eternità che l'oggetto regala è una delle ragioni dell'attaccamento dell'uomo alle cose che lo circondano. È anche la ragione per cui l'uomo combatte per possedere certi oggetti, illudendosi che questi sopravvivranno all'incuria del tempo. L'oggetto è il trofeo di chi lo acquista, ma è anche qualcosa che ci può rendere schiavi, che può influenzare la nostra vita. La sua apparente univocità si frantuma davanti alla percezione soggettiva degli individui.

La riflessione sugli oggetti ha permeato la cultura del Novecento anche grazie a felici intuizioni e interpretazioni creative, come nei movimenti letterario-artistici dei futuristi e dei surrealisti, in Alain Robbe-Grillet, Italo Calvino, Eugenio Montale, e anche in Muriel Spark e Laura Mancinelli.

Gli oggetti hanno da sempre affascinato letterati, filosofi e artisti perché percorrono le epoche, i secoli, le culture, cambiano la loro funzione e la loro forma, pur conservando la propria identità.

George Perec nella sua opera *Les Choses. Une histoire des années soixante* (Juillard, 1965) rivela come spesso gli oggetti nella nostra epoca abbiano sostituito le persone e siano diventati protagonisti della scena. La storia narra infatti di una coppia che viene a poco a poco inghiottita dagli oggetti che ha intorno: elettrodomestici, riproduzioni di quadri famosi, pubblicità, e così via. Perec enfatizza l'effimero che diventa però vitale, il tutto attraverso un occhio analitico e ironico che non perde di vista l'ossessione dell'uomo di voler possedere la materia. Il processo di mercificazione capitalista ha accentuato la natura di importanza e precarietà degli oggetti, simboli di proprietà e ricchezza, ma allo stesso tempo destinati a divenire rifiuti e detriti. Persino l'arte e la letteratura sembrano diventare oggetti riproducibili in serie e acquistabili. Autori, artisti o scrittori che siano, fanno irrimediabilmente parte del processo del consumo. È l'arte in tutte le sue forme che sostituisce l'artista all'oggetto artistico e, come accade per esempio con gli attori di teatro, è la stessa persona dell'artista che viene immediatamente mercificata.

Simbolo della modernità, il cinema assorbe dalla speculazione letterario-filosofica questa centralità dell'oggetto. Nel cinema l'oggetto è spesso presente, soprattutto nei cortometraggi, in cui è più facile che vi siano oggetti che svolgono un ruolo predominante nella vicenda narrata. Questa presenza di

oggetti è favorita sia dalla brevità delle storie, sia dall'effetto catalizzatore che gli oggetti hanno in un racconto cinematografico che vuole ottenere un impatto immediato. Fu proprio un cortometraggio con protagonista un oggetto una delle prime espressioni della *Nouvelle Vague* francese negli anni Cinquanta: *Le coup du berger* (1956) di Jacques Rivette. Il cortometraggio, prodotto tra gli altri da Claude Chabrol, narra infatti le vicende di una pelliccia. Un discorso più complesso da un punto di vista tecnico-artistico merita invece il film di Michelangelo Antonioni *Blow-Up* del 1966, in cui l'oggetto protagonista della pellicola è un insieme di fotografie che di fatto formano la trama di un film nel film. Il rapporto fra le immagini e le cose è evidente: a ogni ingrandimento la realtà rivela nuovi e insospettabili dettagli che l'occhio non era in grado di percepire; è l'oggetto che prende il sopravvento sulle possibilità umane.

La sempre più invadente presenza degli oggetti nelle opere filosofiche, letterarie, cinematografiche e artistiche è lo specchio della spersonalizzazione e frantumazione dell'essere umano in una società in cui l'aver è più importante dell'essere.

L'oggetto in letteratura come nelle arti figurative spesso è un simbolo, un qualcosa che va al di là del suo uso estrinseco, così come altrettanto spesso è semplicemente un espediente che serve per spiegare qualcos'altro. Una distinzione da tener presente è quella fra l'oggetto inteso come espediente da cui parte o con cui si conclude la narrazione, e l'oggetto che invece ne entra a

far parte a tutto tondo. Nella gerarchia dei personaggi il ruolo attribuito all'oggetto può essere vario e assumere svariate tipologie. Talvolta l'oggetto è simbolo e strumento di un sentimento o di un tipo di persona/personaggio; talaltra si anima e vive di vita propria, il che accade in favole come *Pinocchio*. Spesso è la chiave per introdurre nuovi percorsi narrativi, diventando in tal modo un momento di passaggio importante per lo sviluppo della trama.

L'oggetto può essere considerato a tutti gli effetti il protagonista di una narrazione quando viene trasfigurato dal suo mero ruolo quotidiano per assurgere a un ruolo letterario vero e proprio. Gli oggetti trattati in questo lavoro sono prettamente oggetti di uso quotidiano che per varie ragioni acquistano il ruolo di protagonisti delle vicende narrate.

Nei primi due capitoli verranno approfondite le tipologie di oggetti di uso quotidiano che svolgono, all'interno di una narrazione romanzesca, un ruolo da protagonista. Sono pertanto stati esclusi, oltre agli oggetti simbolici e agli oggetti che fungono da espedienti per avviare o concludere la narrazione, anche i luoghi, gli animali, le architetture (case, chiese, scuole, ponti, monumenti), i tesori, gli oggetti magici, gli abiti che servono a travestirsi e il denaro, per dare spazio a oggetti di uso meramente quotidiano, per lo meno per i protagonisti che vi hanno a che fare. Tra i tanti, si troveranno: quadri, ventagli, abiti, tisane (anche quando spacciate per pozioni magiche, senza

esserlo), coperte, libri, scudi, statuette, ditali, manoscritti, pupazzi di neve e lettere.

In Muriel Spark e Laura Mancinelli, come in molti altri autori, le tipologie classificabili dell'oggetto che si trasfigura, assumendo un ruolo di protagonista, sono molteplici e complesse. Le maggiori e più frequenti categorizzazioni dell'oggetto nella sua trasfigurazione si possono classificare in sei casi o tipologie:

1. Gli oggetti che ritornano, che non lasciano mai il loro possessore, di cui non ci si riesce a liberare nonostante gli sforzi.
2. Gli oggetti che non si vedono mai, ma che durante la narrazione si cercano costantemente.
3. Gli oggetti che spariscono e che per la loro sparizione provocano reazioni a catena.
4. Gli oggetti *in fieri*, che vengono costruiti durante la narrazione e che di fatto sono il fulcro della stessa.
5. Gli oggetti rivelatori, che durante la *Spannung* della narrazione svelano un aspetto decisivo fino a quel momento rimasto nell'ombra. Una sorta di prova d'accusa o di difesa, rimasta opportunamente celata e che poi semplicemente, con il solo fatto di esistere, fornisce la spiegazione di un evento narrato.

6. Gli oggetti che legano tra di loro personaggi e storie narrate. È una caratteristica tipica dei romanzi che hanno come perno centrale un oggetto che passa da personaggio a personaggio, spesso modificando l'esistenza del possessore.

I testi delle due autrici verranno pertanto confrontati tenendo presente questa classificazione degli oggetti. Per meglio spiegare come anche altri autori abbiano applicato le stesse categorie, verranno forniti alcuni esempi di oggetto protagonista in altri scrittori di svariate epoche. Non si avrà ovviamente la pretesa di citare in questo studio tutti i romanzi che abbiano come protagonista un oggetto appartenente a una delle sopraelencate categorie, ma solo quella di fornire alcuni esempi per meglio comprendere le varie tipologie di oggetti e come questi svolgano un ruolo preminente nella narrazione. Nelle comparazioni vi saranno riferimenti a opere di periodi e letterature molto differenti, poiché lo scopo è di individuare la presenza e la funzione dell'oggetto nelle varie tipologie narrative e di approfondire poi questo tema in alcuni romanzi di Spark e Mancinelli in cui l'oggetto ha un ruolo dominante. Nei capitoli terzo e quarto si porrà infatti l'attenzione sulle opere di Muriel Spark e di Laura Mancinelli, proponendo un'analisi testuale di alcuni romanzi delle due autrici in cui l'oggetto svolge un ruolo predominante nella narrazione. Nella scelta delle opere prese in esame si è dunque tenuto conto della presenza di un uso sistematico dell'oggetto *trasfigurato*.

CAPITOLO I

L'OGGETTO E LA SUA TRASFIGURAZIONE

I.1. Oggetto e Cosa

Un oggetto inanimato, in alcuni casi, può essere considerato protagonista di una narrazione, trasfigurato quindi dal suo mero ruolo quotidiano per assurgere a un ruolo letterario vero e proprio. Nel suo significato più generale l'oggetto è il termine di una qualsiasi operazione, attiva o passiva, pratica, conoscitiva o linguistica. In questa accezione generica il significato di oggetto corrisponde spesso a quello di "cosa". Oggetto è il fine a cui si tende, la cosa che si desidera, la qualità o la realtà percepita, l'immagine fantasticata, il significato espresso o il concetto pensato. La persona stessa può essere

oggetto di amore o di odio, di stima, di considerazione o di studio; in questo senso persino la persona può divenire un oggetto. Ogni attività o passività può avere come suo termine o limite un oggetto. Il concetto di “cosa” è in molti casi sovrapponibile a quello di “oggetto”. Nel suo significato più ampio, la cosa designa qualsiasi oggetto o termine, reale o irreali, mentale o fisico, con cui in un modo qualsiasi si abbia a che fare. In un significato più specifico, “cose” sono gli oggetti naturali in quanto tali, in particolare quelli inanimati. Nel settimo libro della *Repubblica* di Platone, Socrate distingue due tipi di oggetto:

Se osservi tra gli oggetti sensibili, alcuni non invitano l'intellezione a indagare, perché basta il giudizio che ne dà la sensazione; altri invece la sollecitano in tutti i modi a indagare, perché la sensazione non offre conclusioni sane¹.

Gli oggetti che lasciano inattivo il pensiero sono tutti quelli che non producono nel contempo la sensazione opposta: per esempio un dito non suscita l'immagine di un non-dito. In altri casi invece la nostra mente resta perplessa, poiché rinviata da certe qualità a qualità opposte:

Il duro suscita anche la percezione del molle, il grande del piccolo, ecc. [...] Platone trascura di precisare che la sensazione sarebbe autocontraddittoria solo se predicati opposti venissero riferiti allo stesso oggetto

¹ Platone, *Repubblica*, VII, 523-segg.

simultaneamente, e sotto lo stesso rispetto; tuttavia il passo merita di essere valorizzato per l'enfasi che pone sulla differenza tra oggetti che lasciano inerti le nostre facoltà e oggetti che costringono a pensare².

Una differenza che ritroviamo per esempio in Proust³, anche se non negli stessi termini del Socrate di Platone. Secondo Quine⁴, continua Bottiroli, gli oggetti fisici sono invece unità localizzabili nello spazio e nel tempo, dunque strutture a quattro dimensioni: la loro estensione nel tempo è analoga e omogenea a quella nello spazio, dunque non vi è differenza tra parlare della testa o dei piedi di un individuo oppure parlare del suo primo o del suo quinto decennio di vita.

Il modo di articolazione - lo chiameremo così - è il medesimo. Da ciò consegue che 'Gli oggetti fisici, concepiti così tetra-dimensionalmente nello spazio-tempo, non devono essere distinti da eventi o, nel senso concreto del termine, da processi'⁵.

Jonathan Swift affronta il problema del rapporto fra i nomi e le cose, o gli oggetti. Gulliver⁶, nel suo viaggio a Lagado, visita una scuola di lingue dove i professori si siedono per consultarsi e trovare la formula per migliorare la lingua del paese. Tra i suggerimenti degli accademici vi è anche un rimedio

²G. Bottiroli, *Dagli oggetti quiniani agli oggetti proustiani*, in *Locus solus* 5, Milano, Bruno Mondadori, 2007, pp. 167-190.

³Cfr. G. Deleuze, *Marcel Proust et les signes*, 1964-1975; trad. it. Torino, Einaudi, 2001, p. 93.

⁴W. O. Quine, *Word and object*, (1960), trad. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970, p. 212.

⁵G. Bottiroli, op. cit.

⁶J. Swift, *Gulliver's Travels*, 1726.

semplice e vantaggioso: abolire completamente tutte le parole esistenti, perché le parole non sono altro che i nomi delle cose. Una parola denota un oggetto e lo stato del mondo a cui si applica. Nello stesso periodo il filosofo George Berkeley proponeva invece una soluzione idealistica del rapporto tra conoscenza e oggetto. Berkeley fa osservare che per chi esamini con cura gli oggetti della conoscenza umana è evidente che questi non possono essere altro che idee: o percepite dai sensi, o dalle nostre facoltà interne, o formate con l'immaginazione e la memoria unificando più idee e dando loro un particolare nome di cosa o di oggetto. Tali idee, osserva Berkeley, possono esistere solo se percepite da una mente; è impensabile che possano esistere come oggetti indipendenti:

È stranamente diffusa l'opinione che le case, le montagne, i fiumi, insomma tutti gli oggetti sensibili abbiano un'esistenza, reale o naturale, distinta dal fatto di venir percepiti dall'intelletto. Ma per quanto sia grande il consenso con cui si è finora accertato questo principio, tuttavia chi si senta di metterlo in dubbio troverà, se non sbaglio, che esso implica una contraddizione evidente. Infatti che cosa sono, ditemi, gli oggetti sopra elencati se non cose che percepiamo con il senso? E che cose possiamo percepire oltre alle nostre idee o sensazioni? E non è senz'altro contraddittorio che una qualunque di queste, o una loro qualunque combinazione, possa esistere senza essere percepita?⁷

⁷ G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* (1710), I, par. 3-4.

La contraddizione in cui cadono coloro che ammettono, al di là delle nostre idee, una realtà materiale indipendente dal pensiero, è di affermare tale realtà come non pensata nel momento stesso che la si pensa: infatti, anche per negare che la si pensi, occorre necessariamente pensarla. Questa l'argomentazione di Berkeley; naturalmente il pensiero successivo ha lungamente dibattuto il problema dell'idealismo, da Hegel fino a Quine e al dibattito filosofico attuale.

Si ricordi, a titolo di esempio, la teoria del Mondo 3 di Karl Popper⁸. Secondo questo autore è possibile distinguere tre mondi o universi tra loro interagenti: il Mondo 1 degli oggetti materiali o degli stati fisici; il Mondo 2 dei processi mentali o di coscienza; il Mondo 3 dei contenuti oggettivi di pensiero, vale a dire le teorie scientifiche, le opere d'arte e tutti gli altri prodotti della mente umana. L'aspetto più importante degli oggetti del Mondo 3 consiste nel fatto che possiamo porre dinnanzi a noi i contenuti oggettivi di pensiero in modo da poterli criticare e da poter ragionare su di essi. Libri, giornali, lettere saranno dunque tipici oggetti del Mondo 3: ma, oltre a questi, lo saranno anche tutti quei prodotti della mente umana capaci di acquistare un'esistenza autonoma e indipendente dal loro creatore. Si pensi per esempio a un romanzo che, anche dopo la morte del suo autore, può essere oggetto di interpretazione, rielaborazione o riduzione teatrale e cinematografica.

⁸ Cfr. K. Popper, *Conoscenza oggettiva* (1972), Roma, Armando, 1975.

Gli oggetti ci guardano, “è l’oggetto che vi pensa”, avverte Jean Baudrillard⁹. Le trame della vita sono costellate di oggetti: ci accompagnano, subiscono le nostre aggressioni, le nostre dimenticanze, si fanno scrigni delle nostre memorie, si ammantano della nostra meraviglia.

La descrizione di un oggetto in letteratura o nella pittura non è necessariamente vincolata a una base morfologica e comunque empirica.

Partendo dalla differenza, solo semantica, con il termine “oggetto” – inteso come qualcosa che si contrappone al soggetto – il termine “cosa” ha fin dalle sue origini un significato ampio e implica un nesso esistenziale con gli uomini e con la loro vita di relazione. Gli oggetti – o le cose – recano con sé una storia fatta di culture, tradizioni, investimenti, che si depositano nella loro sagoma e danno loro senso e valore¹⁰. Da un punto di vista ermeneutico, la ricerca della verità di una cosa può essere sospesa nel momento in cui si tratta di comprendere l’Altro¹¹. Tutto questo vale anche per l’esperienza che ci offre l’opera d’arte, benché non presupponga necessariamente che la comprensione estetica nasca dall’incontro con l’unica verità che l’opera d’arte mette in atto. Si tratta per Gadamer di “imparare a conoscere nell’oggetto l’Altro di ciò che

⁹ F. Franchi (a cura di) *L’immaginario degli oggetti*, *Locus Solus*, 5, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

¹⁰ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

¹¹ H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 1983, p. 131.

è proprio, e di conoscerli entrambi”¹². Le due modalità del comprendere sono pertanto l’una rivolta alla cosa e l’altra alla persona e, secondo l’etimologia, hanno in comune la tendenza a voler cogliere tutto in ogni singolo: nel primo caso la connessione a una cosa, nel secondo a una persona. “Il tutto dell’oggetto deve contenere anche la sua apparenza sensibile nella quale [...] si radica il suo significato intellettuale e spirituale”¹³.

L’oggetto è anche al centro delle ricerche delle avanguardie artistiche fin dai primi decenni del ventesimo secolo, in una visione che oltrepassa l’approccio imitativo o rappresentativo. L’oggetto viene infatti sezionato dal cubismo, coinvolto nella sua realtà “fisica”, talvolta frammentaria, nei collage cubisti e soprattutto dadaisti, e poi promosso al rango di opera d’arte in sé e per sé dal *ready made*¹⁴ dada, fino alla disposizione e moltiplicazione di oggetti che portano all’organizzazione di un preciso ambiente¹⁵; mentre l’*object trouvé* e

¹² H.G.Gadamer, *Vom Zirkel des Verstehens* (Sul circolo ermeneutico), in *Kleine Schriften*, IV, Tubinga, Mohr, 1977, p. 34, in H. R. Jauss, *Ad dogmaticos. Piccola apologia dell’ermeneutica letteraria*, Napoli, Liguori, 1995, p. 109.

¹³ H. R. Jauss, *Ad dogmaticos. Piccola apologia dell’ermeneutica letteraria*, Napoli, Liguori, 1995, p.110.

¹⁴ Fu l’artista Marcel Duchamp a usare questo termine per la prima volta, applicandolo all’arte. Il *ready made* è un oggetto di uso comune, prefabbricato e tolto dal suo abituale contesto, scelto da un artista, il quale, senza alcun tipo di intervento estetico-artistico sull’oggetto scelto, ne determina il valore con un atto mentale puro, ovvero percepisce l’oggetto come opera d’arte vera e propria, con tanto di firma e titolo, a prescindere dall’intervento estetico e dal valore funzionale dell’oggetto stesso. Nel 1913 Duchamp utilizzò una ruota di bicicletta posta su uno sgabello. Il *ready made* differisce dall’*object trouvé* poiché quest’ultimo viene scelto proprio per le sue caratteristiche estetiche. Oltre agli artisti dada, il *ready made* è stato anche ampiamente utilizzato nella pop art – si vedano le raffigurazioni dei barattoli di conserve Campbell’s di Andy Warhol, in cui al centro dell’attenzione non vi sono più la creatività artistica e l’originalità, ma i prodotti industriali più in uso nella società dei consumi – e nel *nouveau réalisme* di Yves Klein.

¹⁵ Di parere opposto il sociologo Georg Simmel, che scrive: “L’opinione che ogni oggetto della realtà sia ugualmente adatto a costituire l’oggetto di un’opera d’arte è molto seducente, ma in nessun modo profonda e valida. Le forme dell’arte [...] non sono affatto situate a un livello di

il *poème-object*, oggetti visti in sogno più che nel reale, popolano le opere surrealiste. Gli *objects-types* dei dipinti puristi di Le Corbusier e di Ozenfant sono utensili e strumenti le cui forme di base vengono esaltate tramite il “lirismo matematico”. Nelle avanguardie artistiche è soprattutto l’accumulazione di oggetti che viene studiata, riprodotta e interpretata grazie all’arte concettuale. A partire dagli anni Sessanta, infatti, alcuni giovani artisti statunitensi, attraverso il movimento della Pop Art, riflettono lo stile di vita contemporaneo dedito al consumismo e alla riproduzione di massa degli oggetti. Gli artisti si ispiravano agli oggetti di uso quotidiano e a immagini della cultura di massa, convertendoli in opere d’arte. Andy Warhol, nella fase iniziale del suo lavoro artistico, affrontò con ironia e fascino il processo di produzione meccanico-seriale degli oggetti, fino a quel momento considerato estraneo all’universo artistico. In un mondo, quello del secondo dopoguerra, in cui si succedono periodi di benessere economico e di crisi, di conflitti e di distensioni, i rapporti tra arte, letteratura e società diventano inevitabilmente molto complessi. Con l’avvento dei mezzi tecnici di riproduzione di massa – fotografia, stampa offset, televisione – viene definitivamente superato il concetto “aristocratico” ed elitario di arte e in parte anche di letteratura “alta”, poiché diventano fenomeni di massa fruibili da chiunque. Anzi, sono gli stessi

imparzialità rispetto a tutti i contenuti della realtà, hanno piuttosto un rapporto privilegiato con alcuni di essi”, G. Simmel, *Die Mode* (1905), trad. it. *La Moda*, Milano, Mondadori, 2011, p. 61.

oggetti di consumo a diventare arte a trecentosessanta gradi¹⁶. Del resto tutta l'arte nel secolo delle avanguardie vive la crisi dell'oggetto artistico, come fra gli altri sottolinea Argan¹⁷. In tutta la storia della civiltà, l'oggetto artistico è stato l'oggetto per antonomasia e quindi la crisi dell'oggetto non è altro che la conseguenza di una crisi dell'idea di oggetto in più vasta scala.

Le correnti più moderne ripudiano l'oggetto artistico [...] perché, in una società di mercato come l'attuale, viene immediatamente coinvolto nella meccanica del possesso e del consumo, 'mercificato'. [...] L'estremo dell'ambiguità è raggiunto dalla pop art americana, che si presenta come contestazione del sistema, di cui è invece strumento. Non si accontenta del non-oggetto, inventa l'anti-oggetto, che deriva ma si differenzia profondamente dall'oggetto a funzionamento invertito del dadaismo e del surrealismo. Il ready made di Duchamp mutava lo statuto dell'oggetto estraniandolo dal suo contesto abituale e dal suo ciclo funzionale, ma nello stesso tempo riqualificandolo come oggetto artistico, sia pure privato di ogni connotazione di valore. L'arte pop non opera sull'oggetto ma sulla sua sembianza, muovendo dalla constatazione che la società industriale ha sostituito alla nozione di oggetto quella di prodotto e che il prodotto, non possedendo l'individualità dell'oggetto, è soltanto ripetuta sembianza, ristampa da tipo, unità di una serie¹⁸.

L'arte e la letteratura stessa sembrano diventare oggetti riproducibili in serie e acquistabili dagli esponenti delle più svariate classi sociali. Gli stessi autori,

¹⁶ Significativa a tal proposito la diffusione della tecnica dell'*assemblage*, ovvero la creazione di sculture servendosi degli oggetti reali e di uso quotidiano, incollati a un supporto oppure inscatolati e pressati.

¹⁷ C. G. Argan, *Arte e critica d'arte*, Bari, Laterza, 1984, p. 120.

¹⁸ C. G. Argan, *op.cit.*, p. 121.

artisti o scrittori che siano, fanno irrimediabilmente parte del processo del consumo. È l'arte in tutte le sue forme che sostituisce l'artista all'oggetto artistico e, come accade per esempio con gli attori di teatro, è la stessa persona dell'artista che viene immediatamente mercificata.

In un saggio sul postmoderno¹⁹ Jameson apre il suo dibattito con l'analisi di un dipinto di Vincent Van Gogh, *Les Souliers*, che fa parte di una serie di tele dipinte dall'artista intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento. Il quadro rappresenta le scarpe di una povera contadina normanna che vengono messe in relazione con le scarpette da ballerina ricoperte di lustrini, le *Diamond Dust Shoes* di Andy Warhol. Il dipinto di Van Gogh era già stato analizzato da Heidegger nel suo saggio *L'origine dell'opera d'arte* del 1950. Secondo Heidegger il soffermarsi di Van Gogh su quell'oggetto di realtà quotidiana, messo lì come un frammento di materialità primitiva, lentamente si trasforma grazie alla mediazione dell'opera d'arte e si ricompone nell'universo di umanità contadina:

Per le scarpe passa il silenzioso richiamo della terra, il suo tacito dono di messi mature e il suo oscuro rifiuto nell'abbandono invernale. Dalle scarpe promana il silenzioso timore per la sicurezza del pane, la tacita gioia della

¹⁹ F. Jameson, "The Ideology of the Text", in *Salmagundi*, 31-32, pp.204-246, poi in F. Jameson *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1982*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, I, pp.17-71.

sopravvivenza al bisogno, il tremore dell'annuncio della nascita, l'angoscia della prossimità della morte²⁰.

Jameson affianca a quella del filosofo tedesco anche la propria interpretazione, cercando di ridarle la prerogativa di atto simbolico, sottolineando i materiali grezzi rappresentati nell'opera, che costituiscono il contenuto iniziale che affronta, trasforma e assimila:

Direi che in Van Gogh questo contenuto, questi materiali iniziali grezzi, siano da individuare semplicemente nell'intero mondo d'oggetti della miseria agricola, della dura povertà rurale, e in tutto il rudimentale mondo umano della fatica contadina che spezza la schiena, un mondo ridotto al suo stato più brutale e minaccioso, primitivo ed emarginato²¹.

Ma Jameson indica un'ulteriore componente precipua dell'opera. Una componente simbolica e utopica:

La violenta e intenzionale trasformazione di un grigio mondo di oggetti contadino nella più gloriosa materializzazione di puri colori del dipinto a olio va vista come un gesto utopico: come un atto di compensazione che finisce per produrre tutto un nuovo utopico regno dei sensi [...] o come parte di una nuova divisione del lavoro nel corpo del capitale, di una nuova frammentazione del sensorio emergente che reduplica le specializzazioni e

²⁰ M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'Arte*, in *Sentieri Interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, p. 19.

²¹ F. Jameson, id., p. 19.

le divisioni della vita capitalistica nello stesso momento in cui cerca in quella frammentazione una disperata compensazione utopica²².

Per Jameson il passaggio al postmoderno ha favorito una nuova situazione culturale, che ha implicato il crollo della distinzione tra cultura di élite e cultura di massa²³ e il conseguente svuotamento di una qualsiasi funzione delle avanguardie.

Un aspetto esemplificativo della colonizzazione della natura da parte della cultura e della prepotente mercificazione della stessa è l'ideologica esaltazione del mercato e dell'immagine che questo ha creato attraverso i *media*. C'è quindi uno scopo nel costruire un mondo di oggetti, ed è quello di dimenticare per un po' di tempo tutto il resto in una sorta di svuotamento di coscienza. Questa trasformazione investe inevitabilmente il soggetto, che si frammenta e attribuisce un valore all'oggetto che va al di là dell'uso comune. Inevitabilmente questo nuovo quadro di valori si associa alle trasformazioni del soggetto-autore, che riporterà questa scala di nuovi valori nelle sue opere dando all'oggetto una valenza quasi umana, rendendolo a volte protagonista, eroe, attante dell'opera e non più tensione a cui si anela, oggetto del desiderio a cui si tende. La teoria della reificazione applicata alla letteratura viene affrontata da Benjamin²⁴ ed è fortemente influenzata dal primo capitolo del

²² F. Jameson, id., pp. 20-21.

²³ R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, p. 80.

²⁴ W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passage" di Parigi*, Torino, Einaudi, 1986, p.473.

Capitale di Marx, secondo cui il mondo moderno ha trasformato le cose in oggetti non più vitali e, mercificando il mondo, lo ha reificato. Il mondo per Benjamin²⁵ non parla più in modo vitale al soggetto.

In letteratura, l'oggetto ha una doppia valenza: se da un lato è l'attributo che serve all'autore per descrivere o per far capire meglio un personaggio dal punto di vista sociale, psicologico e ideologico; dall'altro l'oggetto, la cosa, può diventare anche protagonista di una narrazione. Viene in tal modo trasfigurato dal suo mero ruolo quotidiano per assurgere a un ruolo letterario vero e proprio. Il movimento di rinnovamento francese del *nouveau roman* apre una prospettiva interessante sulla definizione di oggetto in letteratura. Chiamato anche *école du regard*, il movimento vuole sottolineare l'intento di descrizione minuta e ossessiva degli oggetti dal punto di vista dell'osservazione passiva, come una macchina fotografica. In questo contesto di trasformazione, il romanzo diventa un campo di ricerca sperimentale in stretto rapporto con la nuova realtà della società dei consumi e della progressiva reificazione²⁶. Le descrizioni sono spesso molto lunghe, minuziose; l'oggetto non ha caratteristiche di amuleto, di simbolo, tantomeno è chiamato ad avere funzione di correlato oggettivo, né il contesto narrativo sottende una vita interiore delegata alle cose.

²⁵ Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Torino, Einaudi, 1966.

²⁶ Cfr. P. Giannantonio, *Morte e resurrezione del romanzo*, in *Il Novecento letterario. Idee e fatti*, Napoli, Loffredo, 1993.

Nel suo scritto teorico *Une voie pour le roman futur*²⁷ del 1956, considerato il manifesto del *nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet fissa i caratteri distintivi di un nuovo concetto narrativo che rifiuta il romanzo tradizionale, presunta *mimesis* del reale ma in realtà sua antropomorfizzazione. È una revisione radicale dello statuto degli oggetti, perché la descrizione dell'oggetto nel suo *essere lì*, nel suo puro rilievo ottico, senza profondità né significato, è un elemento decisivo della rottura con la visione umanistica del mondo auspicata dall'autore. Per Robbe-Grillet leggere significa inoltrarsi in un labirinto in cui l'immaginario del soggetto che legge è continuamente attivo e disposto a produrre senso. Parallela la sua attività cinematografica, sottoposta alla stessa revisione della funzione narrativa. Tutti i suoi film hanno ingredienti beffardamente fumettistici, in cui la riflessione sul ruolo del montaggio, sulla concatenazione delle sequenze, sulla capacità delle immagini di mettere sullo stesso piano il mondo reale e quello onirico, acquistano un nuovo determinante rilievo. Renato Barilli, nella monografia *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*²⁸, fa notare che nelle opere dell'autore francese la *descrizione* di un oggetto è spesso effettuata seguendo una sorta di *more geometrico*. L'operazione di descrizione e immissione di oggetti all'interno della narrazione segue quasi un rigore matematico. Gli oggetti in tal modo acquistano un significato che non hanno nel romanzo tradizionale, dove

²⁷ A. Robbe-Grillet, *Une voie pour un roman futur* (1956), trad. it. *Una via per il romanzo futuro*, Milano, Rusconi, 1961.

²⁸ R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.

vengono descritti per lo più in relazione al personaggio presente o sottinteso. Nelle sue prime opere, invece, Robbe-Grillet valorizza ciò che Cartesio definiva *res extensa* e omette quasi del tutto la *res cogitans*. Lucien Goldmann²⁹ considera la descrizione dell'oggetto in Robbe-Grillet come una de-umanizzazione e reificazione dell'uomo, in analogia con la reificazione che l'uomo subisce nella società dei consumi. La conseguenza che si può trarre dalla tesi di Goldmann è che nei romanzi di Robbe-Grillet è il personaggio stesso a essere *cosificato*, alla pari degli altri oggetti. Per Barilli³⁰ il romanzo di Robbe-Grillet intrattiene, dal punto di vista teorico, strette relazioni con la lettura che Sartre ha proposto del concetto husserliano di intenzionalità e con la fenomenologia di Husserl³¹. Al contrario, Barthes si concentra soprattutto sulla descrizione dell'oggetto in Robbe-Grillet. In *Letteratura oggettiva*³² questo punto è delineato in modo chiaro:

²⁹ L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967.

³⁰ R. Barilli, op. cit.

³¹ Cfr. E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica* (1913), Torino, Einaudi, 1965. Per Husserl si danno due generi di intuizione: mentre l'intuizione empirica consiste nella percezione sensibile di un oggetto individuale dato "qui e ora", l'intuizione eidetica o categoriale scopre nei casi concreti la presenza di una forma tipica universale. All'intuizione delle essenze si giunge quindi attraverso la riduzione eidetica, che consiste nel prescindere dai concreti aspetti spazio-temporali dell'oggetto per afferrarne invece la pura essenza, tramite una sorta di sguardo intellettuale. La coscienza per Husserl è un insieme di proprietà strutturali che sono condizione di possibilità di qualunque esperienza; l'intenzionalità, il tendere verso un oggetto, è il carattere fondamentale di tale coscienza. Da un lato vi sono cioè gli atti di coscienza, dall'altro l'oggetto (in quanto percepito o immaginato) verso cui quegli atti tendono; la fenomenologia deve studiare al tempo stesso sia i processi soggettivi della coscienza (indagine noetica), sia le caratteristiche essenziali dell'oggetto (indagine noematica).

³² R. Barthes, *Letteratura Oggettiva*, in Id., *Saggi Critici*, Torino, Einaudi, 2002.

Il linguaggio non è qui violazione di un abisso ma dispiegamento sopra un'intera superficie; gli si chiede di “dipingere” l'oggetto, ossia di accarezzarlo, di deporre gradatamente lungo lo spazio che occupa tutta una serie progressiva di nomi, nessuno dei quali deve esaurirlo.

Barthes insiste a ragione sulla natura ottica dell'oggetto e sulla dimensione della superficie, “dei nessi superficiali di collocazione e di spazio”, proprio perché ne fa una questione di stile a partire da un fondo di linguaggio. Nel testo-spazio chiuso, Robbe-Grillet procede con l'operazione di sottrazione alla profondità: la resa di un oggetto mediante ciò che Barthes ha definito una *serie di sezioni*, per smembramento e passaggio dal macro al micro. L'operazione di sottrazione degli oggetti alla profondità, infatti, non intende semplicemente opporre la superficie levigata e trasparente degli oggetti al significato che, nel romanzo tradizionale, gli oggetti possiedono in relazione con il personaggio presente o sottinteso. Tale superficie, infatti, va costruita. Da qui il *more geometrico* di Robbe-Grillet, la resa spaziale, specie delle città nell'indistinzione delle strade, che trova la sua massima espressione nel labirinto. Per Brooks³³ le opere di Robbe-Grillet sono:

Uno degli esempi più felici di come si possano combinare insieme i resti del romanzo tradizionale e i luoghi comuni della società consumistica [...]. I luoghi comuni e i resti (il surplus) possono essere trattati come elementi affettati, o più semplicemente come un oggetto di divertito interesse, da

³³ P. Brooks, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 330.

mettere alla prova in differenti contesti e combinazioni. La narrazione diviene infatti una *combinatoire*, un gioco di assemblaggio, quasi una metonimia generale in cui gli elementi dati, alla pari dei prodotti e dei paradigmi culturali e sociali a disposizione, provvedono, per così dire, il collante metaforico.

L'esperienza del *nouveau roman* si iscrive, continua Barilli³⁴, in un più vasto processo di *normalizzazione* della letteratura al quale partecipa anche qualche autore italiano. Vi è una omologia tra gli scritti di Robbe-Grillet, di Butor e di Edoardo Sanguineti, in particolare *Capriccio italiano*³⁵. Scrive Gabriella Sica³⁶ che in quest'opera di Sanguineti:

Gli oggetti e le figure sembrerebbero smentirsi e scontrarsi incessantemente non per mimare una realtà eccentrica, disorganica, comunque esterna a una dimensione scritturale, ma, anzi, per smascherare l'irreversibile separazione tra parola e cosa, tra testo e contesto, tra pagina e realtà che il romanzo sopporta. [...]. Alterità, poli di una opposizione che scivolano l'uno nell'altro e si riflettono secondo il principio delle carte da giuochi, sono infatti presenti nel *Capriccio italiano*; i termini antitetici sublime-basso, tragico-comico, morte-vita, presenza-assenza, buio-luce, riso-pianto, interno-esterno, costituiscono momenti succedanei, reversibili all'interno di una logica carnevalesca che non assolutizza niente, né propone immagini monolitiche, che non comprendano già il proprio opposto.

³⁴ R. Barilli, *Da Sartre a Robbe-Grillet* (1963), in Id., *L'azione e l'estasi*, cit., pp. 58-78; Id., "La normalità 'autre' di Sanguineti", *Il Verri*, 7, 1963. Ora in Id., *La barriera del naturalismo*, cit., pp. 323-331.

³⁵ E. Sanguineti, *Capriccio Italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.

³⁶ G. Sica, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, pp. 65-66.

Francesco Orlando³⁷ mette ordine nel magmatico materiale letterario degli ultimi tre secoli con una ricerca sistematica degli oggetti nella letteratura occidentale, da Omero a Georges Perec. Materia di immagini letterarie, ovviamente, ma immagini particolarmente materiali, in quanto accomunate dalla desuetudine, dalla decrepitezza o dall'*inservibilità*. Come recita il sottotitolo del suo saggio sugli oggetti desueti nelle immagini della letteratura, Orlando si occupa di “Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti”. Il pensiero va immediatamente a certe celebri accozzaglie di oggetti, come gli ingredienti nel calderone delle streghe di *Macbeth*, il bric à brac nel negozio di colui che venderà la *Pelle di Zigrino*, i mobili nel salotto dell'*Amica di nonna Speranza*. Ma Orlando dimostra che gli oggetti desueti sono un tema d'importanza capitale nella letteratura e che questa importanza esplose tra Settecento e Ottocento. Da allora, infatti, narrativa e poesia sono cosparse ovunque di cose inutili: stoffe sbiadite, strumenti rotti, edifici diroccati, dimore abbandonate, cibi ammuffiti, fiori appassiti, animali morti. Parodiando l'incipit del *Capitale*, Orlando dichiara che la letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerce. Ci sarebbe quindi un rapporto speculare tra l'inondazione di oggetti funzionali che l'Europa conobbe nell'Ottocento, e la massa di oggetti non funzionali che invece si

³⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della Letteratura*, Torino, Einaudi, 1997.

depositò nella sua letteratura. Inversione freudiana, basata sull'idea che la letteratura abbia un'intrinseca vocazione a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale. Orlando ha trovato dodici categorie di oggetti desueti, riunite in un albero semantico che organizza geometricamente. Le categorie, ben lontane dal prodursi unicamente secondo una loro logica interna, derivano da una formidabile quantità di analisi. Orlando allude anche al destino medesimo del libro come oggetto di consumo: le rovine, le reliquie, i tesori nascosti di cui dice nel sottotitolo sono nient'altro che merci trasformate col tempo in scarti e rifiuti solidi.

In un volume curato da Gian Mario Anselmi e Gino Ruozi³⁸ vengono presentati autori, opere, periodi della letteratura italiana attraverso la prospettiva di alcuni oggetti significativi, tra cui: abiti, libri, maschere, profumi, scacchi, sigarette, telefoni, televisori, oggetti magici e strumenti musicali, lettere e cartoline. Si tratta di un campione significativo di oggetti legati soprattutto alla sfera individuale e quotidiana, con un'estensione cronologica che va dal Medioevo ai nostri giorni, da Francesco Petrarca a un Italo Calvino che si interroga, perplesso e insieme intrigato, su che cosa davvero significhi la vita dei contemporanei costretti ad agire nel gran "mare dell'oggettività". La tesi sostenuta dai due curatori riguarda il crescente processo di mercificazione e come questo abbia accentuato l'ambivalente

³⁸ G.M. Anselmi, G. Ruozi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008.

carattere di importanza e precarietà degli oggetti, simboli di proprietà e di ricchezza e, nel contempo, vittime di un rapido e degradante destino di “rovine”, “detriti”, “rifiuti”. Soprattutto nei secoli più recenti, infatti, le *cose* hanno spesso sostituito le persone e sono diventate vere e proprie protagoniste della scena. Gli scrittori di oggi, e con loro naturalmente i lettori, si trovano davanti a un fatto già compiuto: il libro stesso che stanno scrivendo o leggendo è un oggetto a tempo determinato, precario e persino volatile, il cui destino si consuma tra il banco di vendita e la discarica. Nelle ventidue brevi monografie tematiche, scandite per parole-chiave con un taglio che incrocia la storia della letteratura italiana, dalle origini al postmoderno, con quella della cultura materiale, si intuisce che lo scopo non è tanto di documentare la presenza di oggetti comuni, quanto di testimoniare la fecondità, o meno, nell’immaginario secolare. Spesso gli oggetti sono chiavi per introdurre nuovi percorsi narrativi e poetici, importanti momenti di passaggio nella giustificazione e nello sviluppo di una trama. L’oggetto è spesso il segno di un possesso privato, di una relazione prima di tutto individuale tra oggetto e persona. Nella riflessione di Anselmi e Ruoizzi, però, quasi tutti gli oggetti si relazionano con gli altri a vari gradi di intimità: le mutande e le scarpe, le maschere e gli scacchi, gli oggetti che si utilizzano per esperimenti magici e quelli che si usano per fumare. Alcuni oggetti godono di una straordinaria fama letteraria e diventano immagini del pensiero dell’autore³⁹ come gli

³⁹ G.M. Anselmi, G. Ruoizzi (a cura di), op.cit., p. 8.

scacchi, che rimandano al gioco, ma anche alla sfida e alla strategia tattica. La selezione degli oggetti e dei tempi a questi legati è obbligatoriamente drastica. A reperti di un'Italia arcaica o comunque tradizionale, nelle voci aratro e spezie, si affiancano utensili della vita ordinaria: bicchiere, chiave, orologio e scarpe. Vi si trovano anche elementi carichi di stratificazioni culturali: barca, lettera, maschera, scacchi e specchio. Vi sono poi richiami all'esperienza dell'esotico e della vita privilegiata, nelle voci oggetti magici e pianoforte o, viceversa, all'esperienza del banale: la voce mutande, per esempio. Infine, la stretta contemporaneità viene affidata in esclusiva alle voci blue jeans, telefono e televisore⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. anche i saggi E. Freedgood, *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 2006; e i due saggi di Bill Brown: B. Brown, *Things (A Critical Inquiry Book)*, Chicago, University of Chicago Press Journals, 2004; B. Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

I.2. Il Personaggio-Oggetto

Nella complessa architettura narrativa, i personaggi sono una delle colonne portanti del testo: mandano avanti l'azione e la narrazione, determinano le diverse situazioni e i diversi ruoli mettendosi in relazione tra loro. Essendo portatori di azioni, i personaggi vanno considerati anche da un ulteriore punto di vista, ossia per il ruolo che svolgono nella vicenda narrata. Nell'analizzarli, non si baderà quindi solo alla caratterizzazione fisica, psicologica e sociale, ma anche all'azione che svolgono all'interno di un intreccio narrativo. Bachtin avviò uno studio sulla stretta connessione che intercorre fra personaggio e intreccio, parlando di un "trasferimento dell'esperienza vissuta [dall'autore] su un piano completamente diverso di valore, in una nuova categoria di valutazione e di forma"⁴¹, cioè negli strumenti della costruzione letteraria di cui fa parte l'intreccio. Bachtin muoveva dal presupposto, oggi generalmente contestato, del rapporto fra la vita dell'autore e la forma finale della sua creazione⁴². Bachtin semplicemente anticipava, con il postulato secondo cui "l'esistenza dell'altro [il personaggio] è il fatto determinante dell'intreccio

⁴¹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane (1920-24)*, Torino, Einaudi, 1988, pp.94-95.

⁴² Cfr. P. Ricoeur, *Identità personale e identità narrativa*, in Id., *Sé come un altro*, a cura di D. Iannotta, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 201-230.

della vita [dell'autore]"⁴³, il collegamento fra il processo di formalizzazione del testo e il profilo umano, che ne è il risultato. In questa prospettiva, gli studi che indagavano le radici mitiche dei generi letterari moderni e che rivalutavano i modi espressivi del racconto popolare, cavalleresco e picaresco erano le avvisaglie della cosiddetta "crisi del soggetto", che sarebbero sfociate sul versante letterario nel teatro di Beckett e nel *nouveau roman* francese. Avvisaglie che invece, nell'ambito della critica letteraria, sono ravvisabili nelle descrizioni di personaggi che "assumono un carattere astratto [e] si dissolvono di giorno in giorno"⁴⁴. E, ancora, nel rifiuto di "trattare il personaggio come un'essenza", attribuendone tutto il valore "all'effetto di testo codificato da un'epoca e da generi particolari e manifestato attraverso l'istituzione sistematica e l'esplicazione dei nessi causa-effetto tra le azioni dei personaggi"⁴⁵.

Bachtin⁴⁶ polemizzò con le posizioni di Lukàcs riguardo al romanzo e alle sue funzioni, posizioni secondo le quali il romanzo deve rispecchiare le forze sociali in campo in una determinata epoca. Invece Bachtin vedeva il quadro sociale come qualcosa che il romanzo doveva rendere nella sua contraddittorietà e pluralità, e non come risolto di una prospettiva più ampia. Difatti la realtà sociale, per Bachtin, non deve essere documentata

⁴³ M. Bachtin, *Ibid.*

⁴⁴ M. Zeraffa, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 12.

⁴⁵ R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in *L'analisi del racconto*, Milano, Mondadori, 1969, p. 33.

⁴⁶ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane (1920-24)*, Torino, Einaudi, 1988.

direttamente, ma passare attraverso il filtro delle “voci ideologico-sociali” di un’epoca, cioè attraverso la presenza degli organismi linguistici incarnati in quegli agenti umani che sono i personaggi. Il romanzo in tal senso acquista un posto centrale nella sua teoria, secondo cui è l’unico genere ancora “giovane” e “in divenire”, perché composto da parole attribuibili a varie voci: accanto a quella del narratore, vi sono quelle dei personaggi, alle quali l’autore conferisce uno stile specifico. Il romanzo, inoltre, contiene in sé vari generi di discorso orale e di scrittura.

Sarà Barthes a delineare la connessione strettissima tra personaggio e intreccio, come “complici l’uno dell’altro”⁴⁷, e a sostenere che “l’identità del personaggio si comprende attraverso una trasposizione su di lui delle operazioni di costruzione dell’intreccio”⁴⁸. Accanto alle funzioni Barthes suggerisce di considerare le notazioni appena accennate, che chiama “indizi”; queste indicano nella narrazione il carattere dei personaggi e allo stesso tempo l’atmosfera della vicenda e servono a preparare gli sviluppi della storia.

La definizione di Todorov, in base a cui i personaggi di certi racconti popolari non sono altro che “uomini-intreccio”⁴⁹, sottolinea ulteriormente i rapporti semantici intratestuali tra personaggi e intreccio narrativo. Quando Ricoeur parla di “Sé come un altro” parla di “un’azione convergente” nella narrazione

⁴⁷ R. Barthes, *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973, p. 162.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ T. Todorov, *Les hommes-récits*, in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

fra l'azione e colui che la compie, tra "cosa" e "chi"⁵⁰. A questa tesi si aggiunge l'analisi di Bottioli⁵¹, il quale traspone la distinzione ricoeuriana fra *idem* e *ipse* nella trattazione della figura umana, che emerge tanto nella psiche individuale quanto nel testo letterario, ricostituendo la possibilità di un'alleanza fra "personaggio" e "persona" che Barthes, e non solo lui, aveva radicalmente escluso.

Propp divide le componenti morfologiche essenziali del racconto⁵² in funzione e sequenza, dove la funzione è "l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda"⁵³. La funzione dei personaggi invece non si identifica direttamente con l'azione che compiono, ma con gli elementi costanti, indipendenti dall'identità dell'esecutore. Propp suggerisce in tal modo un approccio che dia la precedenza al *mythos* piuttosto che all'*ethos*⁵⁴, astraendo la struttura dell'intreccio dal personaggio che porta avanti la narrazione. I personaggi sono dunque degli esecutori e le loro funzioni vengono ridotte a uno schema che prevede sette tipi⁵⁵. Ciascuna categoria di personaggi ha poi una sua forma

⁵⁰ P. Ricoeur, op.cit., p 221.

⁵¹ G. Bottioli, *Problemi del personaggio*, Bergamo U.P., 2001.

⁵² Propp prende in considerazione nella sua opera un centinaio di racconti classificati dagli studiosi del folclore come fiabe e cerca di descriverne le componenti essenziali, le loro relazioni reciproche e i loro rapporti con il tutto. Un'interessante analisi sulla metodologia di Propp e sulla differenza fra funzione e sequenza ce la fornisce Peter Brooks nel suo saggio *Reading for the Plot*, trad.it, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

⁵³ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 1976, pp 70-71.

⁵⁴ P. Brooks, op.cit., p.16.

⁵⁵ I sette tipi vengono definiti attraverso l'azione che compiono: *Eroe*, *Antagonista*, *Donatore*, *Aiutante*, *Principessa*, *Mandante*, *Falso Eroe*. L'analisi proposta da Propp è chiaramente limitata al tipo di narrazioni che lui prende in considerazione: le favole, che per la loro natura

di immissione o apparizione nella vicenda narrata, che ne determina il comportamento e influisce sugli avvenimenti stessi⁵⁶. Lo studio dei personaggi in base alle loro funzioni, la ripartizione in categorie e l'analisi delle forme in cui si manifestano porta ad affrontare il problema dei personaggi dal punto di vista di *chi* agisce nella narrazione. Per l'analisi dei personaggi sono importanti, infatti, sia la nomenclatura che gli attributi, dove per attributi si intende l'insieme di tutte le proprietà esteriori dei personaggi: sesso, età, status sociale, e così via.

Esistono varie tipologie e gerarchie di personaggi: uomini e donne (immaginari o personaggi storici realmente esistiti); creature di altri mondi; animali. I personaggi possono anche essere idee, concetti e ideali personificati (la Fortuna, l'Amore, la Pace, e così via). Vi sono inoltre i personaggi tipo o personaggi stereotipati la cui personalità, il cui linguaggio e i cui comportamenti si basano su tipologie culturali e su stereotipi. Questi personaggi sono istantaneamente riconducibili a un dato ambito culturale. I personaggi che Greimas⁵⁷ definisce "attanti", per sottolineare il loro ruolo di addetti all'azione, vengono concepiti come appartenenti a un sistema di vettori,

sono ripetitive e schematiche. Ci offre tuttavia un'occasione per riflettere sull'intreccio narrativo "dal punto di vista del significato dell'azione nel suo complesso, [e sulla] possibilità di articolare la narrazione come struttura di azioni" (P. Brooks, op.cit, p. 17).

⁵⁶ Propp esamina l'immissione nella fiaba del *cattivo*, che appare due volte (all'improvviso, la prima e alla fine, la seconda); l'apparizione dell'*eroe*, del *falso eroe* e della *fanciulla* o dell'*oggetto* del desiderio, che generalmente vengono collocati all'inizio della vicenda. Tuttavia esistono delle eccezioni, come l'apparizione di tutti i personaggi, per esempio, nella situazione iniziale. Cfr. Propp, op.cit, pp.89-91

⁵⁷ A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (1966), trad.it. *Semantica Strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.

in cui la ricerca di un Soggetto, l'eroe, per conquistare l'Oggetto, la principessa per esempio, è aiutata o ostacolata. Qui l'Oggetto viene allontanato, promesso o posto in condizione di essere agognato e ricercato, prima, e ottenuto, poi. Per fare alcuni esempi: nel racconto biblico Eva dà la mela ad Adamo. Eva è allo stesso tempo Soggetto e Destinatore che indirizza l'Oggetto, la mela, a un destinatario, Adamo. Nei cicli medievali della ricerca del Santo Graal, invece, il Soggetto è l'eroe, il cavaliere, mentre l'Oggetto è la coppa del Graal, ma il Destinatore è Dio e il Destinatario è l'Umanità⁵⁸. Il modello attanziale, implicito in ogni racconto, s'incarna quindi in attori che possono cumulare più ruoli, lo stesso ruolo può infatti scindersi in più attori:

I diversi ruoli [...] possono anche essere assunti, anziché da esseri animati, da entità astratte: destinatore può essere la Provvidenza, oppositore la Società o la Morale, oggetto la Felicità. È evidente che uno schema così generale può essere riconosciuto in molti modi diversi all'interno di uno stesso racconto: fino a che punto Lucia, nei Promessi Sposi, è un "oggetto"?⁵⁹

Ci si trova quindi davanti a un Protagonista (colui che mette in moto l'azione o ne è la vittima); a un Antagonista (colui che impedisce l'azione e crea ostacoli); a delle Comparse (che hanno un ruolo subalterno, ma che sono

⁵⁸ Un altro esempio calzante e significativo di questa logica schematica, Greimas lo offre analizzando *Il Capitale* di Karl Marx. Secondo il modello di Greimas l'opera di Marx prevede i seguenti attori: Soggetto (uomo); Oggetto (società senza classi); Destinatore (Storia); Destinatario (Umanità); Aiutante (proletariato); Oppositore (borghesia).

⁵⁹ F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984, p. 188.

fondamentali per la dinamica della narrazione); e infine a un Oggetto, inteso come persona o cosa desiderata e/o temuta (che mette in moto o determina l'azione).

I personaggi, inoltre, possono essere “vincolati” o “mobili”, secondo l'analisi di Lotman⁶⁰. I personaggi “vincolati” sono quelli legati a una particolare zona e non possono travalicarla; mentre quelli “mobili” assurgono al rango di protagonisti e di forze trainanti dell'azione narrativa.

Nell'analisi che segue ci si concentrerà su quei casi in cui l'oggetto, inteso come cosa, diviene protagonista della narrazione romanzesca. In particolare verranno analizzate alcune opere significative di due autrici: Muriel Spark e Laura Mancinelli, che nei loro romanzi hanno utilizzato un oggetto comune come protagonista della vicenda narrata.

⁶⁰ J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, 1945.

CAPITOLO II

TIPOLOGIE DELL'OGGETTO

II.1. Tipologie

Qualsiasi romanziere che accetti e affronti la realtà di per se stessa, inevitabilmente viene a scontrarsi con gli oggetti e con la realtà quotidiana che questi comportano. Gli scrittori si “sporcano con la realtà”⁶¹ che penetra in loro, li contamina e accresce il loro genio. Pietro Citati fa l'esempio di Jane Austen, la cui ansia di vivere si trasforma nella contemplazione dell'oggetto

⁶¹ P. Citati, *Il Male Assoluto. Nel Cuore del Romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000, p. 85.

quotidiano che permea la vita dell'uomo e ne entra a far parte, talvolta da protagonista:

In un negozio, Emma attende che un'amica faccia acquisti: il tempo passa, lei si annoia, e si affaccia alla porta: Mr. Perry cammina in fretta, Mr. William Cox entra nel suo ufficio, uno sporadico fattorino postale passa sul mulo, e poi c'è il macellaio col suo tagliere, una vecchietta col cestino pieno, due cani che si litigano un lurido osso... Sono povere cose. Non c'è quasi nulla da vedere, come c'è poco da vedere nel villaggio normanno dove abita un'altra Emma, Madame Bovary [...] Con la sua mente luminosa, Emma (e la Austen) è felice dello spettacolo quotidiano: non desidera altro: accetta totalmente, con amore e ironia, ciò che la vita le offre; e ogni oggetto è per lei (non è fuori luogo il vocabolo caro a Joyce), un'epifania⁶².

La ripetizione della vita provinciale, con i suoi uomini che a loro volta portano i loro oggetti, l'attenzione che ognuno ha per le sue cose, quelle che lo contraddistinguono, e il ruolo che questi hanno nella vita sociale sfinisce, annoia e disgusta Emma Bovary. Ma arricchisce e rende vivace la mente della Emma di Jane Austen.

Talvolta gli oggetti fagocitano i personaggi, li stravolgono, li rendono dipendenti e avidi. Il possesso degli oggetti diventa ossessione, turbamento e

⁶² P. Citati, id., p. 85.

fonte di continua pena. In *La Roba*⁶³, racconto che poi rielaborato e ampliato diventerà *Mastro-don Gesualdo*⁶⁴, Giovanni Verga offre un saggio quanto mai emblematico di questa ossessione-dipendenza dagli oggetti che lui chiama quasi sprezzantemente roba. Un attaccamento quasi patologico agli oggetti, che portano l'arricchito Gesualdo sull'orlo di una lucida follia, nel momento in cui si rende conto che morendo non potrà portar via con sé la roba accumulata:

La sua stessa roba, li [...] Il mondo andava ancora pel suo verso, mentre non c'era più speranza per lui, roso dal baco al pari di una mela fradicia che deve cascare dal ramo, senza forza di muovere un passo sulla sua terra, senza voglia di mandar giù un uovo. Allora, disperato di dover morire, si mise a bastonare anatre e tacchini, e strappar gemme e sementi. Avrebbe voluto distruggere d'un colpo tutto quel ben di Dio che aveva accumulato a poco a poco. Voleva che la sua roba se ne andasse con lui, disperata come lui⁶⁵.

La visione verghiana degli oggetti rispecchia la sua visione del mondo come un luogo in cui la sola legge esistente è quella della forza, dove i pesci più piccoli vengono mangiati dai pesci più grossi. Ma è soprattutto un mondo dove fare il passo più lungo della gamba, così come fanno sia Mastro-don Gesualdo che padron 'Ntoni Malavoglia, è pericoloso, deleterio, ingestibile:

⁶³ G. Verga, *La Roba*, 1883.

⁶⁴ G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, 1889.

⁶⁵ G. Verga, id., parte IV, cap. IV.

Era – questa visione della vita – un’interpretazione pessimistica delle leggi di Darwin, e portava Verga a contestare sia l’ottimismo borghese e i suoi miti e la sua fede in se stesso e nel progresso, sia, più tardi, dopo il ’90, le speranze e le battaglie del socialismo. [...] Guardava con diffidenza alla società capitalistica della finanza e dell’industria, diffidando di chiunque parlasse di progresso, e se si volgeva intorno vedeva dappertutto, in tutti gli strati sociali, dei vinti⁶⁶.

Nella gerarchia dei personaggi il ruolo attribuito all’oggetto può essere vario e assumere svariate tipologie. Talvolta l’oggetto è simbolo e strumento di un sentimento o di un tipo di persona/personaggio; talaltra si anima e vive di vita propria come spesso accade nelle favole⁶⁷. Un esempio emblematico può essere considerato il *Pinocchio* di Collodi⁶⁸. In questo racconto per bambini un burattino, costruito da un uomo solo e senza figli, prende vita grazie a un sortilegio; dopo essere passato attraverso un’iniziatica serie di avventure in cui impara a vivere come un essere umano, l’oggetto-burattino diventa il soggetto-bambino. Tuttavia non è l’animazione fantastica delle cose⁶⁹, caratteristica che appartiene alle fiabe, a far fuoriuscire dalla quotidianità e a trasfigurare un semplice oggetto di uso comune, dapprima inanimato, facendolo diventare il protagonista di una narrazione. L’oggetto in letteratura

⁶⁶ G. Petronio, *Giovanni Verga*, in Id., *L’attività letteraria in Italia*, Palermo-Firenze, Palumbo, 1992, p. 713.

⁶⁷ Cfr. V. Propp, *Morfologia della Fiaba*, Roma, Newton Compton, 1976 e G. Rodari, *Grammatica della Fantasia*, Torino, Einaudi 1973.

⁶⁸ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, 1883.

⁶⁹ La letteratura per l’infanzia è costellata di oggetti inanimati che hanno poteri magici o che prendono vita. Si veda a tal proposito la figura retorica della *prosopopea*, che si ha quando si fanno parlare oggetti inanimati o animali, come se fossero persone.

come nelle arti figurative spesso è un simbolo, un qualcosa che va al di là del suo mero uso estrinseco, così come altrettanto spesso è semplicemente un espediente che serve per spiegare qualcos'altro.

Un'ulteriore distinzione da tener presente, infatti, è quella fra l'oggetto inteso come espediente da cui parte o con cui si conclude la narrazione, e l'oggetto che invece ne entra a far parte a tutto tondo. Un esempio di espediente può essere considerato il pezzo di pane che Jean Valjean ruba dalla vetrina di un panettiere per sfamare la sorella, madre di sette figli, nel romanzo di Victor Hugo, *Les Misérables*⁷⁰. Da quel tozzo di pane rubato comincia la sua caduta: Valjean viene arrestato e condannato ai lavori forzati. Sarà poi un ulteriore oggetto che decreterà la sua ripresa: un candelabro d'argento che Jean ruberà dalla casa del vescovo di Digne, Myriel. Benché derubato, il vescovo testimonierà in favore dell'ex deportato e questi, profondamente colpito dalla generosità dell'uomo di chiesa, cambierà vita. Si tratta comunque di espedienti. Qui l'oggetto è un duplice punto di partenza, ma non ha valenza di personaggio. Non ha un legame con il protagonista, né lo fa agire diversamente da come agirebbe se non ci fosse stato. La fame avrebbe comunque indotto Jean a rubare del cibo, a prescindere dal pane. La generosità del vescovo Myriel lo avrebbe colpito anche se avesse rubato non dei candelabri, ma dei piatti d'argento. Qui l'oggetto ha valore di punto di avvio e non di forza motrice, di personaggio vero e proprio.

⁷⁰ V. Hugo, *Les Misérables*, 1862.

Un altro esempio di utilizzo dell'oggetto in funzione della narrazione, ma non come attante della stessa, si trova nel romanzo di William Makepeace Thackeray, *Vanity Fair*⁷¹. Rebecca "Becky" Sharp è una giovane donna intelligente, coraggiosa e soprattutto è un'arrivista senza scrupoli. Ci viene presentata, nella parte iniziale del romanzo, all'uscita della Miss Pinkerton's Academy for young ladies, a Chiswick Mall, dove ha appena terminato gli studi. La direttrice dell'istituto, Miss Barbara Pinkerton, prima di salutare Becky, regala il dizionario di Johnson alla buona e ricca Amelia Sedley, come ricordo dei felici anni scolastici appena terminati. Quando l'altra Miss Pinkerton, nonostante il divieto della sorella direttrice, regala lo stesso volume a Becky, quest'ultima si sporge dalla carrozza di Amelia e scaraventa il libro sul viale. Il libro è chiaramente l'espedito che Thackeray utilizza per spiegare al lettore il carattere sfrontato e irriverente della Sharp, di cui nessuno piange la partenza dal collegio. Il dizionario di Johnson non è importante nel suo valore intrinseco, ma è semplicemente un oggetto che aiuta a introdurre, fin dalle prime battute, il comportamento senza remore – che poi ritroveremo in tutto il corso del romanzo – di Becky Sharp.

Nel cinema questo tipo di costruzione narrativa è spesso presente, tanto da essere in un certo qual modo teorizzato dal regista inglese Alfred Hitchcock. Nel lungo libro-intervista curato dal regista francese François Truffaut, vi è un

⁷¹ W.M. Thackeray, *Vanity Fair*, 1848.

interessante riferimento all'oggetto come espediente, che Hitchcock chiama MacGuffin:

[Il MacGuffin] è una scappatoia, un trucco, un espediente; in America si direbbe un gimmick. Allora, ecco tutta la storia di MacGuffin. Lei sa che Kipling scriveva spesso dei racconti sulle Indie e sugli inglesi che lottavano contro gli indigeni lungo la frontiera dell'Afghanistan. In tutte le storie di spionaggio scritte in questa atmosfera, c'era sempre il furto della pianta della fortezza. Questo era il MacGuffin. MacGuffin è dunque un nome che si dà a questo tipo di azione: rubare... delle carte, - rubare... dei documenti, rubare... un segreto. La cosa non è importante in se stessa e i logici hanno torto a cercare la verità nel MacGuffin. Nel mio lavoro ho sempre pensato che le «carte», o i «documenti», o i «segreti» della costruzione della fortezza debbano essere estremamente importanti per i personaggi del film, ma di nessun interesse per me, il narratore⁷².

Ci deve essere per Hitchcock una sorta di legge drammatica per la quale, nel momento in cui il personaggio è veramente in pericolo di vita, la preoccupazione per la salvezza da parte del personaggio stesso, ma anche del narratore e dello spettatore, è tale che ci si dimentica completamente del MacGuffin. Truffaut ribatte⁷³ che:

In questo modo si va incontro a un rischio, perché in certi film quando arriva la scena di spiegazione alla fine, quindi nel momento in cui si svela il MacGuffin, gli spettatori sghignazzano, fischiano o protestano. Tuttavia

⁷² F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993, trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002, pp. 111-112.

⁷³ Id. p. 113.

credo che una delle astuzie consista nello svelare completamente il MacGuffin non alla fine, ma a due terzi o tre quarti del film, in modo da evitare un finale esplicativo.

Il MacGuffin in sostanza non è niente di rilevante. Per Hitchcock la difficoltà è persuadere lo spettatore che l'espedito non sia davvero importante come si immaginava che fosse. Nel film *Notorious* (1946) il MacGuffin assume la forma di bottiglie piene di uranio; si potrebbe credere sia determinante per lo svolgimento della trama e dell'operare dei personaggi intorno a queste bottiglie, ma è lo stesso Hitchcock a smentirlo affermando come la storia di *Notorious* sia semplicemente quella di un uomo innamorato di una ragazza che, nel corso di una missione ufficiale, è andata a letto con un altro uomo ed è stata costretta a sposarlo. “[L’uranio nelle bottiglie] non è la base della storia – commenta Hitchcock – è solo il MacGuffin”⁷⁴.

Hitchcock parla di oggetti che non hanno importanza di per sé, ma che aiutano lo svolgimento della trama del film. Paragona il suo lavoro a quello di un artista che dipinge una natura morta. Non è il cestino di frutta che interessa all'occhio del pittore, ma la tecnica che utilizzerà per dipingere quel cestino. Non è l'oggetto in sé, ma ciò che se ne può trarre. Più che di oggetti inutili, in realtà, i film del regista inglese sono pieni di oggetti rivelatori, al di là del puro e *inutile* MacGuffin. Si prendano come esempi alcune sue pellicole: *The Lady Vanishes* (La Signora Scompare, 1938), *Shadow of a Doubt* (L'ombra

⁷⁴ Id. p. 138.

del Dubbio, 1943), *Lifeboat* (Prigionieri dell'oceano, 1943) e *Rear Window* (La Finestra sul Cortile, 1954). Va prima di tutto ricordato come Alfred Hitchcock lavorasse quasi esclusivamente su soggetti tratti da romanzi, raramente pièce teatrali, come nel caso di *Lifeboat*, tratto da un dramma del premio Nobel John Steinbeck. Questo particolare risulta interessante per l'analisi sull'oggetto in letteratura e crea un ponte ideale fra la rappresentazione degli oggetti nella letteratura e nella loro versione filmica. Nei romanzi che il regista sceglieva, spesso era lui a suggerire l'inserimento del MacGuffin, come nel caso di *Notorious*, ma l'oggetto rivelatore – tipico delle storie di suspense, e che ha un ruolo portante nella vicenda, non quindi un semplice MacGuffin – si trovava già nella maggior parte dei casi nel romanzo da cui Hitchcock prendeva e rielaborava i soggetti. In *The Lady Vanishes* l'oggetto è la bustina di una rara e particolare marca di tè che Miss Froy, la governante che scompare, porta con sé sul treno. Quando verrà fatto credere alla protagonista che una Miss Froy non è mai salita sul treno, sarà proprio la bustina del tè a rivelare invece la sua presenza. In *Shadow of a Doubt*, la giovanissima Charlie riceve dall'amato zio un anello. Sarà proprio quell'anello a rivelare alla giovane la vera natura dell'uomo. In *Rear Window*, è invece la fede nuziale della vittima a far capire a Grace Kelly che la donna è stata uccisa e non è partita, come aveva affermato il marito. Per il bracciale di diamanti di *Lifeboat*, il discorso è più complesso: qui il bracciale non è solo il

pomo della discordia tra due potenziali amanti, ma è anche il simbolo di una ricchezza raggiunta a fatica e perduta in un attimo.

Nei cortometraggi si incontrano spesso oggetti che svolgono un ruolo predominante nella vicenda narrata. Questa presenza di oggetti è favorita sia dalla brevità delle storie, sia dall'effetto catalizzatore che hanno gli oggetti in un racconto cinematografico che vuole ottenere un impatto immediato. Proprio un cortometraggio con protagonista un oggetto rappresentò una delle prime espressioni della *Nouvelle Vague*⁷⁵ francese negli anni Cinquanta: *Le coup du berger*⁷⁶ di Jacques Rivette. Il cortometraggio, prodotto tra gli altri da Claude Chabrol, narra le vicende di una pelliccia: Claire riceve in regalo una pelliccia dal suo amante, ma non può portarla con sé per non insospettire il marito. Chiude così la pelliccia in una valigia e la lascia al deposito della stazione, poi racconta al marito di aver trovato per caso un tagliando del deposito e manda il marito a ritirare la valigia. Quando lui ritorna, Claire scopre che la pelliccia è stata sostituita con un'altra e comincia a credere che il marito sospetti che lei lo tradisca. A una festa, però, Claire incontra sua sorella con la pelliccia che era stata regalata a lei. Suo marito ha un'amante e

⁷⁵ Con il termine *Nouvelle Vague* si intende un movimento ideato nella seconda metà degli anni Cinquanta da alcuni giovani cineasti francesi: Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Eric Rohmer e Jean-Luc Godard. Il movimento era caratterizzato da un basso costo medio di produzione, dall'irriverenza nei confronti del cinema classico francese e dalla capacità di guardare al contemporaneo, portando sullo schermo ambienti, personaggi e contraddizioni del secondo dopoguerra.

⁷⁶ *Le coup du berger* (1956) di Jacques Rivette.

quest'amante è sua sorella. Un oggetto che non solo rivela l'intreccio amoroso, ma passa di mano in mano cambiando per sempre le vite dei protagonisti.

Un discorso più complesso da un punto di vista tecnico-artistico merita invece il film di Michelangelo Antonioni, *Blow-Up*⁷⁷. Il protagonista della storia è un giovane fotografo londinese, Thomas, che in un parco riprende con la sua macchina fotografica scene di vita quotidiana e, tra queste, l'abbraccio di due innamorati. La donna si accorge di lui e lo segue fino a casa per farsi dare la pellicola, ma il fotografo sostituisce il negativo e stampa le foto, ingrandendole. Diventano così visibili alcuni particolari che turbano Thomas: le foto sono la sequenza di un delitto, probabilmente. Vi si trova ritratta la mano di un uomo che impugna una pistola e un corpo steso sull'erba. Il fotografo torna al parco e trova effettivamente il cadavere di un uomo, ma il giorno dopo questa inequivocabile prova di omicidio è sparita. Thomas allora vaga per la città, incapace di distinguere le impressioni dalla realtà. L'oggetto protagonista assoluto della pellicola è l'insieme di fotografie che di fatto formano la trama di un film nel film. Il rapporto fra le immagini e le cose è evidente: a ogni ingrandimento la realtà rivela nuovi e insospettabili dettagli che l'occhio non era in grado di percepire; è come se l'oggetto avesse preso il sopravvento sulle possibilità umane, la fotografia svela una realtà che il fotografo aveva solo in parte percepito. Ma è proprio quella la realtà vera? Sembra che Antonioni voglia lasciar rispondere lo spettatore nel finale, in cui

⁷⁷ *Blow-Up* (1966) di Michelangelo Antonioni.

la totale mancanza di oggetti contrasta con la pressante presenza di questi all'inizio del film. Peter Brooks⁷⁸ scrive:

Risulta interessante il plotting [...] [nel] film di Michelangelo Antonioni, *Blow-Up* (ispirato a un racconto di Julio Cortàzar), nella scena in cui Thomas, il fotografo protagonista, cerca di ricostruire quel che è accaduto poco prima in un parco londinese attraverso l'ingrandimento delle foto che ha scattato nel parco, gli ingrandimenti degli ingrandimenti, e infine la disposizione delle varie fotografie in una sequenza precisa. [...] In questa scena, la possibilità di scoprire l'esatta successione degli eventi, di ricostruire la "trama" e la sua soluzione, dipende dall'identificazione della "linea degli sguardi", sguardi precisi, intenzionali, tali da rivelare come i vari incidenti si colleghino tra loro. E solo la scoperta – o invenzione – del plot che sembra nascosto negli oscuri recessi del parco e nelle ombre granulari della superficie della fotografia potrà conferire un senso agli avvenimenti, altrimenti del tutto incomprensibili finché rimangono registrati dalla pur inequivocabile precisione obiettiva della macchina fotografica.

Gli oggetti spesso sono simbolo di uno stato d'animo, di una classe sociale, di un sentimento, di un degrado e così via. Ovviamente anche in letteratura l'oggetto spesso assume questa valenza simbolica. L'oggetto diventa simbolo quando, dietro al suo essere estrinseco, si nasconde un valore intrinseco, celato, ma comprensibile. A volte gli oggetti nei romanzi, come nella poesia o nel teatro, diventano simbolo di un qualcosa che non si può o non si vuole spiegare, altre di un qualcosa che, al contrario, si vuole palesare. Altre ancora

⁷⁸ P. Brooks, *Reading for the plot* (1984), trad. it., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995, p. 38.

diventano simbolo più ampio, quasi una costante allegoria della società, degli uomini – con i loro difetti e i loro pregi. È il caso di *Our Mutual Friend*⁷⁹ di Charles Dickens⁸⁰. La cupa atmosfera che permea tutto il romanzo fa da sfondo a una trama complessa e articolata, dominata da colpe, delitti, avarizia e corruzione. Vi sono moltissimi oggetti, ma è l'accumulo degli oggetti in una quantità simbolica e numerica enorme a diventare simbolo. L'oggetto nell'accezione più quotidiana del termine diventa in questo romanzo simbolo della corruzione e del degrado umano, ed è rappresentato dall'enorme quantità di immondizia che paradossalmente diventa la fortuna da cui partono tutte le vicende del romanzo. Il protagonista, John Harmon, eredita una fortuna immensa dal padre imprenditore, arricchitosi proprio con lo smaltimento dei rifiuti. La discarica, che nel romanzo è sempre presente, ha una valenza simbolica, ma anche propria. Si tratta di oggetti, di scarti, rifiuti, che però hanno fatto arricchire chi ha saputo gestirli speculandoci sopra. Qui Dickens vuol chiaramente dare all'oggetto – al cumulo di oggetti rifiutati dalla società civile – un'accezione negativa ed emblematica. Lì dove c'è chi soccombe sotto il cumulo di detriti, c'è sempre qualcun altro che da quei rifiuti trae vita e ricchezza. La critica alla società è violenta e punta dritto verso il suo obiettivo.

⁷⁹ Ch. Dickens, *Our Mutual Friend*, 1864-65.

⁸⁰ Su Dickens e le simbologie da lui utilizzate nei romanzi principali, cfr. E. Wilson, *The Two Scrooges*, in Id., *The Wound and the Bow*, 1956, trad.it. *La Ferita e l'Arco*, Milano, Garzanti, 1973.

Analogamente è feroce la satira nel poema eroicomico di Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*⁸¹. Il poema, in dodici canti in ottave, pur conservando elementi tradizionali dei poemi epici – eroi, guerrieri, battaglie, donne innamorate, assedi e divinità – alterna episodi storici seri a elementi faceti. Una secchia di legno viene rapita dai modenesi ghibellini ai bolognesi guelfi. Da qui prende il via la trama avventurosa che si dipana sullo sfondo di un fatto storicamente accaduto nel 1325. La critica che Tassoni muove utilizzando le vicissitudini della secchia, in realtà simbolo dell’inutilità delle guerre, colpisce in maniera piuttosto veemente il pomposo e vacuo cerimoniale della corte spagnola e l’ipocrisia del clero: la rivalità fra le due città è nata da motivi così futili e sciocchi che solo personaggi grotteschi e caricaturali possono darle voce.

Una simile critica alla società a lui contemporanea è mossa da Theodor Fontane, il quale nel romanzo *L’Adultera*⁸² rielabora una vicenda realmente accaduta, introducendola con il dipinto di Tintoretto che ne porta il titolo. Il quadro è quello che Ridolfi⁸³, notandolo in casa di Vincenzo Zeno a Venezia, descrive nella sua biografia del Tintoretto: “È dipinta dall’adultera mentre che Nostro Signore accenna con mano le lettere che egli scrisse in terra, si vedono gli Scribi e Farisei partirsi l’un dopo l’altro, celandosi tra le colonne d’un porticato rappresentato con rarissima prospettiva; ed è un quadro ripieno di

⁸¹ A. Tassoni, *La secchia rapita*, 1622.

⁸² Th. Fontane, *L’Adultera*, 1882.

⁸³ C. Ridolfi, *Le meraviglie dell’Arte, ovvero Le vite degli Illustri Pittori Veneti e dello Stato*, 1648.

molta erudizione”. Una copia viene regalata alla protagonista, Melanie, dal marito di lei. In questo caso è proprio il capolavoro del Tintoretto l’oggetto che crea un parallelismo tra ciò che accade nel romanzo e l’episodio del Vangelo di Giovanni⁸⁴, che è tra l’altro una metafora anticipatrice del finale. Il quadro permeerà tutto il romanzo e sarà il simbolo del senso di colpa di Melanie.

La funzione simbolica degli oggetti è talmente comune e quasi onnipresente nelle varie forme d’arte così come in letteratura, che non sarà ulteriormente esaminata in questo studio. Invece verranno approfondite tutte quelle tipologie di oggetti di uso quotidiano che svolgono, all’interno di una narrazione romanzesca, un ruolo da protagonista. Sono pertanto stati esclusi, oltre agli oggetti simbolici, anche i luoghi, gli animali, le architetture (case, chiese, scuole, ponti, monumenti, e così via), i tesori, gli oggetti magici, gli abiti che servono a travestirsi e il denaro, per dare spazio a oggetti di uso meramente

⁸⁴ “Gli scribi e i farisei gli condussero una donna sorpresa in adulterio e, postala in mezzo, gli dissero: ‘Maestro, questa donna è stata sorpresa in flagrante adulterio. Mosé nella legge ha comandato che tali donne siano lapidate; tu dunque che ne dici?’ Essi chiedevano questo per metterlo alla prova e poterlo accusare. Ma Gesù, chinatosi, si mise a scrivere col dito in terra. Siccome non la smettevano di interrogarlo, si alzò e disse loro: ‘Chi di voi è senza peccato, scagli la prima pietra contro di lei’. Poi, chinatosi di nuovo, riprese a scrivere in terra. Quelli, udito ciò, uno dopo l’altro se ne andarono tutti, cominciando dai più vecchi fino agli ultimi, sicché Gesù restò solo con la donna là nel mezzo. Allora Gesù, alzatosi, le chiese: ‘Dove sono, donna, quelli che ti accusavano? Nessuno ti ha condannata?’. E lei rispose: ‘Nessuno, Signore’. E Gesù le disse: ‘Nemmeno io ti condannerò: va’ e d’ora in poi non peccare più’.” (Giovanni, 8, 3-11).

quotidiano⁸⁵. Tra i tanti, si troveranno: quadri, ventagli, abiti che non vengono usati per travestimenti, tisane (anche quando spacciate per pozioni magiche, senza esserlo), coperte, libri, scudi, statuette, ditali, manoscritti, pupazzi di neve e lettere.

Le tipologie classificabili dell'oggetto che si trasfigura, e assume in tal modo a un ruolo di protagonista, sono molteplici e complesse. Le maggiori e più frequenti categorizzazioni dell'oggetto nella sua trasfigurazione si possono classificare in sei casi o tipologie:

1. Gli oggetti che ritornano, che non lasciano mai il loro possessore, di cui non ci si riesce a liberare nonostante gli sforzi.
2. Gli oggetti che non si vedono mai, ma che durante la narrazione si cercano costantemente.
3. Gli oggetti che spariscono e che per la loro sparizione provocano reazioni a catena.
4. Gli oggetti *in fieri*, che vengono costruiti durante la narrazione e che di fatto sono il fulcro della stessa.
5. Gli oggetti rivelatori, che durante la *Spannung* della narrazione svelano un aspetto decisivo fino a quel momento rimasto nell'ombra. Una sorta di prova

⁸⁵ Per oggetti di uso meramente quotidiano si intendono tutti gli oggetti che dai protagonisti delle storie prese in esame vengono abitualmente utilizzati: per esempio, se il protagonista del romanzo è un copista medievale, il suo oggetto quotidiano potrà essere un manoscritto, anche se può sembrare al lettore moderno un oggetto prezioso e raro.

d'accusa o di difesa, rimasta opportunamente celata e che poi semplicemente, con il solo fatto di esistere, fornisce la spiegazione di un evento narrato.

6. Gli oggetti che legano tra di loro personaggi e storie narrate. È una caratteristica tipica dei romanzi che hanno come perno centrale un oggetto che passa da personaggio a personaggio, spesso modificando l'esistenza del possessore.

Non si ha la pretesa di citare, nell'analisi delle varie tipologie, tutti i romanzi che abbiano come protagonista un oggetto appartenente a una delle sopraelencate categorie, ma solo di fornire alcuni esempi per meglio comprendere le varie tipologie di oggetti e come questi svolgano un ruolo preminente nella narrazione. Nelle comparazioni si farà riferimento a opere di periodi e letterature molto differenti, poiché lo scopo di questo studio è principalmente quello di individuare la presenza e la funzione dell'oggetto nelle varie tipologie narrative. Si porrà quindi particolare attenzione alle opere di Muriel Spark e di Laura Mancinelli, proponendo un'analisi testuale di alcuni romanzi delle due autrici in cui l'oggetto svolge un ruolo predominante nella narrazione.

I.2.1 Gli oggetti che ritornano.

Gli oggetti che ritornano sono queglii oggetti che non lasciano mai il loro possessore, di cui non ci si riesce a liberare nonostante gli sforzi o che, sebbene passino di mano in mano nel corso della narrazione, ritornano infine al loro originario possessore. Nella commedia in tre atti *Il Ventaglio*⁸⁶, Carlo Goldoni mette in scena un tipico esempio di oggetto che ritorna al padrone dopo una serie incredibile di passaggi. I due protagonisti sono gli innamorati Evaristo e Candida. Quest'ultima rompe inavvertitamente il suo ventaglio ed Evaristo le promette di ricomprarglielo al più presto. Il giovane così ricompra l'oggetto all'amata, ma lo affida a Giannina, una contadina, affinché lo porti a Candida. La vista del ventaglio nelle mani di Giannina scatena le gelosie di Candida e dei due innamorati della giovane contadina. Candida per ripicca accetta la proposta di matrimonio del barone del Cedro e Evaristo, deluso, lascia il ventaglio a Giannina. Da qui l'oggetto passa di mano in mano, provocando una serie di incidenti e di equivoci, fino ad arrivare al barone del Cedro, che finalmente lo restituisce a Evaristo, che a sua volta può donarlo all'iniziale destinataria. L'oggetto qui si anima, vive di vita propria, sembra camminare e, con il suo arrivo, creare scompiglio e incomprensione. È in

⁸⁶ C. Goldoni, *Il Ventaglio*, 1765.

effetti il vero protagonista della storia, che senza la sua presenza avrebbe chiaramente avuto uno svolgimento differente.

Un discorso simile vale per il breve romanzo *Madame de...*⁸⁷ di Louise de Vilmorin. Qui l'autrice, avvalendosi di una psicologia dei personaggi scarna e abbozzata, ci introduce in un luogo quasi fuori dal tempo, dove Madame de... è un'aristocratica signora, bella e ricca, con un marito che non le rifiuta nulla. Ma la donna ha un difetto: spende e spande le ricchezze del marito con una frivolezza che le risulterà fatale. Per pagare i suoi debiti la signora tenta di liberarsi di un paio di orecchini che il marito le ha regalato, dicendo una piccola, innocente bugia e innescando così un vortice di menzogne che la porteranno alla catastrofe finale. Un vortice a ogni giro più terribile, ogni volta gli orecchini ritornano nelle sue mani ed è sempre più difficile per lei liberarsene definitivamente. Non ci riuscirà e soccomberà con quegli stessi orecchini in mano.

Anche nel romanzo del pastore luterano Lloyd Cassel Douglas, *The Robe*⁸⁸, l'oggetto sembra animarsi e inseguire, ossessionandolo, il protagonista, il tribuno Marcello Gallio. Questi, giunto in Palestina per una missione, assiste prima all'entrata di Cristo a Gerusalemme e poi alla sua esecuzione e ne vince ai dadi la tunica. Quando tenta di indossarla è colto da un malore e la getta via. La tunica però viene raccolta dal suo servo Demetrio che la custodirà

⁸⁷ L. de Vilmorin, *Madame de...*, Paris, Gallimard, 1951.

⁸⁸ L.C. Douglas, *The Robe*, Houghton Mifflin, 1943.

gelosamente e introdurrà il suo padrone alle riunioni segrete dei cristiani. Marcello ritrova la tunica, dopo aver tentato di liberarsene più volte. Con la tunica troverà anche la fede, assistendo a un miracolo di san Pietro. Gli intenti moralistici, tipici della scrittura di Douglas, non tolgono affatto all'oggetto-tunica di Cristo il ruolo preminente che svolge nella narrazione, anche perché è l'oggetto in sé, al di là del suo valore religioso, ideologico e simbolico, a essere il vero protagonista del romanzo, così come nella sua trasposizione cinematografica⁸⁹.

Un altro esempio di oggetto che ritorna e cambia la vita al protagonista della vicenda narrata si trova nel romanzo dello scrittore svizzero Martin Suter *Lila Lila*⁹⁰. David ama Marie. Ma Marie non è minimamente attratta da lui, uno scialbo cameriere che continua a corteggiarla. Per puro caso David trova un manoscritto all'interno del cassetto di un comodino comprato da un rigattiere. Il romanzo, che sembra essere stato scritto negli anni Cinquanta, parla di un amore, profondo, puro e impossibile, una storia d'amore tragica con un finale altrettanto tragico. David, sperando di conquistare Marie, le fa leggere il romanzo (che nel frattempo ha trascritto sul suo computer, cambiando il nome dell'autore con il proprio). Marie rimane affascinata dal romanzo e, credendo che David ne sia l'autore, lo manda di nascosto a un editore. *Lila, Lila* diventa nel giro di poco tempo un grandissimo bestseller osannato dalla critica, e

⁸⁹ *The Robe* (La Tunica, 1956) di Henry Koster.

⁹⁰ M. Suter, *Lila Lila*, Milano, Feltrinelli, 2005.

David e Marie diventano una coppia. Ma presto tutto si trasformerà in disastro, perché durante un *reading* David si imbatte in colui che dovrebbe essere il reale autore del testo. L'uomo comincerà a intromettersi sempre più nella vita di David e Marie, diventando di fatto una sorta di agente del ragazzo; tutto questo mentre il romanzo continua ad avere sempre più successo. David alla fine scoprirà che il vero autore del testo è morto in un incidente con la moto, ma quando affronterà il suo agente, questi morirà a sua volta cadendo accidentalmente dal balcone. David così riuscirà suo malgrado a liberarsi del romanzo, scrivendone un altro con la storia di come il romanzo trovato nel cassetto sia in realtà stato scritto da un'altra persona. Innescando però in tal modo una sorta di circolo vizioso per cui la verità rimarrà sempre ambigua e sottintesa.

I.2.2 Gli oggetti che non si vedono.

Gli oggetti che non si vedono sono queglii oggetti che raramente i protagonisti vedono o toccano, ma che durante la narrazione cercano costantemente, anche a rischio della propria vita. Vanno annoverati in questa categoria tutti quei romanzi in cui l'oggetto svolge un ruolo di primaria importanza nella gerarchia dei valori dei protagonisti: è lo scudo da trovare, è l'amuleto da conquistare, è il manoscritto da salvare. Se da un lato l'interesse del lettore e del narratore sembra andare solo ed esclusivamente alla mera ricerca, dall'altro l'oggetto permea tutta la narrazione e diviene il fine ultimo, il fulcro degli sforzi congiunti dell'autore, del narratore, dei personaggi e del lettore.

La maggior parte di questi oggetti sono libri: decine e decine di romanzi hanno come protagonista il libro⁹¹, la sua ricerca, la sua pericolosità, la sua rivelazione. In questa categoria si possono trovare libri che contengono segreti tali da poter cambiare le sorti del mondo, libri pericolosi per il benessere dell'uomo. Libri che raramente si "vedono" all'interno della narrazione, ma di cui si sente spessissimo parlare.

⁹¹ Per un maggiore approfondimento sui libri che parlano di libri cfr. G. Casalegno (a cura di), *Storie di Libri. Amati, misteriosi, maledetti*, Torino, Einaudi, 2011.

Umberto Eco con il romanzo *Il Nome della Rosa*⁹² fornisce un esempio calzante in chiave postmoderna⁹³ di oggetto – un libro – che non si vede, ma che si cerca strenuamente per tutta la durata della narrazione. Eco si ispira alle cronache medievali e ai romanzi d'azione per narrare la storia di Guglielmo da Baskerville, un frate francescano che nel novembre del 1327 arriva in una ricca abbazia benedettina, accompagnato dal giovane novizio, Adso da Melk. Durante la permanenza dei due nell'abbazia avvengono misteriosi delitti. Gli indizi sembrano convergere verso la biblioteca del monastero. Al centro di tutte le morti c'è un libro, il terzo libro della *Poetica* di Aristotele, in cui il filosofo greco vede la disposizione al riso in un'accezione positiva. Secondo padre Jorge la conoscenza del libro in cui Aristotele parla dell'arte comica, la cui ricerca e il cui forte richiamo sono causa degli omicidi, avrebbe avuto risvolti nefasti sull'intera umanità: per questo è necessario che lo si bruci e che sparisca per sempre nell'oblio del tempo.

Appartengono a questa categoria, se non li si analizzano dal punto di vista del significato intrinseco, i cicli medievali che narrano della ricerca del Santo Graal. Questi romanzi, anche se hanno soprattutto un'accezione simbolica, in quanto simboli di una ricerca costante della Verità e della spiritualità, di fatto narrano le vicende di una coppa: quella in cui Cristo bevve durante la sua ultima cena. Tutti i cicli arturiani che hanno come perno la ricerca del Santo

⁹² U.Eco, *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

⁹³ Per un approfondimento sul romanzo *Il Nome della Rosa* in chiave postmoderna, cfr. R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, op. cit., pp. 180-187.

Graal riprendono uno dei grandi miti della cultura occidentale cristiana. Come fa notare Zink, in questi romanzi “il lettore progredisce in un mondo di segni, che di continuo lo rinviano in un modo sottinteso ed enigmatico, a un senso presentato come di per sé evidente, e proprio per questo motivo dissimulato”⁹⁴. Il mondo di questi romanzi è un mondo carico di significati di “misteriosa evidenza”⁹⁵. Le varie versioni del mito, da quella di Chrétien de Troyes⁹⁶ a quella di Sir Thomas Malory⁹⁷, fino ad arrivare al contemporaneo John Steinbeck⁹⁸, corrispondono ai canoni della ricerca, soprattutto attraverso i personaggi che le danno inizio: Mago Merlino, Parceval, Gaalad. I cavalieri cercano il Santo Graal e il valore simbolico dell’oggetto si amalgama con il racconto di avventura, come in quasi tutta la tradizione cavalleresca. L’oggetto non si vede, ma lo si cerca con ardore e passione in una metafora della continua ricerca da parte dell’uomo della verità, ma anche di se stesso e della propria spiritualità. L’oggetto quindi è vivo, richiama i cavalieri come il canto di una sirena e fa vivere loro avventure straordinarie. I cicli medievali hanno un antenato importante nella mitologia greca: la spedizione degli

⁹⁴ M. Zink, *Le Moyen Age: littérature française* (1990), trad.it, *La letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 72.

⁹⁵ Zink fa un discorso analogo anche sul *Roman de la Rose*, il poema medievale di oltre ventiduemila ottosillabi, scritto intorno al 1230 da Guillaume de Lorris e terminato nel 1270 da Jean de Meun. Il poema narra, in forma allegorica, della conquista della rosa, che rappresenta la fanciulla amata.

⁹⁶ Ch. De Troyes, *Le conte du Graal*, 1185 ca.

⁹⁷ Sir T. Malory, *La mort Dartur*, 1470.

⁹⁸ J. Steinbeck, *The acts of King Arthur and his noble Knights*, New York, Farrar Straus Giroux, 1976.

Argonauti nella Colchide, narrata soprattutto da Apollonio Rodio⁹⁹ nei quattro libri delle *Argonautiche*¹⁰⁰. L'argomento è la ricerca del vello d'oro donato da Mercurio a Nefele, la dea nuvola, che viene custodito in un bosco sacro a Marte, sorvegliato da un drago. Giasone, con l'aiuto di Medea, riesce a impossessarsi della sacra reliquia. Ciò che accade in seguito al sacrilegio è devastante e ricorda un altro importante mito che ha a che fare con un oggetto: il vaso di Pandora. Le forze spirituali sono ingovernabili e incontrollabili dall'uomo, anche quando assumono la forma di un semplice oggetto.

Honoré de Balzac nel suo *Chef-d'oeuvre inconnu*¹⁰¹ fornisce un esempio di legame indissolubile tra l'oggetto, in questo caso un dipinto, e il suo creatore. Oggetto, il dipinto, di cui si parla continuamente (si discute sul suo valore pittorico, sul valore estetico e non solo dell'opera d'arte in generale), ma che si vedrà solo nelle battute finali del romanzo. Il creatore di questa meraviglia artistica è il pittore Frenhofer, un artista lucidamente folle che rifiuta ogni copia della realtà: il dipinto non deve imitare la realtà ma esprimerla. Frenhofer è l'unico allievo di Mabuse, ha ereditato da lui il mistero della forma del corpo umano modellato da luci e ombre e non dai contorni. Gli altri due protagonisti, Probus e Nicholas Poussin, guardano al vecchio allievo di Mabuse come a una sorta di oracolo dell'arte. Quando il giovanissimo Poussin

⁹⁹ Prima di Apollonio Rodio lo stesso Omero aveva narrato le vicende di alcuni degli eroi della spedizione, così come Esiodo e Pindaro. In seguito, invece, il ciclo venne rielaborato da alcuni poeti ellenistici, come Teocrito, e soprattutto venne ripreso in epoca romana da Valerio Flacco.

¹⁰⁰ Apollonio Rodio, *Argonautiche*, III sec. a.C.

¹⁰¹ H. de Balzac, *Chef-d'oeuvre inconnu*, 1847.

e il quarantenne Perbus si recano nello studio di Frenhofer, il vecchio pittore sta ultimando il dipinto che ritiene essere il suo capolavoro. Una tela della cui bellezza parlano tutti pur non avendola mai vista. Il soggetto è Santa Maria Egiziaca, ritratta durante l'episodio più scabroso della sua vita, cioè quando, priva di denaro, si offre a un barcaiolo in cambio del passaggio necessario a raggiungere Gerusalemme. Quando Perbus e Poussin arrivano nello studio di Frenhofer il dipinto è coperto. Il pittore ne parla con ardore suscitando la curiosità dei suoi colleghi. Il giovane Poussin è infervorato: vuole afferrare e comprendere fino in fondo la grandezza di un quadro che si dice sia perfetto. Si sa infatti che il dipinto è il capolavoro di Frenhofer, anche perché lui stesso ne parla come del suo lavoro più importante. Il vecchio pittore vi lavora da più di dieci anni e nessuno ha mai potuto vedere il dipinto. Poussin è così impressionato da Frenhofer che gli offre per modella la sua amata Gillette, una bellissima ragazza di vent'anni. Offrirla al vecchio è un sacrificio folle, indotto dal desiderio di sublimare l'arte e il genio di Frenhofer. Ma quest'ultimo nota appena la splendida ragazza, perché vive per il suo quadro e non gli interessa null'altro. In una sorta di delirio Frenhofer sente che il corpo nudo della santa sul dipinto vive e respira. Nel momento in cui Poussin riesce a svelare la tela e a vederla, questa non è che un ammasso informe di colori da cui spunta un piede meraviglioso, perfetto, sublime. Oltre all'importante riflessione sull'arte e sull'estetica, il romanzo di Balzac ci offre un chiaro esempio di oggetto di cui si parla per tutto romanzo ma che non si vede mai,

se non nelle pagine conclusive. Una chimera, in questo caso artistica, che permea tutta la narrazione e determina i comportamenti dei personaggi. Un oggetto che quando viene svelato non perde la sua potenza. La vita di Poussin cambierà per sempre dopo la visione del dipinto.

Riprende i cicli arturiani, nella funzione dell'oggetto che a lungo si cerca e spesso mai si trova, anche se non ne ha la medesima valenza simbolica, il romanzo di Dashiell Hammett *The Maltese Falcon*¹⁰², in cui al protagonista Sam Spade viene chiesto da una misteriosa cliente di ritrovare per lei un'antica statuetta, dall'inestimabile valore, che rappresenta un falco. Segue le tracce dell'oggetto anche la gang di Joel Cairo. La corsa a ciò che viene considerato un tesoro si fa sempre più complessa e comincia ad interessarsene anche la polizia, a causa di alcuni delitti che sembra abbiano come filo conduttore proprio il falcone maltese. L'oggetto del desiderio alla fine viene trovato, ma si rivela essere parte di una macchinazione escogitata dalla cliente di Spade. Spesso i romanzi che hanno come perno di tutto il plot un oggetto a lungo cercato finiscono con il rivelare che in realtà quell'oggetto non esiste o ha un valore effimero. Tutti o quasi i romanzi d'avventura per ragazzi hanno un tesoro a cui arrivare. È la ricerca di un qualcosa che poi si rivela importante solo perché nel cercarla i protagonisti sono passati dal mondo dell'infanzia a quello adulto. La ricerca del Graal del resto segna un passaggio quasi vichiano da un'era di barbarie all'avvento della luce, della verità, che è data nel caso

¹⁰² D. Hammett, *The Maltese Falcon*, 1930.

del Graal dalla ricerca umana della propria spiritualità e dall'incontro con il divino.

I.2.3 Gli oggetti che spariscono.

Gli oggetti che spariscono sono quegli oggetti di cui si perdono le tracce all'inizio della narrazione o che vengono solo nominati per iniziarne le ricerche. La loro sparizione provoca reazioni a catena. Nella terza giornata del *Decameron* di Giovanni Boccaccio regna la giovane Neifile. La ragazza stabilisce che si raccontino storie “di chi una cosa a lungo desiderata ottiene, e, se perduta, ritrovata”¹⁰³. Le novelle narrate dalla brigata risultano essere molto interessanti per l'accezione che danno al termine “cosa”. Boccaccio non fa, infatti, alcuna differenza tra cosa-oggetto e persona-soggetto. Per “cosa” intende nello stesso tempo amore, individuo, oggetto materiale e rapporto sessuale. Il filo di tutte le novelle è il possesso dell'oggetto, indipendentemente dalla sua natura. Un possesso che è anche il coronamento di un ritrovamento dell'oggetto e della felicità che ne consegue, mentre la sua perdita aveva creato disordine e infelicità.

Nel racconto *The Purloined Letter*¹⁰⁴, Edgar Allan Poe ne fornisce un esempio tipico. August Dupin viene chiamato in aiuto dal prefetto della polizia di Parigi, il signor G., che ha un problema delicato da risolvere: è sparita una

¹⁰³ G. Boccaccio, *Decameron*, 1349-51.

¹⁰⁴ E.A. Poe, *The Purloined Letter*, 1845.

lettera che potrebbe compromettere la reputazione di una donna appartenente alle alte sfere parigine. Il ladro è noto: un ministro, che in tal modo potrebbe esercitare un forte ascendente sulla donna in questione. Il signor G. chiede aiuto a Dupin come *extrema ratio*. Ha infatti ispezionato la casa del ministro da cima a fondo, ma le sue ricerche sono risultate vane. Dupin riesce a trovare la lettera con due soli sopralluoghi. Era nel posto più ovvio, sulla scrivania. Benché qui l'oggetto possa solo sembrare un espediente, non lo è per almeno due motivi. Prima di tutto la lettera è così importante nel *plot* che il signor G. ne parla come di un fondamentale documento. Poi la sua sparizione provoca una serie di ricerche e di consulenze che non fanno della lettera un semplice espediente, ma quasi un'entità animata, che perde di importanza solo nel momento in cui viene rintracciata e restituita alla legittima proprietaria. Mentre nel caso del ventaglio di Goldoni l'oggetto ritorna al mittente dopo vari e ingarbugliati passaggi, qui l'oggetto è sempre stato sulla scrivania e i passaggi sono stati minimi. Inoltre, nel racconto di Poe preso in esame, è la sparizione della lettera e non il tentativo di disfarsene o di recapitarla al legittimo destinatario, che la fa diventare soggetto.

Un esempio interessante ce lo offre l'autrice ebrea americana Nicole Krauss in *Great House*¹⁰⁵. La protagonista assoluta di questo romanzo è una scrivania portata via da una casa patrizia di Budapest nel 1944, dopo che il suo proprietario ebreo è stato arrestato e la casa saccheggiata dai vicini. La

¹⁰⁵ N. Krauss, *Great House*, New York, W.W. Norton & Company, 2010.

scrivania sparisce dunque dallo studio del suo proprietario che cerca di ritrovarla in tutti i modi per riappropriarsi della sua vita. In realtà nella narrazione si seguono le peripezie della scrivania: è a Londra negli anni '60, poi a New York nel 1972 e infine a Gerusalemme vent'anni più tardi. Al di là del cerchio simbolico che segue la scrivania nelle sue peregrinazioni, giungendo a Gerusalemme, il romanzo parla proprio della sparizione di una semplice e piuttosto brutta scrivania. Quando l'antiquario Weisz, figlio dell'originario proprietario, riesce a mettere le mani sulla scrivania che mancava alla ricostruzione dello studio di suo padre nella Budapest del 1944, prova un sollievo per una cosa che ha rincorso e che ora è sua, per sempre. Il mobile che è sopravvissuto all'Olocausto è ritornato a casa, dopo essere passato di gente in gente.

Interessante è anche l'incipit del romanzo dell'autrice spagnola Matilde Asensi, *L'ultimo Catone*¹⁰⁶. La scrittrice fa notare al lettore come dello scorrere del tempo soffrano anche le opere d'arte, gli oggetti sacri, le cose belle in generale. Il tempo consuma e distrugge la vita delle cose, talvolta conducendole alla morte. *L'ultimo Catone* è un thriller colto che ha come perno la sparizione delle reliquie della Vera Croce di Cristo. La sparizione di oggetti sacri è una costante nei romanzi della Asensi: nell'*Ultimo Catone* è la Vera Croce, in altri l'Arca dell'Alleanza¹⁰⁷, la Camera d'ambra di Federico I

¹⁰⁶ M. Asensi, *L'Ultimo Catone* (2001), Milano, Rizzoli 2009.

¹⁰⁷ M. Asensi, *Iacobus* (2000), Milano, Rizzoli, 2009.

di Prussia¹⁰⁸ e così via. Del resto molti thriller, molti romanzi di avventure ruotano attorno a un oggetto che passa di mano in mano, un oggetto la cui perdita e il cui possesso diventa di fatto il plot della narrazione. Lo schema narrativo che ha come perno questa tipologia di oggetti lo si ritrova spessissimo nei romanzi di spionaggio o nei cosiddetti mystery archeologici, dove l'oggetto perduto da ritrovare è un reperto archeologico, un antico manoscritto, un codice da decifrare¹⁰⁹.

¹⁰⁸ M. Asensi, *La Camera d'Ambra* (1999), Milano, Rizzoli, 2010.

¹⁰⁹ Il successo di pubblico di questi romanzi è dovuto all'amalgama di elementi esoterici, alla curiosità verso civiltà passate e, indubbiamente, alla facilità di lettura. Le trame sono dense di colpi di scena e di suspense, i capitoli sono brevi e le nozioni scientifiche di livello divulgativo. Spesso la trasposizione cinematografica di questo genere di narrativa ne aiuta la diffusione su scala mondiale. Il caso più recente è rappresentato dallo statunitense Dan Brown, autore di *The Da Vinci Code* e di *Angels and Demons*. In Italia il maggiore scrittore di mystery a sfondo archeologico è il paleografo Valerio Massimo Manfredi, autore, tra i tanti, di *Palladion* e *L'Oracolo*. Tutti questi titoli hanno un oggetto che sparisce e il cui ritrovamento dà vita alla trama del romanzo.

I.2.4. Gli oggetti *in fieri*.

Gli oggetti *in fieri*, ovvero quelli che vengono costruiti durante la narrazione assurgono al ruolo di protagonisti poiché di fatto sono il fulcro della stessa narrazione, che esiste e si sviluppa in funzione dell'oggetto. Grande rilievo hanno acquistato i romanzi con un dipinto o un'opera d'arte al centro del *plot*. Tanto che negli scaffali delle librerie si trovano riuniti tutti insieme sotto la dicitura *art books* o *art literature*, benché non siano libri d'arte, né d'artista, né graphic novels. Si tratta di romanzi veri e propri che ripercorrono la storia di un oggetto, di solito un dipinto, fin dal suo concepimento nella mente dell'artista. È il caso di Tracy Chevalier, considerata da molti un'apripista del genere, con il suo *Girl with a Pearl Earring*¹¹⁰. A Delft, tra il 1664 e il 1676, la giovane Griet è la serva di casa Vermeer. La giovane all'inizio del romanzo ha solo sedici anni e, per otto *stuiver*, accetta di andare a pulire l'atelier del pittore. L'uomo decide di ritrarre la ragazza "costruendo" un oggetto – il dipinto – che diventa a sua volta il vero e proprio protagonista della vicenda nel suo svolgersi.

¹¹⁰T. Chevalier, *Girl with a Pearl Earring*, London, Harper Collins, 1999.

Tornando indietro nel tempo, non può non essere menzionato *The picture of Dorian Gray*¹¹¹ di Oscar Wilde. Il romanzo narra la vicenda di un bellissimo ragazzo che, nonostante si dia al lusso e ai vizi più sfrenati, conserva intatta la sua bellezza. In realtà il giovane Dorian Gray è vittima più o meno consapevole di una sorta di patto con il diavolo, per cui il suo ritratto invecchia e sfiorisce, mostrando i segni evidenti della corruzione dell'anima e del corpo, mentre il Dorian in carne e ossa rimane giovane e aitante. Alla fine Dorian pugnala il suo ritratto e, nel farlo, pugnala se stesso. Dorian morirà all'istante assumendo l'aspetto reale e orribile che prima era nel quadro, mentre il suo ritratto riprenderà le fattezze del bellissimo giovane che un tempo era Dorian. Al di là del significato simbolico che certamente il dipinto assume all'interno del romanzo, sia come critica alla morale vittoriana, sia come manifesto del decadentismo inglese, di fatto il protagonista della vicenda è proprio il quadro che prende vita, che invecchia al posto di Dorian. Il romanzo evidenzia il capovolgimento del principio dell'arte imitatrice della vita nella vita che imita l'arte, ma il vero protagonista è il ritratto di Dorian. Il dipinto non finisce mai di cambiare, si rigenera e si struttura man mano che la narrazione procede. È di fatto sempre *in fieri*, sempre in costante mutamento e la sua metamorfosi permea tutto il romanzo.

Gli oggetti *in fieri* non si limitano tuttavia alle sole opere d'arte. Nell'epica vi è un importante oggetto *in fieri* che tiene lontani i Proci da Penelope, moglie

¹¹¹ O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891.

di Ulisse¹¹²: una tela. Nella versione omerica la donna ha promesso di pensare al matrimonio e di scegliere uno dei pretendenti solo dopo aver terminato una tela. Com'è noto Penelope, mentre di giorno lavora alla tela, di notte si adopera a disfare ciò che ha tessuto durante la giornata. In realtà la tela di Penelope è più un espediente della donna che un vero e proprio oggetto *in fieri*, ma essendo uno dei primissimi oggetti protagonisti di un'opera letteraria – sebbene di una piccola parte dell'intera opera – acquista come tale un ruolo fondamentale nella genesi letteraria di questa tipologia di oggetti.

Un ulteriore esempio di oggetto *in fieri*, e anche stavolta si ha a che fare con qualcosa di stoffa - una coperta - è il romanzo di Whitney Otto, *How to make an American Quilt*¹¹³. Vi è un palese riferimento alla tela di Penelope, sposa modello, legato al matrimonio imminente della protagonista. Finn è una giovane donna indecisa se accettare o meno una proposta di matrimonio. Nell'incertezza la ragazza va a passare l'estate dalla nonna e dalla prozia, le quali, assieme alle loro più care amiche, cuciono una trapunta di nozze. Ciascuna ricama sulla sua porzione di coperta gli oggetti che hanno meglio caratterizzato il proprio passato, ricordando così gli episodi della giovinezza. Non solo qui gli oggetti ricamati rappresentano le varie personalità delle ricamatrici, ma servono a costruire un altro oggetto importante: la trapunta di nozze. Il plot è scandito proprio dalle varie componenti della coperta e dai

¹¹² Omero, *Odissea*, VII sec. a.C. ca.

¹¹³ W. Otto, *How to make an American Quilt*, New York, Ballantine Books, 1991.

disegni, che prendono vita dando voce agli episodi passati che hanno riguardato le donne. Queste ultime, adesso riunite sotto un unico tetto, educano un'altra donna, regalando alla giovane le loro esperienze attraverso gli oggetti ricamati e soprattutto le fanno dono della coperta, vera e propria protagonista della storia.

Nel caso di *La tavola Fiamminga*¹¹⁴ dello spagnolo Arturo Pérez-Reverte, un'antica tavola raffigurante una partita a scacchi, del pittore fiammingo Pieter Van Huys, è il perno intorno al quale ruotano svariate vicende che vedono protagonista la restauratrice Julia. La giovane donna, mentre sta restaurando il dipinto, si accorge con un esame ai raggi ultravioletti che l'opera reca un'iscrizione nascosta, *quis necavit equitem*, poi subito cancellata con alcune pennellate, probabilmente dallo stesso artista. Julia scopre in seguito che quell'iscrizione reca una vera e propria sfida: la partita a scacchi dipinta dal maestro fiammingo diventa reale. La giovane studiosa si trova coinvolta in una sfida che dura da cinque secoli. Il quadro quasi si anima e “gioca” con la donna, cambiandole l'esistenza e mutando tutti i suoi punti di riferimento.

¹¹⁴ A. Pérez-Reverte, *La Tavola Fiamminga* (1990), Milano, Il Saggiatore, 2008.

I.2.5 Gli oggetti rivelatori.

Gli oggetti rivelatori sono quegli oggetti che durante la *Spannung* della narrazione svelano un aspetto decisivo fino a quel momento rimasto nell'ombra. Una sorta di prova d'accusa o di difesa, rimasta opportunamente celata e che poi semplicemente, con il solo fatto di esistere, fornisce la spiegazione di un evento narrato. Questi oggetti sono tipici dei romanzi polizieschi, lì dove assumono valenza di prova di un reato. Tuttavia si trovano anche in altri generi di romanzi e hanno un ruolo fondamentale nello scorrere degli avvenimenti narrati. Henry James in uno dei suoi ultimi romanzi, *The Golden Bowl*¹¹⁵, utilizza proprio un oggetto rivelatore che viene usato anche come titolo stesso dell'opera. Il giovane e squattrinato principe italiano Amerigo sposa la ricca Maggie Verver nonostante abbia una relazione con la migliore amica di lei, che nel frattempo ne è diventata anche matrigna. La giovane Maggie scopre la tresca quando un negoziante, nel venderle una coppa dorata, le rivela che in precedenza avevano pensato di comprarla anche due giovani amanti. Maggie riconosce nella coppia la neomatrigna e il proprio marito e acquista la coppa con il chiaro intento di vendicarsi. La coppa diventa così un oggetto rivelatore e allo stesso tempo il tramite della vendetta, che

¹¹⁵ H. James, *The Golden Bowl*, 1904.

manderà via dall'Inghilterra la matrigna e ricomporrà la coppia Amerigo-Maggie.

In *La Lettre dans un taxi*¹¹⁶ Louise de Vilmorin scrive di una lettera dimenticata inavvertitamente in un taxi – anche questa dà il titolo al romanzo, come nel caso di James. Una lettera piena di rivelazioni scandalose e dedicata all'amante della narratrice. Un oggetto, la lettera, che accompagnerà il lettore dall'inizio della storia, dall'atto mancato freudiano che la donna commette lasciando la lettera incustodita in un taxi, fino alle battute finali, quando scopre che, invece di essere stata distrutta, la lettera è ancora lì a rappresentare la sua colpa.

Un discorso a parte merita la novella di ispirazione realistica *La lucerna*¹¹⁷, del medico e filosofo veronese Francesco Pona. In questo racconto tipicamente barocco, Pona narra le vicende di un'anima che trasmigra non solo in corpi umani o animali, ma anche in oggetti. Quando si incarna in una lucerna racconta gli avvenimenti delle sue varie esistenze in chiave erotica e raccapricciante. È interessante come l'oggetto in realtà qui non solo sia scopritore di altarini e intrighi, ma abbia una vera e propria anima. Vive di vita propria fino alla prossima reincarnazione, e rivela tutto ciò che vede, anche perché non viene notato come essere vivente da chi ci passa davanti: è solo una lucerna. L'opera, per il tema piuttosto scabroso e per la sconvolgente

¹¹⁶ L. de Vilmorin, *La Lettre dans un taxi*, Paris, Gallimard, 1958.

¹¹⁷ F. Pona, *La lucerna*, 1625.

e innovativa affermazione implicita che gli oggetti potrebbero avere una vita propria e svelare ciò che accade davanti a loro, venne inserita tra i libri dell'*Index Librorum Prohibitorum*.

Rivelatore è senza dubbio anche il cappello di un prete nel romanzo di Emilio De Marchi, *Il Cappello del Prete*¹¹⁸, uno dei primissimi polizieschi della letteratura italiana. Il barone napoletano Santafusa è costretto a vendere i beni e il palazzo di famiglia a causa di forti debiti di gioco. Don Cirillo, un prete che ha accumulato una grande quantità di denaro grazie al prestito a usura, è interessato all'acquisto. Il barone così gli da appuntamento nel palazzo deserto, uccide il prete e lo getta nel pozzo del cortile, dopo avergli rubato i soldi. Con il denaro di don Cirillo, Santafusa paga i debiti di gioco, ma con il passare dei giorni viene preso da un insopportabile senso di colpa. L'autorità che indaga sulla scomparsa di don Cirillo sospetta del barone. Sarà proprio il cappello del prete, caduto nel cortile del palazzo e non notato da Santafusa, a fornire l'indizio principe agli inquirenti. Un oggetto che svela un crimine, a sua volta commesso per la salvaguardia di altri oggetti, i beni di famiglia del barone e il palazzo.

Anche nella raccolta di racconti di Alberto Savinio, pseudonimo dello scrittore-pittore-musicista Andrea de Chirico, *Tutta la Vita*¹¹⁹, gli oggetti parlano con il lettore, rivelando loro storie di famiglia. La raccolta di racconti

¹¹⁸ E. De Marchi, *Il Cappello del Prete*, 1888.

¹¹⁹ A. Savinio, *Tutta la Vita*, Milano, Adelphi, 2011

risale al 1946, ma è stata pubblicata solo nel 2011. A parlare sono i mobili di una casa antica: testimoni di drammi coniugali e di ipocrisie del *ménage* familiare. Savinio afferma che gli uomini non sanno ascoltare le voci delle cose, credono che gli oggetti siano muti. Non è così. Gli oggetti parlano, rivelano e sono testimoni della vita che si svolge dinnanzi a loro, senza essere notati.

I.2.6 Gli oggetti che legano.

Vi sono infine degli oggetti che legano tra di loro personaggi e storie narrate. Sono caratteristici dei romanzi che hanno come perno centrale un oggetto che passa da personaggio a personaggio, spesso modificando l'esistenza del possessore. Come nel caso della Chevalier con il presunto ritratto di Griet, così anche Susan Vreeland utilizza un ipotetico dipinto dell'artista di Delft. Si tratta del romanzo *Girl in Hyacinth Blue*¹²⁰. Per tre secoli il dipinto viene acquistato per passione, venduto per disperazione e rubato a una famiglia di ebrei durante l'occupazione nazista. Il dipinto di Vermeer è il legame indiscutibile tra le storie dei suoi possessori, fin dal momento in cui era stato dipinto dal maestro. Il romanzo segue gli spostamenti del dipinto in un viaggio a ritroso attraverso i secoli. Per ciascuno dei suoi possessori, il ritratto di Magdalena, una figlia – immaginata dalla Vreeland – del pittore, ha avuto una valenza diversa e ha determinato cambiamenti profondi, agendo da vero e proprio protagonista della storia.

Considerato dalla critica uno dei suoi migliori romanzi, *Five Little Pigs*¹²¹, dell'autrice inglese Agatha Christie, ha come protagonista un dipinto, il

¹²⁰ S. Vreeland, *Girl in Hyacinth Blue*, London, Penguin, 2002.

¹²¹ A. Christie, *Five Little Pigs*, London, Harper Collins, 1942.

ritratto di una giovane e spregiudicata donna, Elsa Greer. A sedici anni dall'omicidio del padre pittore, una ragazza vuole che l'investigatore belga Hercule Poirot scopra se sua madre sia stata veramente l'assassina. Le vicende, narrate con un'interessante tecnica narrativa in cui ogni capitolo è una versione dell'omicidio dal punto di vista dei vari testimoni, legano i protagonisti dell'evento delittuoso al ritratto della giovane Elsa. È di fatto il dipinto, presentato al lettore come il miglior quadro dell'artista deceduto, a dare il ritmo alla storia e a dispiegarne poi il plot portando il lettore alla risoluzione finale dell'enigma. È il dipinto il pomo della discordia, è ancora il dipinto, non ancora terminato, a ribaltare le situazioni umane tra i personaggi. Un ritratto di una giovane donna che lega indissolubilmente i cinque protagonisti per sedici anni. Una sorta di incantesimo che verrà spezzato dal riconoscimento del colpevole nella stessa ragazza ritratta, ora donna di potere. Anche Niccolò Machiavelli, nella commedia in cinque atti *La mandragola*¹²², utilizza un oggetto che lega di fatto le sorti dei personaggi. Si tratta di un'erba, che viene spacciata come base per una pozione miracolosa. L'anziano messer Nicia, sposato alla bella e giovane Lucrezia, non può avere figli. Approfitta della situazione il giovane Callimaco, innamorato della donna, che si fa passare per un famoso medico, con l'aiuto del mezzano Ligurio. Callimaco assicura a Nicia che Lucrezia avrà un bambino se berrà una pozione di mandragola, anche se sarebbe morte certa giacere con lei subito dopo.

¹²² N. Machiavelli, *La Mandragola*, 1518 ca.

Persuade così il marito di lei a trovare un poveraccio che vada a letto con la moglie e che muoia al posto suo. Sarà ovviamente lo stesso Callimaco a giacere con Lucrezia, travestito da mendicante. La pozione non è che un'innocua tisana, che però dà a tutti ciò che vogliono: a Nicia un erede, a Lucrezia un amante e a Callimaco la donna che desiderava. Sempre la mandragola, infine, lega a sé tutti i personaggi nel tipico scambio di ruoli e di equivoci della commedia cinquecentesca italiana.

A legare le narrazioni, talvolta, si possono trovare una serie di oggetti. È così nella raccolta di racconti *The safety of objects*¹²³ della Homes, in cui le vite dei vari personaggi che popolano un sobborgo americano si intrecciano, solo per scoprire di essere dominate più dal possesso di determinati oggetti che dalla loro vita affettiva. Gli oggetti che legano gli appartenenti alle quattro famiglie protagoniste dei racconti sono tra i più svariati: sedie a sdraio di plastica, fialette di vetro, guantoni da baseball, lenzuola di lino, bombole per l'ossigeno, auto sportive e bambole. Oggetti banali ma che danno un senso di appartenenza e di conseguente sicurezza ai loro possessori; oggetti che li legano a se stessi e contemporaneamente l'uno all'altro; oggetti che infondono regolarità a vite non regolari, banalità che diventa appiglio a cui attaccarsi per non soccombere.

¹²³ A. M. Homes, *The safety of objects*, London, Vintage, 1991.

Il vero protagonista del libro *L'ultimo dei Weynfeldt*¹²⁴ di Martin Suter è infine un dipinto di Félix Vallotton, *Femme nue devant une salamandre*. Il dipinto lega la storia di Adrian Weynfeldt, ricchissimo rampollo di una nobile famiglia, che a cinquant'anni si dedica a redigere cataloghi d'arte e a valutare dipinti, con quella di Lorena, giovane e squattrinata modella. Il dipinto di Vallotton affascina per la sua inusuale sensualità e sembra influenzare le vite di Adrian e di Lorena, ma anche quelle della segretaria di Adrian e del precedente proprietario della tela. Fin dall'inizio del romanzo si instaura un legame tra la vita e la morte, tra Adrian e Lorena, proprio nel momento in cui una vecchia conoscenza di Adrian – il proprietario del quadro, tale Klaus Baier – gli telefona per chiedergli di vendere all'asta la tela di Vallotton. Il legame tra i personaggi e il quadro è evidente, dunque, fin dal tragico *incipit* della narrazione. Da quel momento la vita dell'ultimo dei Weynfeldt cambierà totalmente, Adrian diventerà il regista di una complessa rete di equivoci, di scambi e di incomprensioni: tutto grazie al dipinto di Vallotton.

Si potrebbe proseguire con gli esempi; finora ci si è limitati a indicare alcune tipologie di oggetti protagonisti di una narrazione, facendo riferimento solo a qualche romanzo, classico o contemporaneo. Soprattutto ci si è soffermati sull'analisi delle tipologie utilizzate più di frequente da Muriel Spark e Laura Mancinelli. L'uso degli oggetti protagonisti di una narrazione è infatti una

¹²⁴ M. Suter, *L'ultimo dei Weynfeldt*, Palermo, Sellerio, 2010.

caratteristica spesso presente nelle opere delle due autrici di riferimento. Le loro opere sono costellate di oggetti, sebbene non sempre questi diventino protagonisti. L'analisi dei romanzi in cui vi è un uso sistematico dell'oggetto con funzione di personaggio protagonista consente inoltre di effettuare un'indagine più approfondita del *modus operandi* delle due autrici. I prossimi capitoli saranno pertanto dedicati in modo specifico ad alcuni dei loro romanzi.

CAPITOLO III

L'OGGETTO IN MURIEL SPARK

II.1. Muriel Spark

Muriel Spark nacque, come Muriel Sarah Camberg, a Edimburgo nel 1918 da padre ebreo e madre anglicana. Fu istruita alla scuola superiore femminile *James Gillespie's High School for Girls*. I ricordi del periodo scolastico e della sua infanzia durante gli anni '20 in Scozia si ritrovano nella sua autobiografia *Curriculum Vitae*¹²⁵ del 1992. Insegnò inglese per un breve periodo e poi lavorò come segretaria in un grande magazzino. Tutte esperienze che ritroveremo nei suoi scritti. Il 3 settembre 1937 sposò Sidney

¹²⁵ M. Spark, *Curriculum Vitae. A Volume of Autobiography*, London, Carcanet, 1992.

Oswald Spark, di tredici anni più grande di lei, e lo seguì in Rhodesia, l'attuale Zimbabwe. Dal matrimonio nel luglio del 1938 nacque un figlio, Robin. Pochi mesi dopo la nascita di Robin, Spark cominciò ad accorgersi delle crisi maniaco-depressive del marito che spesso sfociavano in eccessi d'ira e in percosse. Sconvolta, Muriel Spark lasciò marito e figlio per poi rientrare nel Regno Unito nel 1944, lavorando nell'Intelligence durante la Seconda Guerra Mondiale. Nonostante continuasse a inviare denaro per il sostentamento di Robin, i rapporti con suo figlio non furono mai buoni, soprattutto dopo la decisione del ragazzo di abbracciare la fede ebraica. Robin, infatti, era rientrato in Inghilterra con il padre, anche se poi era andato in Scozia per vivere con i nonni materni.

Subito dopo la guerra Spark diresse la *Poetry Society*, e il poeta Derek Stanford¹²⁶ le fece da assistente per poi diventare il suo compagno per un decennio. Insieme pubblicarono le biografie di Emily¹²⁷ (1953) e Anne Brontë¹²⁸ (1957). Muriel Spark cominciò così a scrivere, utilizzando il cognome da sposata, iniziando con la poesia e la critica letteraria e diventando redattrice della *Poetry Review* dal 1947 al 1949. Nel 1952 pubblicò, subito

¹²⁶ Derek Stanford descrisse il suo tormentato e decennale rapporto lavorativo e affettivo con Muriel Spark nel libro di memorie *Inside the Forties*, London, Sidgwick and Jackson, 1977.

¹²⁷ M. Spark, D. Stanford, *Emily Brontë her life and work* (1953), London, Peter Owen, 1960.

¹²⁸ Le biografie delle Brontë sono state poi riunite dalla stessa Spark nel volume: M. Spark, *The Essence of the Brontës: A Compilation with Essays*, London, Peter Owen, 1993.

dopo questa esperienza redazionale, la sua prima raccolta di poesie, *The Fanfarlo and Other Verses*.

In questo periodo ebbe una profonda e tormentata crisi spirituale. *The Fanfarlo and Other Verses* era stato appena pubblicato quando Muriel Spark, nel luglio del 1952, andò a trovare un pastore anglicano, il vicario di St Augustine in Queen's Gate Terrace a Kensington. La scrittrice sentiva il bisogno di dover partecipare ai riti della chiesa e il suo compagno, Derek Stanford, talvolta la accompagnava. St Augustine non era propriamente la chiesa più vicina all'abitazione di Muriel Spark, Sussex Mansions in Old Brompton Road, ma di certo era la chiesa più vicina che le permettesse di assistere al rito Anglo-Cattolico. Il vicario la mise in contatto con Father Wells, che le suggerì alcune letture e le diede consigli preziosi per far chiarezza sulla sua crisi religiosa. Una settimana dopo Muriel Spark stava già programmando il suo battesimo in quella chiesa. Nel marzo del 1953 la Spark lasciò Sussex Mansions per trasferirsi in una camera ammobiliata a Queen's Gate Terrace, vicino alla chiesa di St Augustine. E ad aprile fece la sua prima comunione. Per festeggiare l'avvenimento comprò un libro di preghiere cattoliche e i tredici volumi di Newman. Intanto proseguiva la sua corrispondenza con il monaco benedettino Ambrose Agius, che aveva conosciuto durante la sua appartenenza alla *Poetry Society*. Era un momento molto duro per Muriel Spark: non aveva abbastanza denaro per sostenersi e dovette cominciare a lavorare come segretaria part-time per l'editore Peter

Nevill. Benché continuasse a vedersi con il poeta Derek Stanford, il loro rapporto si era incrinato inevitabilmente dopo il battesimo di lei.

Fortemente influenzata dagli scritti di Newman, il pastore anglicano che si convertì alla Chiesa Romana Cattolica e fu fatto cardinale, Muriel Spark cominciò a meditare sulla sua vita e sulla sua carriera. A superare la crisi spirituale e sentimentale e i problemi finanziari l'aiutò lo scrittore Graham Greene, anche lui un cattolico convertito.

L'autrice Penelope Fitzgerald scrisse che Muriel Spark "had pointed out that it wasn't until she became a Roman Catholic... that she was able to see human existence as a whole, as a novelist needs to do"¹²⁹.

Durante un'intervista con John Tusa per la BBC¹³⁰, Muriel Spark affermò:

I was just a little worried, tentative. Would it be right, would it not be right? Can I write a novel about that — would it be foolish, wouldn't it be? And somehow with my religion — whether one has anything to do with the other, I don't know - but it does seem so, that I just gained confidence.

¹²⁹ H. Hager, *About Muriel Spark*, in M. Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, New York, HarperPerennial, 1999, p. 141.

¹³⁰ L'intervista di John Tusa a Muriel Spark, andata in onda il 31 luglio 2006, è consultabile nel libro che raccoglie tutte le interviste di Tusa agli scrittori: J. Tusa, *On Creativity*, London, Methuen Publishing Ltd, 2008; ma è anche scaricabile dal sito della BBC: <http://www.bbc.co.uk/radio3/johntusainterview/pip/uil3r/>

Nel 1954 decise di convertirsi al credo cattolico, passo che riteneva cruciale per poter avviare la sua carriera di autrice di romanzi. Fu sostenuta e incoraggiata in questa sua scelta sia da Graham Greene che da Evelyn Waugh. Muriel Spark sentiva la mancanza dello scetticismo di Stanford e, chiamandolo "Brother Mine" in una lunga lettera, gli spiegò il senso di perdita che la opprimeva fino alla sua conversione definitiva:

I am of the type of Catholic who must take recourse to the living waters of the defining mind. And what is the defining mind but the mind that 'doubts well'? There can be no definition without doubt, unless it be an intuitive definition, in which case we must return to doubt in order to verify the intuition. Catholics are scared stiff of the Holy Ghost, and that's the truth, though the church teaches far otherwise. All the great mystics have understood doubt¹³¹.

Appena due mesi dopo la sua conversione Muriel Spark stava già pensando di farsi suora. Nel luglio del 1954 soggiornò una settimana a Hermitage, una guest house vicina a Stanbrook Abbey nel Worcestershire. La routine di preghiere e studio l'avevano così affascinata che il pensiero di isolarsi per andare a vivere in una comunità di donne da lei giudicate come estremamente intelligenti, la allettava moltissimo. Voleva farsi benedettina perché interessata, più che ai voti di povertà, castità e obbedienza, alla stabilità che quella vita le avrebbe offerto.

¹³¹ Un'ottima scelta dei brani più significativi delle lettere di Muriel Spark è consultabile nel volume biografico M. Stannard, *Muriel Spark: The Biography*, Weidenfeld & Nicolson, 2009.

Ai primi di ottobre Muriel Spark lasciò Londra per la campagna del Kent. Anche questo suo trasferimento contribuì alla rottura con Derek Stanford. Intanto continuava ad avere problemi economici piuttosto seri, tant'è che Graham Greene le inviò del denaro e lei poté in tal modo dedicarsi alla stesura del suo primo romanzo, *The Comforters*¹³². L'originalità degli argomenti e dei toni da lei usati nei romanzi furono il suo tratto distintivo fin dagli esordi letterari: *The Comforters*, per esempio, è la storia di un personaggio che sa di essere in un romanzo; vi sono molti riferimenti al cattolicesimo e alla conversione, sebbene il punto centrale del romanzo sia la presa di coscienza del protagonista di essere il personaggio di un romanzo.

A *The Comforters*, del 1957, seguì *Robinson* nel 1958, e nello stesso anno uscì la sua prima raccolta di racconti, *The Go-Away Bird and Other Stories*. Sempre in questo periodo Spark cominciò a scrivere drammi radiofonici: *The Party Through the Wall* nel 1957, *The Interview* nel 1958, e *The Dry River Bed* nel 1959.

Sempre nel 1959 Muriel Spark si fece notare dalla critica letteraria grazie a un romanzo, *Memento Mori*¹³³, cui fecero seguito *The Ballad of Peckham Rye* e *The Bachelors* nel 1960. *Memento Mori* attirò sulla scrittrice i pareri favorevoli della critica internazionale. Spark sembra volerci dire che noi siamo il nostro *memento mori*. Sappiamo che dobbiamo morire e, preferendo

¹³² M. Spark, *The Comforters* (1957), London, Virago Press, 2009.

¹³³ M. Spark, *Memento Mori*, London, Macmillan, 1959.

ignorare questa certezza, facciamo in modo che sia la nostra fantasia a ricordarcelo nelle maniere più impensabili. *Memento mori*, ricordati che devi morire, è la frase ripetuta da uno strano molestatore telefonico, che sembra perseguitare prima l'ottantunenne Dame Lettie Colston e poi un intero gruppo di anziani, tutti appartenenti alla stessa cerchia di amici. Identificare il mittente degli strani messaggi è molto difficile, visto che di volta in volta costui – o costei – è capace di assumere un tono di voce diverso a seconda dell'interlocutore.

Ognuno ha una sua versione dell'angelo della morte. Ognuno ha la versione che si merita, sembra dirci Muriel Spark, quando gli unici due personaggi che non temono l'eco dell'ineluttabile profezia sembrano meno contrariati degli altri. Piper Charmian, la scrittrice invalida, ci scherza al telefono. Invece secondo l'ispettore Henry Mortimer si tratta di una voce di donna: ma in realtà non c'è un colpevole, non c'è nessun disturbatore telefonico. La nostra Cassandra è la nostra coscienza, una sorta di campanello biologico che preferiremmo ignorare. Tutti gli anziani ritratti dalla Spark in *Memento Mori* nascondono inoltre una coscienza non propriamente pulita, una vita di cose non dette, di aspettative deluse e di inconfessate speranze.

Fu *The Prime of Miss Jean Brodie*¹³⁴, il romanzo che decretò il successo della Spark; vi si intrecciano storie passate e future, grazie a un uso sapiente e

¹³⁴ M. Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, London, Macmillan, 1961.

cadenzato della prolessi. Miss Brodie, che James Wood¹³⁵ definisce come uno dei personaggi più amati della narrativa britannica del dopoguerra, è una femminista combattiva, con una passione per l'arte italiana e una grande ammirazione per Mussolini e Hitler, ed è un personaggio complesso e inafferrabile. Nella Edimburgo degli anni Trenta, la Brodie ha un legame particolare con un gruppo di sei allieve. Sandy è, nel gruppo, la più dotata d'immaginazione, ma è anche lei inafferrabile come la sua insegnante. Gli studi di psicologia le apriranno gli occhi sui meccanismi di controllo delle coscienze con cui Miss Brodie tira i fili delle esistenze delle sue seguaci. Tradirà così la sua insegnante, decretando la fine dei suoi anni fulgenti. È un romanzo ricco di metafore e di echi mitologici rielaborati in chiave psicanalitica, ma con una leggerezza minimalista e un'ironia acuta e quasi impalpabile. Miss Brodie è un capo carismatico che impone progressivamente il suo potere ammaliatore sulle sue ragazze. Lo specchio della sua influenza, che va al di là della semplice persuasione, è rappresentato dai ritratti delle allieve, dipinti dall'insegnante di disegno, tutti somiglianti alla loro istitutrice. Miss Brodie, pur non cancellando la fisionomia delle allieve, ne domina i tratti, si sovrappone a loro. Il segreto del potere, sembra dire la Spark, sta nell'esaltazione della propria mediocrità. Una "trasfigurazione del banale" che è anche il titolo del saggio che Sandy scriverà dopo aver preso i voti. Sandy,

¹³⁵ J. Wood, *How fiction works* (2008), trad. it. *Come funzionano i romanzi*, Milano, Mondadori, 2010, p 76.

che è il Giuda della situazione, risponde in realtà alla chiamata che le viene dall'aver compreso i meccanismi utilizzati dalla sua insegnante per controllare il suo gruppo. La persuasiva idea che le ragazze della Brodie siano la *crème de la crème* è in realtà il primo passo che Miss Brodie muove per allontanarle dalle altre, facendo credere loro di essere diverse, ma solo perché facenti parte del suo gruppo. Sandy, che è la più talentuosa, si accorge del tranello e si limita alla delazione.

Nel 1962 Muriel Spark scrisse la sua unica pièce teatrale, *Doctors of Philosophy*, che fu rappresentata a Londra, senza però ottenere successo. Ragione per cui l'autrice tornò a dedicarsi alla narrativa. Sono di questo periodo: *The Girls of Slender Means* (1963); *The Mandelbaum Gate* (1965); *Collected Stories I* (1967); *The Public Image* (1968); *The Very Fine Clock* (1968); *The Driver's Seat* (1970); *Not To Disturb* (1971); e *The Hothouse by the East River* (1973). Nel 1973 pubblicò *The Abbess of Crewe*, uno dei suoi romanzi più paradossali e ricchi di cinismo. Il romanzo divenne un film nel 1976 con il titolo *Nasty Habits*.

Seguirono i romanzi: *The Takeover* (1976); *Territorial Rights* (1979); *Loitering with Intent* (1981); *A Far Cry from Kensington* (1987); *The Only Problem* (1988); *Symposium* (1990); *Reality and Dreams* (1997); e due raccolte di racconti, *Bang-Bang You're Dead and Other Stories* (1982) e *The*

Stories of Muriel Spark (1985), oltre a *Curriculum Vitae: Autobiography*, nel 1992.

Gran parte della critica si è profusa nel mettere in evidenza l'influenza cattolica nei romanzi di Muriel Spark. L'influenza del Cristianesimo cattolico è innegabilmente presente in molta della sua produzione narrativa. Martin Stannard¹³⁶, nella biografia diligente e puntigliosa che dedica a Muriel Spark, più di una volta mette in correlazione la Spark con Evelyn Waugh e Graham Greene, definendoli "a grand triumvirate of Catholic-convert novelists", benché questa modalità di raggruppamento non colga un dato fondamentale che distingue la Spark dagli illustri colleghi. Muriel Spark è a pieno titolo una postmodernista. Stannard, citando il lavoro di Muriel Spark sull'autore John Masefield¹³⁷, non manca infatti di rimarcare quanto lei fosse stata "almost a little manifesto of postmodernism" e "also a theological statement". Il suo disdegno per la cronologia degli eventi narrati e il rifiuto della sorpresa sono l'equivalente dell'idea di predestinazione.

Fiction to me is a kind of parable. You have got to make up your mind it's not true. Some kind of truth emerges from it¹³⁸.

¹³⁶ M. Stannard, *Muriel Spark: The Biography*, Weidenfeld & Nicolson, 2009.

¹³⁷ M. Spark, *John Masefield* (1953), Hutchinson, 1992.

¹³⁸ A. Smith, *Introduction*, in M. Spark, *The Comforters* (1957), London, Virago Press, 2009, p. IX.

Nella sua scrittura, nulla è superficiale, ridondante e inutile, ma tutto ha una profondità metafisica. Muriel Spark è una scrittrice lirica – come l’ha definita Frank Kermode¹³⁹.

In un articolo apparso su *Avvenire*, poi ripreso nel 2010 dal quotidiano *Libero*¹⁴⁰, Muriel Spark scriveva a proposito della sua conversione al cattolicesimo:

Negli ultimi 12 anni, nei momenti in cui sentivo che la mia mente era congestionata dalle troppe voci che ascoltava, inclusa la mia, mi sono rivolta ai sermoni pronunciati da John Henry Newman di fronte agli studenti di Oxford quand’era parroco della chiesa di St. Mary. [...] Molti ritengono che sia la morale ciò che conta; il cristianesimo può anche sparire. Io non sono un’esperta in materia, ma percepisco sempre, sotto queste rivendicazioni e pressioni di stampo moralistico, un bisogno di mettersi in mostra. [...] Il vero orientamento di ogni anima è un segreto non facile da discernere. È grazie a Newman che sono diventata cattolica. Né i martiri decapitati della cristianità, né le suore mistiche ed estatiche della tradizione europea, né le cinque prove dell’esistenza di Dio dell’Aquinata, né gli opuscoli dei miei conoscenti cattolici sono stati in grado di fornirmi risposte paragonabili a quelle che ho trovato in Newman. Ai suoi tempi, la sua forza di persuasione era notevolmente temuta. Ma su cosa si basava tale forza? Sulla semplicità del suo modo di ragionare e di parlare. La semplicità è la più sospetta delle qualità: essa è fonte di grandissimo turbamento [...].

¹³⁹ F. Kermode, *Pieces of My Mind: Essays and Criticism 1958-2002*, Ferrar, Straus and Giroux, 2003.

¹⁴⁰ M. Spark, “Io scrittrice convertita da Newman” in *Le Storie*, *Libero*, 12/09/2010, pp. 31-32.

Molti critici sostengono che la conversione di Muriel Spark alla chiesa Cattolica Romana e il suo concetto di fede sono punti di riferimento essenziali per poter comprendere l'universo letterario dell'autrice. Judy Sproxton, nel suo saggio intitolato *The Women of Muriel Spark*, scrive:

[Spark] identifies an area in human experience that relates to faith and this can be seen in her quest for authenticity amongst the essential incoherence of life¹⁴¹.

Nonostante molti abbiano catalogato Spark con l'etichetta di *Catholic writer*, e abbiano usato questa etichetta per giudicare anche i suoi scritti, la Sproxton asserisce che se si legge bene l'intera opera dell'autrice scozzese diviene evidente non la sua adesione al cattolicesimo, ma la costante e pungente critica alla fallibilità umana, al di là di un possibile giudizio onnisciente. Sproxton fa notare anche che la maggior parte dei protagonisti nei romanzi di Spark hanno una:

misplaced confidence in a single selfish viewpoint and mistakenly assert themselves as the source of power and their own viewpoint as a criterion of truth and that there are also characters who have a profound need to acknowledge a truth beyond themselves and who strive to come to terms with the essential inadequacy of a human perspective¹⁴².

¹⁴¹ J. Sproxton, *The Women of Muriel Spark*, London, Constable & Co. Ltd., 1992, p. 154

¹⁴² J. Sproxton, *Ibid.*, p. 145.

Alla luce di tutto ciò è interessante, secondo Anne Kirkwood, come Muriel Spark sia diventata la protagonista della sua autobiografia:

She calls on this idea from her fiction and addresses the idea of a constructed self, attacking authors' claims to omniscience and authentic voice. *Curriculum Vitae* implicitly questions the function of autobiography, Spark is aware that unreliability and the question of intention are already ingrained in the genre and she deliberately sets out to parody and destabilise the structure of autobiography¹⁴³.

Nella sua introduzione, Muriel Spark si ripropone di scrivere della sua vita per rimediare agli errori commessi da chi ha scritto di lei senza tuttavia conoscere a fondo i fatti. E ci dice:

Lies are like fleas hopping from here to there, sucking the blood of the intellect. In my case, the truth is often less flattering, less romantic, but often more interesting than the false story¹⁴⁴.

Muriel Spark, fin dal suo rientro in Gran Bretagna dall'Africa, in fuga dal disastroso matrimonio, si era resa conto di sentirsi un'estranea sia nella nativa Edimburgo, sia nella sua stessa famiglia. Dopo aver lavorato alcuni anni a Londra e aver vissuto a New York per qualche tempo, si trasferì a Roma, dove nel 1968 conobbe la scultrice Penelope Jardine. Nei primi anni '70 entrambe

¹⁴³ A. Kirkwood, "Muriel Spark as auto-biographer in *Curriculum Vitae*", *Groundings*, 1, 2007.

¹⁴⁴ M. Spark, *Curriculum Vitae* (1992), Manchester, Carcanet Press, 2009, p. 11.

decisero di stabilirsi a Civitella della Chiana, nella campagna toscana, dove Spark acquistò una villa in campagna. Appartengono a questo periodo piuttosto sereno della sua vita *Aiding and Abetting* (2000) e *The Finishing School* (2004).

Dopo essere stata proclamata *Dame* dalla regina Elisabetta II nel 1993, Spark ottenne anche la cittadinanza onoraria di Civitella nel 2005. Muriel Spark è morta il 13 aprile del 2006 in Toscana.

II.2 L'oggetto e la sua trasfigurazione in Muriel Spark

Muriel Spark “esercita sempre uno spietato controllo sui suoi personaggi”¹⁴⁵, oggetti compresi. I suoi personaggi, infatti, potrebbero ricordare attori di prosa intenti a impersonare donne e uomini fittizi. Lo spettatore di un dramma è consapevole, dal tono della voce e dalle movenze studiate, che gli attori stanno recitando una parte e che mettono in pratica tecniche espressive e recitative. Ai fini della storia rappresentata non cambia nulla. La spontaneità lascia il posto alla tecnica. Un discorso simile si potrebbe fare per i personaggi di Muriel Spark: il lettore, fin dall'incipit, è ben conscio che la storia è “finta”. Il controllo di cui parla Wood, Spark lo esercita su tutti gli elementi del romanzo. I personaggi, oggetti compresi, si muovono secondo un copione prestabilito, come se stessero recitando la loro parte. Il risultato è una narrazione teatrale ma, grazie all'ironia e al cinismo e a una profonda riflessione sulla vita, non artificiale.

Wood è convinto che con Miss Brodie la Spark arrivi al suo apice di cinismo e di controllo su tutti gli elementi del romanzo: condendo la storia con una serie di *flashforward*, che ci dicono cosa e come cambieranno i personaggi nel

¹⁴⁵ J. Wood, *How fiction works* (2008), trad. it. *Come funzionano i romanzi*, Milano, Mondadori, 2010, p. 77.

corso della loro vita, il dominio risulta totale. Spark è l'artefice del loro destino anche al di là della vicenda narrata. La questione che interessa la Spark è: lo scrittore può assumere poteri di onniscienza, ma cosa sa davvero delle sue creazioni? Solo Dio può conoscere il nostro destino e solo Dio ha il diritto morale di decidere cosa deve accadere e come ci si deve comportare. Su questo Muriel Spark non ha dubbi, fin dai suoi primi romanzi.

Molti degli eventi e dei personaggi dei romanzi di Muriel Spark hanno precedenti e riscontri nella sua vita passata: la carismatica insegnante Miss Brodie, infatti, è ricalcata sull'amatissima Miss Key. Come la sua controparte fittizia anche Miss Key, la vera Miss Brodie¹⁴⁶, adornava la classe con riproduzioni dei dipinti di Leonardo, Giotto, Botticelli e altri maestri italiani. Ispirati alla realtà sono anche il club londinese per sole donne durante la guerra, un'amica uccisa dal marito che poi si è suicidato, e così via.

Tutto viene riproposto *trasfigurato*, per usare un termine caro a Muriel Spark, che immerge il lettore nel mondo a lei caro, ma con la dovuta distanza. Ecco perché gli oggetti diventano importantissimi: sono un veicolo di trasfigurazione, di rielaborazione, aiutano chi legge a comprendere fino in fondo, ma con la consapevolezza che è sempre Muriel Spark a tenere le redini di tutta la costruzione narrativa.

¹⁴⁶ Si veda a tale proposito il piccolo scritto contenente i ricordi di Miss Key: M. Spark, *The School on the Links* (1991), trad. it. *La Vera Miss Brodie*, Milano, Adelphi, 2006.

I romanzi di Muriel Spark sono costellati di oggetti, che spesso nel corso della narrazione risultano così determinanti per lo svolgersi dei fatti da divenire veri e propri protagonisti della storia. Significativa a tale proposito è l'introduzione della sua biografia:

I am a hoarder of two things: documents and trusted friends. The former outweigh the latter in quantity but the latter outdo the former in quality. Details fascinate me. I love to pile details that create an atmosphere¹⁴⁷.

Nel primo capitolo della biografia, alcuni dei più interessanti e divertenti paragrafi sono dedicati agli oggetti della sua infanzia: *Bread, Butter and Florrie Forde*¹⁴⁸, *Tea*¹⁴⁹, *The Doorbell*¹⁵⁰. Nel paragrafo *Commodities*¹⁵¹, Muriel Spark stila un vero e proprio elenco di oggetti:

Cotton came from India or Egypt. Silk came from Milan and Lyons. Lisle thread (for our stockings and summer underwear) came from Lille (formerly Lisle) in France. Straw hats came from Leghorn or Panama.

E va avanti per tutto un paragrafo e oltre. Nei paragrafi successivi sposta i suoi ricordi su una miriade di oggetti: la forchetta con la quale mangiava gli

¹⁴⁷ M. Spark, *Curriculum Vitae* (1992), Manchester, Carcanet Press, 2009, p. 11.

¹⁴⁸ M. Spark, id., p. 17.

¹⁴⁹ M. Spark, id., p.20.

¹⁵⁰ M. Spark, id., p.40.

¹⁵¹ M. Spark, id., pp. 28-29.

spinaci, l'uniforme della scuola, la cipria, il cappotto, gli stivali e così via. Sono tutti oggetti che non solo evocano in lei ricordi piacevoli o meno piacevoli, ma che lei aveva immaginato come contenitori di storie.

Questa attenzione alle cose, agli oggetti che in questo caso appartengono alla sua infanzia, caratterizza in tal modo la sua produzione letteraria.

Meno evocativi, ma efficaci ai fini della narrazione, sono per esempio gli oggetti che Muriel Spark utilizza in *The Prime of Miss Jean Brodie*¹⁵², in cui tutti i quadri del professore di pittura Teddy Lloyd rassomigliano in maniera impressionante proprio a Miss Brodie, l'insegnante del collegio per signorine Marcia Blane di cui Teddy è segretamente innamorato. L'oggetto è certamente simbolo dell'amore che si trasforma in ossessione – il professore arriverà a sedurre una delle allieve di Jean Brodie, quella che non le somiglia affatto, ma che ha lo stesso atteggiamento irriverente. Ma è anche un oggetto inteso come oggetto vero e proprio: il dipinto che rappresenta l'ossessione, al di là di ogni simbolismo.

L'oggetto inteso come opera d'arte, alla quale fare riferimento perché simbolo di bellezza e compostezza, Miss Brodie lo identificherà in un dipinto in particolare, *La Gioconda* di Leonardo da Vinci. Induce le ragazze della sua classe a guardare il dipinto perché rappresenta la Monna Lisa nel momento del suo massimo splendore, *in her prime*, appunto. Non si vede se è appena stata

¹⁵² M. Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*, London, Macmillan, 1961.

dal dentista, dice l'insegnante, ma la sua compostezza e il suo sorriso sono il riflesso della donna che nonostante le avversità resta impassibile come una roccia, della donna forte e indipendente.

Nel seguito verranno presi in esame tre romanzi in cui un oggetto, in alcuni casi una moltitudine di oggetti, diventano protagonisti assoluti delle vicende narrate. Saranno analizzati due romanzi brevi, *The Girls of Slender Means* e *The Abbess of Crewe*, in cui è la presenza di molti oggetti a determinare le sorti delle vicende; e infine *Loitering with Intent* in cui vi è solo un oggetto: un manoscritto. Nei primi due romanzi si tratta di oggetti rivelatori; nel terzo invece un oggetto che lega finisce per prevalere sulle volontà dei protagonisti *animati*.

II.3 *The Girls of Slender Means*

Il May of Teck Club è un'istituzione della Londra degli anni Quaranta. Muriel Spark fin dagli esordi del breve romanzo ci descrive il Club come una delle cose migliori che Londra avesse conservato nonostante la devastazione della Seconda Guerra Mondiale. Il primo articolo dello statuto del club recita:

The May of Teck Club exists for the Pecuniary Convenience and Social Protection of Ladies of Slender Means below the age of Thirty Years, who are obliged to reside apart from their Families in order to follow an Occupation in London¹⁵³.

Il May of Teck Club è un'istituzione vittoriana inglese, nata come rifugio per ragazze di buona famiglia ma indigenti, proprio *the girls of slender means* del titolo. Un bucolico microcosmo vittoriano che ancora regge nonostante la guerra sia alle battute finali. L'edificio del May of Teck è descritto con minuzia di particolari, anche perché al suo interno le ragazze interagiscono con la stessa struttura del club. Nel descrivere l'edificio e l'atmosfera del May of Teck, Muriel Spark non fa differenza tra ambienti e personaggi, tra oggetti

¹⁵³ M. Spark, *The Girls of Slender Means* (1963), London, Penguin, 2008, p. 9.

e cose: l'ordigno inesplosivo, benché susciti qualche apprensione, è parte integrante del club. Non potrebbe essere altrimenti.

Nel seminterrato ci sono le cucine, la lavanderia, le caldaie e i depositi. Al pianterreno vi sono la vasta sala da pranzo, gli uffici, una sala riunioni e il salotto con la carta da parati marrone: lì vengono fatti accomodare i reduci dello sbarco in Normandia, con i quali le ragazze si intrattengono la sera. Il primo piano, che un tempo aveva ospitato la grandiosa sala da ballo, ora ospita le ragazze dai diciotto ai vent'anni, le più giovani del club. Al piano superiore ci sono le stanze del personale e le camere delle ragazze meno facoltose, che condividono le stanze. Al terzo piano le nubili di varia età, una delle tre zitelle del Club, Greggie, considerata una sorta di direttrice, e Pauline Fox, la matta, proprietaria di un meraviglioso abito firmato Elsa Schiaparelli. Infine al quarto piano vi sono le ragazze più attraenti, sofisticate e vivaci – le *top-floor girls*¹⁵⁴. Tra queste spicca Jane Wright, ma per le caratteristiche opposte: non è glamour, non è vivace, e si dedica al suo *brain-work*: lavora per una casa editrice. Vi è un bagno dalla finestra murata per paura dei ladri. Elementi, questi, che ritorneranno nel tragico finale della storia. Infine vi è la Bomba di Greggie, ovvero un ordigno bellico inesplosivo, che la zitella Greggie di tanto in tanto rievoca, per mettere in guardia le ragazze. A volte, spaventate

¹⁵⁴ M. Spark, id., pp. 30-31.

per la bomba nel cortile, le ragazze si dedicano a maldestri tentativi di fuga dalle finestre del bagno, rimanendo il più delle volte incastrate¹⁵⁵.

L'effervescenza e il brio nelle descrizioni dei caratteri delle ragazze, dei luoghi e delle loro aspirazioni, in realtà celano una profondità nascosta in ogni piccola sfumatura. Alex Falzon, nella postfazione all'edizione italiana di *The Girls of Slender Means*, scrive:

Le Ragazze di Pochi Mezzi è una parabola (nel senso più biblico del termine) dove ogni parola e ogni gesto può assumere connotazioni inaspettate sul piano etico-morale¹⁵⁶.

Il titolo allude anche alla “pochezza” morale e fisica delle giovani che risiedono al May of Teck. Dall'incendio che devasterà il pensionato, infatti, si salveranno soltanto quelle dalla corporatura più esile e dai costumi più liberi.

Questo breve romanzo, come molti altri della scrittrice scozzese, si colloca tra i due eterni poli del Bene e del Male, che si intrecciano con l'Innocenza e l'Esperienza, in una lotta eterna ma sempre attuale e visibile. Una lotta archetipica che entra lieve nei romanzi di Muriel Spark, dove le rielaborazioni sono sempre frutto di una visione dissacrante della realtà.

¹⁵⁵ M. Spark, id., pp. 43-44.

¹⁵⁶ A. Falzon, *Postfazione*, in M. Spark, *The Girls of Slender Means* (1963) trad. it. *Le Ragazze di Pochi Mezzi*, Milano, Mondadori, 1999, p. 151.

Siamo nella Londra del 1945. La città è devastata dalle bombe del secondo conflitto mondiale. Il primo oggetto che si incontra in questo romanzo, e che sarà determinante per il suo epilogo, è un residuo bellico. Il residuo preoccupa le inquiline del club: nel loro cortile, infatti, la bomba inesplosa fa loro temere il peggio. Che puntualmente avverrà. *The Girls of Slender Means* è in verità un romanzo pieno di oggetti: dal residuo bellico di cui sopra, che determinerà la fine dell'esistenza del club, alle lettere di Jane, alla registrazione di Joanna della poesia di Hopkins, al trattato di Nicholas, all'abito di Schiapparelli e al coltello del marinaio.

I personaggi di *The Girls of Slender Means* sono strettamente collegati ai loro oggetti, sono un tutt'uno con essi, ne vengono fagocitati. Gli oggetti parlano di loro e attraverso loro prendono vita, ne diventano non solo una caratteristica, ma un indispensabile corredo: senza i loro oggetti i personaggi del romanzo non sarebbero gli stessi. Quasi come per le divinità greche, i loro attributi sacri e i loro animali.

Protagonisti assoluti, gli oggetti del romanzo non solo caratterizzano i personaggi, ma li rendono schiavi: Nicholas Farrington, l'unico ragazzo che entra nelle vite delle giovani residenti del May of Teck, è l'anarchico e agnostico autore del trattato *The Sabbath Notebooks*, in cui mescola politica e religione. Nicholas, che ha la significativa età di trentatré anni, crede più nelle forze del male che non in quelle del bene. Lo vuole il suo stesso nome, essendo *Old Nick* il soprannome con cui gli inglesi, da sempre, hanno

familiaramente apostrofato il diavolo. Nicholas è un personaggio complesso, ossessionato dal suo libro ed eternamente diviso tra la negazione di Dio e la voglia di fede. Nicholas vorrebbe raggiungere uno stato di grazia che crede sia impossibile da raggiungere nella società in cui vive.

C'è poi Jane Wright, redattrice della piccola e squallida casa editrice londinese che ha in visione il manoscritto di Nicholas *The Sabbath Notebooks*. È grazie a questo manoscritto che Nicholas verrà introdotto nel microcosmo, quasi bucolico, del May of Teck Club.

Per lui il club è simile al Paradiso Terrestre antecedente alla caduta: purtroppo, come si sa, ogni Eden nasconde il proprio serpente, che [...] è incarnato nella bella ma vacua Selina Redwood (da notare, ancora una volta, l'uso allegorico che la Spark fa dei nomi dei suoi personaggi: la "lunare" Selina è "legna rossa", da rogo)¹⁵⁷.

Un'altra opera letteraria, *The Wreck of the Deutschland*¹⁵⁸ di Gerald Manley Hopkins, si presenta in forma di oggetto: un nastro su cui viene pazientemente registrata e che sarà un ulteriore protagonista del romanzo. Chi ne registra i versi su nastro è Joanna Childe, il personaggio più solido di tutta la narrazione. Una ragazza dalla forte fede, sana e forse troppo convinta di conoscere cosa sia giusto e cosa non lo sia. Già nell'introdurla al lettore Muriel Spark scrive:

¹⁵⁷ A. Falzon, op. cit. p. 147.

¹⁵⁸ G.M. Hopkins, *The Wreck of the Deutschland*, 1875.

Joanna Childe was a daughter of a country rector. She had a good intelligence and strong obscure emotions. She was training to be a teacher of elocution and, while attending a school of drama, already had pupils of her own¹⁵⁹.

Joanna ha una voce bella, carica e vibrante. Il suo gusto per la poesia in generale, e per i versi di Hopkins in particolare, influenzano le letture serali delle ragazze del Club. Ma saranno le sue forti convinzioni a decretarne il tragico epilogo. Joanna è troppo robusta sia moralmente che fisicamente per sopravvivere al nuovo mondo che l'ordigno, fino a quel momento rimasto inesplosivo, con la sua deflagrazione ha creato all'esterno del May of Teck Club. Il corpo di Joanna verrà consumato dalle fiamme. Anche la registrazione da lei fatta della poesia *The Wreck of the Deutschland*, di Hopkins, ultimo memento della ragazza, verrà cancellata, eliminandone così ogni traccia dalla faccia della terra:

The tape-recording had been erased for economy reasons, so that the tape could be used again. That is how things were in 1945. Nicholas was angry in excess of the occasion. He had wanted to play back Joanna's voice to her father who had come up to London after her funeral to fill in forms as to the effects of the dead¹⁶⁰.

¹⁵⁹ M. Spark, *The Girls of Slender Means* (1963), p. 11.

¹⁶⁰ M. Spark, id, p. 131.

Joanna era troppo solida per sopravvivere all'incertezza, a un mondo non fatto per lei e per la poesia. La bomba del May of Teck, vera protagonista e *deus ex machina* della vicenda, ha deciso per tutti: salvando chi non lo meritava e lasciando poche vie di scampo. "All her ideas of honour and love came from the poets"¹⁶¹ e questa sarà la vera ragione della sua fine: Joanna era troppo robusta in tutti i sensi.

In contrasto con la robustezza morale e materiale di Joanna, Selina Redwood è magrissima e immorale. Selina è intimamente legata all'abito di Schiapparelli, che appartiene però a Pauline Fox. È ossessionata da quell'abito così paradisiaco, così elegante, che la fa sembrare una diva.

She had managed to borrow the Schiapparelli dress. It was made of taffeta, with small side panniers stuck out with cleverly curved pads over the hips. It was coloured dark blue, green, orange and white in a floral pattern as from the Pacific Islands¹⁶².

L'abito di Schiapparelli ha un ruolo determinante nel romanzo, è un oggetto rivelatore soprattutto per Nicholas, e il motivo "floreale" e "paradisiaco" del vestito non solo riprende la tematica dell'Eden perduto, ma allude anche all'imminente martirio di Nicholas nei Caraibi.

¹⁶¹ M. Spark, id, p. 22.

¹⁶² M. Spark, id, p. 89.

Quando esplode la bomba, un altro oggetto di cui si parla ma che il lettore non vede mai – pur leggendone gli effetti devastanti – il May of Teck Club salterà in aria. Selina, che era riuscita a salvarsi, farà di tutto per introdursi di nuovo nel palazzo in fiamme. Non torna dentro per dare una mano alle amiche in pericolo, ma per salvare il vestito d'*haute couture* firmato Schiapparelli, e non si darà pace fin quando non si sarà accertata che sia rimasto del tutto integro.

She was carrying something fairly long and limp and evidently light in weight, enfolding it carefully in her arms. He thought it was a body. She pushed her way through the girls coughing delicately from the first waves of smoke that had reached the passage.[...] She climbed up on the lavatory seat and slid through the window, skillfully and quickly pulling her object behind her. [...] It was the Schiapparelli dress¹⁶³.

Il gesto meschino di Selina, che invece di aiutare le sue amiche torna indietro per l'abito griffato, induce Nicholas a un gesto involontario: “[he] involuntarily signed himself with the cross”¹⁶⁴. Questo sarà il primo segno rivelatore (nato a sua volta da un oggetto rivelatore, cioè l'abito di Schiapparelli) che porterà il ragazzo prima alla conversione e infine al martirio. Poco dopo Nicholas assocerà la pochezza morale di Selina, il suo correre lì dove le altre ragazze avevano bisogno, non per aiutarle ma per prendersi – e di fatto rubare – un vestito che non era suo, al gesto di un

¹⁶³ M. Spark, id., p. 125.

¹⁶⁴ M. Spark, id., p. 126.

marinaio. Nicholas vede quest'ultimo con un pugnale in mano, mentre accoltella la donna che è con lui nella confusione dei festeggiamenti per la fine della guerra a Buckingham Palace. Un altro oggetto, il coltello, che determina la conversione di Nicholas, ma che allo stesso tempo genera un gesto selvaggio, un omicidio, proprio come il gesto di Selina.

Per Nicholas quest'ultimo episodio pone fine a ogni incertezza, a ogni dubbio, perché egli ha ormai avuto esperienza del male allo stato più puro, più eclatante attraverso due oggetti – Selina con il suo vestito, e il marinaio con il suo coltello¹⁶⁵ – i quali paradossalmente gli hanno dimostrato che il Paradiso può esistere nonostante tutto. Così Nicholas andrà a cercarlo in un'altra isola: Haiti dove, dopo essersi convertito al cattolicesimo e divenuto missionario, morirà come martire. Come il vecchio diavolo, l'*Old Nick*, è stato lo strumento della sua salvezza, così l'unica vittima dell'incendio sarà la pia e devota Joanna Childe (il cui nome, ancora una volta, è emblematico), che muore con una preghiera sulle labbra.

Il manoscritto di Nicholas, *The Sabbath Notebooks*, un oggetto di cui si parla sempre nel romanzo, ma di cui si sa ben poco, verrà ritrovato da Rudi Bittesch. Quando Jane le telefonerà per annunciarle la morte di Nicholas, Rudi si rallegrerà perché ora quei fogli hanno acquistato un certo valore commerciale nel mercato dei bibliofili. L'unica a dispiacersi per la morte di Nicholas è Jane, infatuata di lui ai tempi del club, colei che lo aveva fatto entrare in quel

¹⁶⁵ M. Spark, id., p. 141.

microcosmo di ragazze. Jane che, quando non era presa nella redazione delle sue lettere ai grandi scrittori, pensava a Nicholas ed era stata l'unica a capirne il talento.

Un romanzo pieno di oggetti, dunque. Da un lato rappresentano la peculiarità di ogni singolo personaggio, perché ognuno ha il suo oggetto distintivo; dall'altro prevalgono su di loro, modificandone i destini. La bomba del cortile è un classico oggetto che lega i destini delle giovani ragazze, ma nello stesso tempo è un oggetto rivelatore. La sua deflagrazione, infatti, evidenzia la vera natura di alcune delle ragazze: Selina in particolare, con il suo gesto selvaggio. Gesto che viene di fatto rivelato anche dall'abito di Schiapparelli. La brama di possesso di Selina ne rivela a Nicholas la pochezza e lo induce alla conversione. Infine il coltello del marinaio, un ulteriore oggetto rivelatore che conferma a Nicholas la natura selvaggia di alcuni uomini e gli conferma il suo desiderio di spiritualità.

II.4 *The Abbess of Crewe*

Una valenza ironica e pungente acquistano gli oggetti in *The Abbess of Crewe*¹⁶⁶. Al fine di vincere l'elezione e diventare badessa, Sister Alexandra studia sui libri di Machiavelli; una volta raggiunta la carica cerca di impostare nel convento un rigoroso conservatorismo religioso, che controlla grazie all'istallazione di cimici nell'abbazia. Chiede aiuto a due gesuiti del convento vicino, anche perché uno dei loro frati è l'amante di una delle sorelle del convento, la libertina Sister Felicity, rivale nella corsa alla carica di badessa. Anche questo breve romanzo è costellato di oggetti che prevaricano sugli stessi personaggi nella loro funzione di protagonisti. Le cimici che "infestano" l'abbazia, il ditale che incrimina Felicity, ma anche i libri di Machiavelli: tutti oggetti importantissimi, senza i quali le trame complesse degli intrighi non verrebbero né svelate, né celate.

Il succo di questo breve romanzo sembra emergere da ogni pagina per ribadire al lettore che sapere è potere. La domanda è quindi: come faccio a sapere? La risposta non può che essere: attraverso gli oggetti (che *parlano* per le persone, ma anche parlano perché si tratta di cimici) e attraverso la delazione.

¹⁶⁶ M. Spark, *The Abbess of Crewe* (1975), New York, Bibelot, 1995.

La badessa dice a sister Winifrede che le cimici le danno il potere di chi sa:

‘The trees of course are bugged,’ says the Abbess. ‘How else can we operate now that the scandal rages outside the walls? [...] We have our security to consider, and I’m the only arbiter of what it consists of, witness the Rule of St Benedict. I’m your conscience and your authority’¹⁶⁷.

Muriel Spark dice che tutto ha inizio dal furto di un ditale:

How did it start off without so much as a hint of that old cause, sexual impropriety, but merely from the little misplacement, or at most the theft, of Sister Felicity’s thimble?¹⁶⁸

Si tratta di un ditale, il ditale d’argento di Sister Felicity, che ne farà rivelare la colpa: ama un frate del convento vicino, Father Thomas, e professa il libero amore anche tra le suore, alla vigilia delle elezioni per la nuova badessa. Sister Alexandra, eletta nuova badessa, dice che Felicity non può amare, perché per amare ci vuole coraggio e lei non ne ha. Poi aggiunge:

‘Felicity’s sewing-box is the precise measure of her love and her freedom,’ says Alexandra, so soon to be Abbess of Crewe. ‘Her sewing-box is her alpha and her omega, not to mention her tiny epsilon, her iota and her omicron. For all her talk, and her mooney Jesuit and her pious eyelashes, it

¹⁶⁷ M. Spark, id., p. 8.

¹⁶⁸ M. Spark, id., p. 10.

all adds up to Felicity's little sewing-box, the norm she departs from, the north of her compass. She would ruin the Abbey if she were elected¹⁶⁹.

Ed è vero, poche pagine più in là troviamo Sister Alexandra che assiste dalle telecamere a circuito chiuso a Felicity che cuce e insegna alle novizie (che non hanno diritto di voto per eleggere la nuova badessa) che Sesto Properzio, il poeta dell'amore, è meglio di san Francesco: in comune hanno solo la cittadina umbra di Assisi. E annuncia quasi trionfante:

'If I were the Abbess of Crewe, we should have a love-Abbey. I would destroy that ungodly electronics laboratory and install a love-nest right in the heart of this Abbey, right in the heart of England'¹⁷⁰.

La badessa *in pectore* deve assolutamente intervenire perché si rende conto che Sister Felicity con le sue idee progressiste potrebbe distruggere la sua ascesa. Così, dopo aver letto e riletto tutti gli scritti di Niccolò Machiavelli, chiede a Father Baudouin e a Father Maximilian di rubare la *sewing-box* di Felicity con l'aiuto di Sister Winifrede. Sarà una mossa azzeccata, perché dentro la *sewing-box* ci sono le lettere d'amore di Father Thomas.

Felicity's work-box is known as Felicity's only because she brought it to the convent as part of her dowry. It is no mean box, being set on fine tapered legs with castors, standing two and a half feet high. The box is

¹⁶⁹ M. Spark, id., pp. 31-32.

¹⁷⁰ M. Spark, id., p. 40.

inlaid with mother-of-pearl and inside it has three tiers neatly set out with needles, scissors, cottons and silks in perfect compartments. Beneath all these is a false bottom lined with red watered silk, for love-letters. Many a time has Alexandra stood gazing at this box with that certain wonder of the aristocrat at the treasured toys of the bourgeoisie¹⁷¹.

Tuttavia Felicity si accorge del furto, chiude a chiave i due gesuiti nella sala del cucito, chiama la polizia e dice agli agenti e alle consorelle accorse che i due le hanno rubato il ditale, non potendo dire a tutti delle lettere d'amore. Winifrede e Alexandra vedono la scena dalle telecamere a circuito chiuso. Il giorno dopo la badessa si chiede perché diavolo abbiano preso il ditale, rompendolo in due. Come prova, dice Winifrede, che erano stati lì, ma che Felicity li aveva sorpresi.

Quando Felicity apre il suo *sewing-box* scopre che:

She surveys the neat compartments, the reels and the skeins, the needles and the little hooks. Suddenly she gives a short scream and with her tiny bad-tempered face looking round the room at everybody she says: 'Who has touched my workbox?'[...] My box is disarranged. My thimble is missing. [...] I think my letters have been discovered'¹⁷².

Sister Alexandra ribatte seccata:

¹⁷¹ M. Spark, id., p. 59.

¹⁷² M. Spark, id., p. 60.

‘Such a fuss,’ says the Abbess, as she has said before and will say again, with her lyrical and indifferent air, ‘over a little silver thimble’¹⁷³.

Ma Felicity è determinata a non lasciar correre. Va oltre e denuncia in televisione l’elezione truccata – perché intanto Alexandra è diventata nuova badessa – e la scomparsa del suo ditale. Alexandra sembra seccata dall’intromissione dei media, non tanto perché si scoprirà della tresca tra una loro consorella e un gesuita, quanto per la denuncia delle cimici che Alexandra aveva messo per controllare i movimenti all’interno dell’abbazia che si apprestava a dirigere.

‘Felicity,’ says the Abbess to her two faithful nuns, ‘has now publicly announced her conviction that we have eavesdropping devices planted throughout our property. She’s demanding a commission of enquiry by Scotland Yard’¹⁷⁴.

La preoccupazione riguarda anche le altre consorelle, tanto che Walburga proporrà di togliere quegli oggetti rivelatori di una colpa effettivamente commessa: origliare. Commessa però con l’intento di acquisire potere, perché – ecco il *leit motiv* del romanzo – sapere è potere. La discussione è accesa e pone svariate questioni morali, ma Alexandra è decisa a non mollare:

¹⁷³ M. Spark, id., p. 85.

¹⁷⁴ M. Spark, id., p. 16.

‘I think,’ says Walburga, as she follows the Abbess from the private parlour, ‘we should dismantle the bugs right away.’

‘And destroy our tapes?’ says Mildred, rather tremorously. Mildred is very attached to the tapes, playing them back frequently with a rare force of concentration.

‘Certainly not,’ says the Abbess as they pause at the top of the staircase. ‘We cannot destroy evidence the existence of which is vital to our story and which can be orchestrated to meet the demands of the Roman inquisitors who are trying to liquidate the convent. We need the tapes to trick, lure, lime, outwit, bamboozle, etcetera. There is one particular tape in which I prove my innocence of the bugging itself. [...] I replayed and rearranged it the other day [...] It is very suitable evidence to present to Rome, if necessary’¹⁷⁵.

Il personaggio più estraneo alla trama e che interviene nell’intreccio solo ed esclusivamente attraverso un oggetto, il telefono, è Sister Gertrude. Si tratta di una consorella del convento, che però è perennemente in missione in paesi sempre diversi. Di tanto in tanto telefona o viene chiamata dalle sue consorelle e rilascia loro perle di buon senso, più che di saggezza. Nell’ultima telefonata Sister Gertude si scontra direttamente con la neoeletta badessa, Sister Alexandra:

‘Delete the English poetry from those tapes,’ Gertrude says. ‘It will look bad for you at Rome. It is the language of Cranmer, of the King James

¹⁷⁵ M. Spark, id., pp. 95-96.

version, the book of Common Prayer. Rome will take anything, but English poetry, no'¹⁷⁶.

Non si tratta della voce della coscienza, come nel caso di *Memento Mori*, ma del buon senso che si manifesta attraverso il telefono. La voce della ragione comune che utilizza un oggetto di uso quotidiano, il telefono, che a sua volta serve per far sparire dalla scena un ulteriore oggetto: i nastri su cui sono impressi dei versi. Si tratta delle audiocassette sulle quali la badessa aveva registrato alcuni versi di poeti inglesi, per nascondere in realtà le vere registrazioni: i discorsi rivoluzionari di Sister Felicity. Vada per la scomunica, per l'onta di avere tra le consorelle una libertina, vada anche per lo scandalo dei due gesuiti che si sono introdotti furtivamente – benché autorizzati dalla badessa – nel convento per rubare le lettere d'amore (ancora oggetti), ma la poesia, quella proprio no! Cedere alla lusinga di ottimi versi di poesia sarebbe troppo anche per Roma, dice Sister Gertrude, prima che salti la linea. Gli oggetti di questo romanzo invadono il convento, lo infestano, per usare le parole di Sister Winifrede. Ma sono gli stessi oggetti che servono disperatamente alla badessa per vincere le elezioni. È chiaro fin dalle prime battute:

'What is wrong, Sister Winifrede,' says the Abbess, clear and laud to the receptive air, 'with the traditional keyhole method?'¹⁷⁷

¹⁷⁶ M. Spark, id., p. 105.

Qui Sister Alexandra sta parlando ad alta voce: le cimici intercettano anche i suoi discorsi, deve stare attenta a non lasciarsi sfuggire nulla di compromettente. Dal momento che è a conoscenza dei piccoli e insidiosi oggetti, che lei stessa ha provveduto a far sistemare in tutto il convento, li usa a suo favore; fa finta di non saperne nulla. Roma non deve sapere quali metodi di controllo¹⁷⁸ sulle consorelle vengono utilizzati nel convento benedettino. Parla ad alta voce fingendo di essere all'oscuro del fatto che l'Abbazia è piena di cimici. La necessità di controllo di Alexandra è più forte di tutto, la sua ambizione di sedere sullo scranno di nuova badessa la rende ansiosa di servirsi di tutti gli oggetti possibili. Ritorna ossessivo il tema del controllo dei personaggi su altri personaggi attraverso l'uso di oggetti. Le cimici, le lettere d'amore di Felicity e persino i libri di Niccolò Machiavelli vengono utilizzati da Sister Alexandra in maniera oculata. Sono questi oggetti che ritornano di continuo durante lo svolgersi della narrazione, solo uno sfugge al controllo: il ditale di Felicity, che rischia di mettere a repentaglio la fitta trama di macchinazioni di Alexandra. Tuttavia l'uso di altri oggetti – lettere, cimici, registrazioni su nastro – l'aiuteranno ad arginare la falla.

¹⁷⁷ M. Spark, id., p.7.

¹⁷⁸ Sul tema della sorveglianza e del controllo in *The Abbess of Crewe* si veda: L. MacLeod, "Matters of Care and Control: Surveillance, Omniscience, and Narrative Power in *The Abbess of Crewe* and *Loitering with Intent*", *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 54, n. 3, 2008.

II.5 *Loitering with Intent*

In *Loitering with Intent*¹⁷⁹ la protagonista Fleur Talbot è una giovane e promettente scrittrice, alle prese con il suo primo romanzo. Fleur è impiegata presso il pomposo e irascibile Sir Quentin Oliver, nella stravagante *Autobiographical Association*. Si tratta di un'associazione che riunisce persone bizzarre ed eccentriche che lavorano alla redazione delle loro memorie. Intanto Fleur sta lavorando alacremente alla sua prima opera: *Warrender Chase*, i cui personaggi man mano prendono le forme degli egocentrici appartenenti all'associazione. Per questa ragione il manoscritto di Fleur a un certo punto viene rubato dal suo appartamento e la giovane autrice comincia a cercarlo ovunque, arrivando anche a escogitare piani intricati e complessi per riaverlo. Quell'oggetto sparito e poi ritrovato cambierà la vita di Fleur e ne segnerà l'evoluzione. Assieme ad altri due libri: la *Vita* di Benvenuto Cellini e *L'Apologia pro vita sua* di John Henry Newman.

A parlare nel romanzo *Warrender Chase* è proprio lei, Fleur, che narra della nascita, della perdita e del ritrovamento di quello che in quel momento era l'oggetto più importante della sua vita. E ha ragione: la pubblicazione del romanzo le darà la fama e il successo. In realtà la narrazione della genesi del

¹⁷⁹ M. Spark, *Loitering with Intent*, London, Virago, 1981.

suo scritto genera a sua volta una biografia, stavolta non di Cellini o di Newman ma della stessa Fleur, che per giustificare il perché abbia preso la decisione di narrare della nascita del suo primo romanzo scrive:

However sinister the theme of my *Warrender Chase* which was then uppermost in my mind, no one can say it isn't a spirited novel. But I think that ordinary readers would be astonished to know what troubles fell on my head because of the sinister side, and that is part of this story of mine; and that's what I think makes it worth the telling¹⁸⁰.

Loitering with Intent è dunque la storia di Fleur Talbot, che rievoca gli anni dei suoi esordi come talentuosa autrice di romanzi. Siamo nella Londra del dopoguerra e la giovane Fleur sta finendo la stesura di *Warrender Chase*. In cerca di lavoro, Fleur viene impiegata come stenografa dall'ambiguo Sir Quentin Oliver per lavorare all'*Autobiographical Association*, di cui è presidente e fondatore. I soci leggono al gruppo le proprie memorie, che Fleur al momento della battitura arricchisce di dettagli scabrosi che poi si realizzeranno non solo nel suo libro, ma anche nella vita reale.

Fleur da subito intuisce l'ambiguità e la sottile perversione di Sir Quentin nel raccogliere e tenere sotto chiave le vite altrui – benché sotto forma di documenti e appunti - e ne è innegabilmente ispirata. Usa il suo datore di lavoro e i membri dell'associazione per riempire di veridicità i personaggi del

¹⁸⁰ M. Spark, id., p. 45.

suo romanzo. Man mano che Fleur lavora al romanzo, infatti, si trova quasi a non saper distinguere tra Sir Quentin e il suo personaggio Warrender Chase. Analogamente le situazioni che la giovane Fleur descrive man mano nel suo romanzo, anticipano le future mosse di Sir Quentin e dei membri della sua associazione. Quasi come se il romanzo prendesse poi il sopravvento sugli avvenimenti:

Now the story of *Warrender Chase* was in reality already formed, and by no means influenced by the affairs of the Autobiographical Association. But the interesting thing was, it seemed rather the reverse to me at the time¹⁸¹.

Fleur comincia a prevedere suo malgrado cosa accadrà ai membri dell'associazione. Tutto questo all'inizio la infastidisce, ma poi finirà per cadere nella sua stessa trappola:

In fact, the possibility was already half in my mind that I was falling into the same trap as Marjorie in my novel when she was called away from Warrender's papers on the pretext that the ancient Prudence needed her. But the very fact that it was half in my mind almost, to the other half of my mind, precluded the possibility that my suspicions could be valid¹⁸².

Fleur e la madre di Sir Quentin, Lady Edwina, diventano complici. L'anziana donna è quasi la proiezione di Fleur, una presenza inquietante e confortante

¹⁸¹ M. Spark, id., p. 42.

¹⁸² M. Spark, id., p. 138.

allo stesso tempo. Vengono definite quasi due streghe, due annunciatrici di sventure. Fleur è sempre più preoccupata: cerca di dire a Dottie, la sua amica che poi entrerà a far parte dell'associazione quasi senza rendersene conto, che le cose stanno precipitando. Lo ripete più volte, anche a se stessa, ma non viene creduta. Neanche lei sembra disponibile a credere alla sua stessa "profezia".

I thought of this as I sat in the taxi going home. I remembered the opening scene of my novel, how the group of people are waiting for Warrender to join them. He is late. He doesn't come. He has been killed in a car crash [...] Quentin Oliver's destiny, if he wants to enact Warrender, would be the same. It was a frightening thought but at the same time external to me, as if I were watching a play I had no power to stop¹⁸³.

Anche Sir Quentin sembra turbato, ma inarrestabilmente coinvolto nel circolo vizioso romanzo-profezia-vita reale, che lo avvolge e dal quale non riesce a liberarsi. Arriverà a pensare e a mettere per iscritto:

Query: Is Miss T. a mind-reader? A medium? Evil...¹⁸⁴

E Dottie confermerà:

¹⁸³ M. Spark, id., p. 140.

¹⁸⁴ M. Spark, id., p. 142.

‘He believes you’re a witch, an evil spirit who’s been sent to bring ideas into his life’¹⁸⁵.

E ancora:

‘You’ve already written it,’ Dotty said, clanking down her teacup. ‘You know your *Warrender Chase* is all about us. You foresaw it all’¹⁸⁶.

Sembra proprio che la giovane scrittrice Fleur abbia previsto e scritto tutto. Ma viene creduta solo a posteriori, quando la tragedia si è consumata. Come una moderna Cassandra, Fleur cerca di arrestare la serie di eventi sventurati attraverso la parola non detta, ma scritta. Non ottiene che una sorta di ossessione compulsiva di Sir Quentin nei confronti del libro di Fleur, che diventa una sorta di libro delle profezie. Anche quando lo spocchioso aristocratico muore come il Warrender di Fleur, Muriel Spark sembra calcare la mano sull’effetto che la ragazza produce sui membri dell’ormai disgregata associazione: è una strega, ha previsto tutto, non le abbiamo creduto. È ancora una volta Dottie ad annunciarle la morte di Sir Quentin, senza mancare di insinuare che Fleur aveva previsto tutto:

‘Sir Quentin’s been killed in a car accident. A head-on-collision last night,’ she said [...]

¹⁸⁵ M. Spark, id., p. 152.

¹⁸⁶ M. Spark, id., p. 153.

‘Thank God he’s dead,’ said I.

‘So that it proves your *Warrender Chase* to be valid?’¹⁸⁷

Fleur è convinta di non aver previsto un bel niente, benché tutto ciò che ha scritto si sia poi immancabilmente avverato. È una sorta di Cassandra alla rovescia, alla fine del romanzo, perché intuisce che aveva previsto sì quelle sventure, ma solo perché dotata di buon senso. Ha un occhio dissacrante che vede dove gli altri non vedono, è questo il suo dono della profezia. È una scrittrice del ventesimo secolo, come si definisce lei stessa, non è una profetessa. Una visione moderna del mito, che invece sembra affermare proprio che il Male è visibile a pochi eletti, che invano con ogni mezzo a loro disposizione tentano di avvisare dell’oscura presenza gli altri, che non lo vedono, non lo percepiscono, se non quando ha già agito. Lewis MacLeod afferma che:

Early in *Loitering with Intent*, Fleur Talbot expresses a “need to know the utmost”, a need that troubles many of Muriel Spark’s characters with variously comic and tragic consequences. Although Fleur tends to be regarded as a positive presence in the novel, urges to excess knowledge (and its links to power) are usually disparaged by Spark and her critics¹⁸⁸.

¹⁸⁷ M. Spark, id., p. 161.

¹⁸⁸L. MacLeod, “Matters of Care and Control: Surveillance, Omniscience, and Narrative Power in *The Abbess of Crewe* and *Loitering with Intent*”, *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 54, n. 3, 2008, p. 574.

Ritorna, come per *The Abbess of Crewe*, la spasmodica sete di controllo, ma stavolta non è Fleur a voler sapere. Lei sa effettivamente tutto di tutti ma solo perché ha letto, corretto e “risistemato” a suo piacimento le biografie dei membri della società di Sir Quentin. Di fatto sono gli altri personaggi che cominciano a dipendere da ciò che lei aggiunge nelle loro biografie e scrive nel suo romanzo.

Warrender Chase, il libro di Fleur, fa parte di una realtà *altra* che entra nelle vite dei personaggi, le modifica, ne prevede gli sviluppi futuri. Un oggetto che lega in una spirale perversa tutte le persone che vi hanno a che fare, autrice compresa. Un oggetto che potrebbe rassomigliare in parte a un libro profetico, ma che in realtà è la proiezione fittizia di ciò che potrebbe succedere alle persone che Fleur incontra. Ancora una volta la razionalità, il buon senso, hanno un ruolo fondamentale e si manifestano sempre attraverso oggetti.

Lo si è visto con la bomba rivelatrice in *The Girls of Slender Means*, con il telefono in *The Abbess of Crewe* e ora con il libro di Fleur in *Loitering with Intent*.

Oggetti che hanno in sé una forte componente simbolica, ma che sono soprattutto oggetti di uso comune. Una bomba inesplosa nel dopoguerra, un telefono e un manoscritto. Tutti oggetti che Muriel Spark ha vissuto e ha reso protagonisti di queste tre storie. Una valenza simbolica, dunque, che si sposa con una più materiale, ma nello stesso tempo, proprio perché viva, anche spirituale. Una delle preoccupazioni maggiori di Muriel Spark nel corso della

sua carriera di scrittrice fu certamente la riflessione sulle possibilità umane nell'ambito del disegno divino: dai primi romanzi, *The Comforters*, *Memento Mori* e *The Girls of Slender Means*, fino ad arrivare al suo ultimo romanzo del 2004, *The Finishing School*. Muriel Spark si serviva della narrativa per riflettere sulle responsabilità umane ma soprattutto sui limiti della narrativa stessa, sulle difficoltà e le limitazioni di qualsiasi opera della fantasia umana, che come tale è finita, incompleta.

CAPITOLO IV

L'OGGETTO IN LAURA MANCINELLI

IV.1 Laura Mancinelli

Laura Mancinelli è nata a Udine durante un breve soggiorno dei genitori nella città alla fine di dicembre del 1933. Dopo aver vissuto quattro anni a Rovereto, la famiglia si è trasferita a Torino per poi rimanervi stabilmente. A Torino la Mancinelli ha seguito tutto l'iter scolastico, fino alla laurea in Lettere Moderne con tesi in Letteratura Tedesca nel 1956.

Deve il suo ingresso nel mondo letterario alla traduzione dei *Nibelunghi* dall'originale del XIII secolo, commissionata dalla casa editrice Einaudi su consiglio di Claudio Magris. Scoperta decisiva per tutta la sua opera di

germanista e scrittrice, che si è poi conclusa con la storia della letteratura tedesca medievale dal titolo *Da Carlo Magno a Lutero*, pubblicata nel 1996 presso la casa editrice Bollati Boringhieri. È a questo periodo che risale l'interesse per quegli ultimi secoli del Medioevo, non ancora imprigionato nelle regole cementificate del tedesco moderno, ereditate dal latino, perché il volgare tedesco nasce come traduzione interlineare di testi religiosi latini, tra i quali il più diffuso era la *Regula* di San Benedetto.

La matrice latina era presente anche nei classici della letteratura tedesco-medievale, ma non con la rigidità che assume poi nel tedesco moderno. Per Laura Mancinelli la lingua tedesca medievale è una lingua vivace e libera, capace di esprimere tutta la vasta gamma di sentimenti della poesia. Dei poemi medievali ha tradotto in versi italiani, oltre ai Nibelunghi (1972), il *Tristano* di Gottfried von Strassburg (1985), il *Gregorius* e l'*Armer Heinrich* di Hartmann von Aue (1989). Tutti poemi composti tra il 1170 e il 1220 nella Germania meridionale. La Einaudi ha dato così alle stampe tre volumi dei prestigiosi "Millenni", dei quali i primi due ristampati nei "Tascabili". Laura Mancinelli ha tradotto il *Tristano* e il *Gregorius* di sua iniziativa, forzando quasi la mano ai dirigenti della casa editrice. Il *Gregorius* è una interessante rivisitazione in chiave medievale e cattolica del mito di Edipo. Un vero e proprio innamoramento dell'autrice per il poeta ingiustamente trascurato, che fondò la sua opera su un progetto di cristianesimo immanente contrapposto a quello mistico propagandato da Bernardo di Chiaravalle. Quest'ultimo sarà

vincente e segnerà la sconfitta del pensiero filosofico di Pietro Abelardo, maestro e ispiratore di Gottfried.

La Mancinelli ha quindi insegnato all'Università di Sassari, per poi trasferirsi alla Ca' Foscari di Venezia, chiamata dal germanista Ladislao Mittner. Qui ha ottenuto nel 1976 la cattedra di Storia della Lingua Tedesca. A Venezia è rimasta otto anni. Nell'anno accademico '80-'81 è tornata a Torino per ricoprire la cattedra di Filologia Germanica, che ha mantenuto fino al '94, anno in cui è stata colpita da sclerosi multipla. Costretta ad andare in pensione prima del tempo, Mancinelli ha interrotto gli studi sul Medioevo tedesco per dedicarsi all'attività di scrittrice, già iniziata nel 1981 con *I dodici abati di Challant*, romanzo la cui prima stesura, non finita e per tanti anni trascurata, datava al 1968. È seguito poi *Il fantasma di Mozart* (1986), scritto sull'onda del dolore per la morte della madre, e dominato dal pensiero della morte e dalla necessità di darle un senso. Poi *Il miracolo di Santa Odilia* (1989), nato da una seconda grave perdita, la morte del suo compagno.

Mancinelli ha scritto poi, per una piccola casa editrice di Latina, il breve racconto *Amadé* sul soggiorno a Torino di Mozart adolescente, pubblicato poi nei "Tascabili" dell'Einaudi insieme ad altri pezzi mozartiani con il titolo: *Il fantasma di Mozart e altri racconti* (1994). Del racconto *Amadé* è uscita nel 1999 una preziosa edizione a cura di "Interlinea", con in copertina e all'interno cinque disegni del pittore Fernando Eandi.

Sull'onda del successo dei primi due romanzi ambientati nel Medioevo (il primo premiato col "Mondello opera prima" e il *Miracolo* con il premio "Città di Roma") la scrittrice è tornata al Medioevo con *Gli occhi dell'imperatore* (Einaudi, 1993), la storia dell'amore tra Federico II di Svevia e Bianca Lancia dei conti di Agliano, madre di Manfredi, romanzo che è stato premiato con il "Rapallo" nel 1994. I racconti di Laura Mancinelli hanno la collaudata trasparenza di una mano che racconta paesaggi, paesi, stagioni, umori, odori, gusti, figure con tratti di semplicità lineare.

Tutti i suoi romanzi si distinguono per la brevità e per la raffinatezza dello stile e sono pubblicati dalla casa editrice Einaudi, con la quale Laura Mancinelli ha sempre lavorato. Unica eccezione i due volumi, *La casa del tempo* e *I racconti della mano sinistra*, pubblicati dalla Piemme su richiesta del proprietario Pietro Marietti, rispettivamente nel 1993 e nel 1994. L'Einaudi comprò poi i diritti per stamparli nei "Tascabili", il primo nel 1995, il secondo nel 2005 con il titolo *Un misurato esercizio della cattiveria*.

Dopo mesi di ospedale Laura Mancinelli ha ripreso a scrivere con *Il Principe scalzo* (Einaudi, 1999), che prende lo spunto dalla storia di Enrico IV di Franconia, il futuro penitente di Canossa, e del suo irriducibile avversario, il papa Gregorio VII che gli impose la terribile penitenza nel castello di Matilde per liberarlo dalla scomunica.

Si è poi dedicata a una serie di “gialli umoristici”¹⁸⁹ con il *Mistero della sedia a rotelle*, premiato con il “Cesare Pavese” nel 1997, cui sono seguiti *Killer presunto* nel 1998 e *Persecuzione infernale* nel 1999, i primi tre della serie del capitano Florindo Flores, che è continuata con *I fantasmi di Challant* nel 2004 e con *Il Signor Zero e il manoscritto medievale* nel 2006, tutti pubblicati da Einaudi.

Con *Attentato alla Sindone*, nato dalla profonda impressione provocata dall’incendio nella cappella della Sindone dell’architetto Guarino Guarini, Mancinelli è ritornata al romanzo classico, abbandonando i *divertissement* gialli con una sorta di fiaba medievale, in origine scritta per ragazzi, *I tre cavalieri del Graal* (1996).

La Sacra Rappresentazione (2001), ristampata in seguito da Einaudi con il titolo *La lunga notte di Exilles* (2006), è stata una sorta di vacanza dello spirito, come la definisce lei stessa, su uno sfondo storico: il passaggio del forte di Exilles dalla Francia del Delfinato ai Savoia, avvenuto dopo una notte di baldoria della guarnigione francese nel 1708.

Mancinelli lavorava contemporaneamente a un romanzo autobiografico che la impegnava già da diversi anni e che poi è uscito nel 2002 con il titolo *Andante*

¹⁸⁹ Un’interessante riflessione sui romanzi polizieschi della Mancinelli la si può trovare in F. Airoldi Namer, “Gli strani casi del capitano Flores: Laura Mancinelli e il grande semiologo” in *Rivista internazionale Italiani nel mondo – Narrativa*, Anno 2004 - N. 26, pp. 97-110. Vi si prende in esame il romanzo di Laura Mancinelli, “I fantasmi di Challant” (2004), e viene dimostrato come i due filoni d’origine della scrittura poliziesca dell’autrice (il giallo d’ambiente medievale e le inchieste del commissario Flores) confluiscono sotto il segno della poesia medievale tedesca.

con tenerezza, ristampato nel 2007 con lo stesso titolo nei “Tascabili”. Il romanzo ha ricevuto il “Premio via Po”, premio tutto torinese come dice il nome.

Nel 2002 ha pubblicato *Biglietto d'amore*, una storia ispirata allo splendido manoscritto della fine del Trecento che raccoglie le poesie d'amore dei cosiddetti “Minnesänger”, cantori d'amore tedeschi vissuti tra la fine del XII secolo e la fine del XIV. Il manoscritto è arricchito di una miniatura a tutta pagina (*in folio*) per ogni autore. Il titolo del romanzo riporta il primo verso di una poesia di Johannes Hadlaub, che giovanissimo fu mandato dal suo padrone, il ricco mercante zurighese Rüdiger Manesse, a trascrivere tutte le poesie ancora reperibili conservate nei castelli e nei conventi (*Codex Palatinus Germanicus* della Biblioteca Universitaria di Heidelberg, meglio conosciuto come Codice Manesse). Per sua stessa ammissione, la scrittrice non prevedeva che quel romanzo sarebbe stato il primo di una serie di tre romanzi, dei quali il secondo è uscito nel 2005 col titolo *I colori del cuore*, storia del primo e più dotato miniatore, storia tutta immaginaria perché dei miniatori, talvolta veri e propri pittori, non si conoscono in genere neppure i nomi. E infine, terzo e ultimo capitolo della serie, *Il ragazzo dagli occhi neri*.

Nel 2005, in occasione della cerimonia del 2 giugno, anniversario della nascita della Repubblica italiana, Laura Mancinelli è stata insignita dall'allora Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi dell'Onorificenza di *Grande Ufficiale ai Meriti della Repubblica Italiana*.

Giorgio Barberi Squarotti¹⁹⁰, in un articolo uscito sull'inserto *TuttoLibri* della *Stampa* di Torino, definisce i lavori della Mancinelli rari e pervasi da oggetti familiari al lettore:

Capita sempre più di rado di poter dire, in apertura del discorso intorno a un romanzo, che si tratta di una di quelle opere che segretamente il lettore si attende di poter incontrare, come lo specchio suasivo, gentile e, al tempo stesso, profondamente rivelatore della verità della vita, ma anche come il perfetto gioco dell'invenzione letteraria, che prende dalla realtà un paesaggio, un effetto di stagione, qualche personaggio, ma per ricreare ogni elemento in funzione del messaggio di fondo. [...] *La casa del tempo* di Laura Mancinelli in apparenza è la descrizione di quanto accade a uno dei tanti che, di questi tempi, vanno ricercando le proprie origini e tentano di rimettere radici nel luogo e fra la gente della nascita, dell'infanzia, delle prime esperienze della vita. Il protagonista è un pittore abbastanza famoso, che attraversa un periodo di difficoltà creativa; e un bel giorno si trova ad aver acquistato, nel suo paese d'origine, la casa che fu della sua maestra, così, di colpo, per una decisione di cui non sa quasi rendersi ragione.

Di qui si dipanano i minimi ma decisivi eventi, che finiscono per legare il pittore sempre più intimamente e profondamente alla casa della maestra e al passato, attraverso oggetti e piante come: l'alloro che fa tornare in vita; i restauri compiuti, nonostante le regole dei muratori del paese, per l'impulso di conservare intatta la casa del ricordo; una pianta di rosmarino che compare di

¹⁹⁰ G. Barberi Squarotti, "Mancinelli abita la Casa dei Ricordi" in *TuttoLibri - La Stampa*, Torino, 03-04-1993, p. 2.

colpo accanto all'alloro; la morte della sorella della maestra, vecchia e un po' bizzarra che, rimasta padrona della casa, ha trascorso gli ultimi anni a distruggere carte e libri. E infine le conversazioni con Placido, l'oste del paese, vecchio amico di sempre, che a poco a poco si rivela il custode dei segreti del paese e della gente che lo ha abitato, e anche complice dell'opera di seduzione del protagonista perché ritorni davvero per sempre e cerchi di rinnovare la sua esistenza. A un certo punto sembra che i misteri si infoltiscano un po' troppo, fino a farsi minacciosi. Gli oggetti diventano cupi e forieri di altrettanti misteri. Tra i tanti avvenimenti che paiono sinistri vi è l'episodio dei merli del protagonista, che vengono uccisi nella loro gabbia. E poi ci sono le insinuazioni di Placido, che dice di sospettare che la maestra possa essere stata uccisa dalla sorella, contro ogni verosimiglianza; coloro che il pittore invita nella casa, dall'ambiente cittadino che è il suo, hanno strani incidenti: una donna viene ustionata da un rarissimo bruco; durante una festa a un gruppo di amici si rompono di colpo tutti i bicchieri, e così via in un crescendo di situazioni paradossali e grottesche. Ben presto le ombre si dissolvono così come si erano addensate, all'improvviso. Il segreto della maestra, che ebbe un amore clandestino e anche una figlia di cui non si seppe più nulla, spiega l'affetto che la donna dimostrava per il protagonista da bambino, la premura con cui lo aiutava nei compiti scolastici. I discorsi di Placido si fanno più sereni, e il protagonista dimostra di adattarsi sempre più all'idea di abitare definitivamente la casa, di vivere tra quegli oggetti desueti ma pieni di senso e

significato presenti nella casa della maestra, di fermarsi nelle sue colline, fra Piemonte e Liguria. Il protagonista recupera con serenità la sua memoria dell'infanzia di paese:

Può conoscere i segreti delle vite con cui allora venne in contatto e che segnarono a fondo la sua esistenza di dopo, può salvare le poche tracce che ancora restano delle persone scomparse, può ritrovare una qualche pace interiore. Dopo un viaggio a Venezia, che lo ha confermato nella consapevolezza di non poter vivere se non nella “casa della maestra”, ritornandovi sente in sé maturare la soluzione delle sue ansie e dei suoi problemi: aprirsi ed essere disponibile a quanto la vita gli possa ancora offrire nel futuro, sperando che qualcosa di positivo ne nasca, capace di dare un senso all'essere al mondo. Si rimetterà forse, a dipingere: ma non sarà questo l'importante, bensì il riprendere, dopo la morte di tante persone conosciute, il filo e portare avanti ancora l'inventività senza fine dell'esistenza¹⁹¹.

Nella sua autobiografia, *Andante con tenerezza*¹⁹², l'autrice torinese racconta ai lettori la sua vita attraverso gli oggetti a lei cari e quelli odiati, attraverso i profumi dei cibi e i viaggi che hanno cambiato la sua vita. Scrive Quaranta:

È una storia italiana. Un microcosmo, come direbbe l'eccezionale compagno d'università, Claudio Magris, l'unico tra i «saranno famosi» chiamato non velatamente in scena. Innominati - o nascosti dietro identità letterarie (Raskolnikov) - gli altri carissimi compagni non avari di luce propria, di una qualche notorietà, via via convocati (compagni di strada o di vita o di studio

¹⁹¹ Ibid.

¹⁹² L. Mancinelli, *Andante con tenerezza*, Torino, Einaudi, 2002.

o in diverse combinazioni). Austera eppure briosa è la rimembranza di Laura Mancinelli, natali friulani, naturalizzata piemontese, orme un po' ovunque, da Sassari a Venezia, da Vienna a Strasburgo. Parla a chi sa, la voce narrante, ma ha il pregio di mettere a loro agio quanti ignorano (la tal disciplina, il tal «maggiore», il tal milieu). E dunque: «Andante con tenerezza», una proustiana tazza di tè dove Laura Mancinelli, equorea creatura, si immerge scoprendo (ri-scoprendo) la stella e il riccio, l'abbraccio ora splendido ora spinato della sua parabola. In attesa - non disperata, non ubriacata da alcun estetismo, «evangelica» - che il viaggio abbia termine¹⁹³.

Mancinelli descrive la vita che nasce dalla morte, ha il culto della misura, non esita a levare, a *miniaturizzare* l'emozione. *Andante con tenerezza* è un vero e proprio inventario, una galleria di anime e soprattutto di cose. Le stesse cose che poi ritroviamo nei suoi romanzi. Oggetti che ha toccato, vissuto e interiorizzato e che inevitabilmente diventano i protagonisti della sua storia personale, ma anche di tutte le storie da lei narrate. Il suo terreno fertile è il Medioevo. Un periodo di fermento culturale, al di là di tutti gli stereotipi, che le permette di descrivere oggetti di un mondo perduto, ma che arrivano fino a noi attraverso i secoli con la magia della finzione letteraria. L'attenzione agli oggetti è presente in tutte le sue opere di ambientazione medievale. Nel suo romanzo più conosciuto, *I dodici abati di Challant*¹⁹⁴, gli oggetti raccontano dell'amore e della morte in un castello medievale, tra le rupi della Val d'Aosta.

¹⁹³ B. Quaranta, "Andante con tenerezza fra Medioevo e melanzane" in *Tuttolibri - La Stampa*, Torino, 16-02-2002, p. 3.

¹⁹⁴ L. Mancinelli, *I dodici abati di Challant*, Torino, Einaudi, 1981.

Mancinelli mette in scena in un castello di fantasia, in pieno Quattrocento, l'avventura di un giovane aristocratico, il duca Franchino di Mantova, alle prese con dodici abati che ne vogliono conservare con ogni mezzo la castità, poiché prevista da un'insolita clausola del testamento che gli fa ereditare le terre degli Challant. Ma, uno alla volta, questi severi tutori muoiono, assassinati nei modi più inattesi. Solo uno, alla fine, si salverà: e con un suo gesto piuttosto teatrale porterà allo svelamento del mistero di tutte le altre morti.

«Ci è voluto tempo. Tentavo stili diversi, mi chiedevo come dovessi o potessi scriverlo. In quell'epoca si diffondeva tra gli intellettuali l'opinione che le parole non comunicassero più, e io volevo dimostrare il contrario: che tutti gli stili comunicano, in base al loro pubblico». Il libro, tuttavia, procedeva magnificamente. [...] «In quella storia c'era un inno alla gioia, è stato il romanzo della mia giovinezza. Il mio entusiasmo nell'ammazzare abati, forse, era un modo per esorcizzare il pensiero della morte. E poi non erano - non sono - veri e propri personaggi, ma simboli. Rappresentano divieti, non hanno un'anima. Tranne l'ultimo, che si innamora: e perciò, dal mio punto di vista, non poteva più morire»¹⁹⁵.

Il dattiloscritto suscitò un certo stupore. Come conferma la stessa autrice, alla fine degli anni Settanta non erano molti gli accademici che si cimentavano nella stesura di romanzi. Per qualche motivo l'uscita venne ritardata, le cose

¹⁹⁵M. Baudino, "Mancinelli, 12 abati e un inno alla gioia nel castello di Challant. Amore e morte in una dimora medioevale della Valle d'Aosta dove un giovane duca deve conservare la castità per testamento", intervista a Laura Mancinelli, in *La Stampa*, Torino, 06-08-2003, p.14.

andarono a rilento, e intanto arrivarono le prime notizie su un romanzo dedicato al Medioevo da Umberto Eco. *Il nome della Rosa*¹⁹⁶ uscì prima dei *Dodici abati di Challant*, con grande rammarico di Laura Mancinelli. Quando poi l'Einaudi decise di pubblicare anche il romanzo della Mancinelli, molti furono i critici che lo paragonarono ai *Ten Little Niggers*¹⁹⁷ della scrittrice inglese Agatha Christie. Quasi tutti gli abati, infatti, muoiono anche se le cause e le circostanze del romanzo di Laura Mancinelli sono molto lontane da quelle narrate dalla Christie.

Non posso passare sotto silenzio il fatto che quando si dice romanzo si pensa subito al «giallo». Quasi tutti gli scrittori di oggi sono autori di polizieschi. Perché? Azzardo una risposta. La trama del romanzo giallo, da Simenon ad Agatha Christie, prevede che l'investigatore, in qualunque veste si presenti, risolva il problema, scopra il colpevole, che viene punito come giustizia vuole. O vorrebbe. Perché la realtà è molto diversa. Come insegnava tempo fa Leonardo Sciascia, e oggi Carlo Lucarelli. Sono quindi, a modo loro, romanzi utopistici. Confesso di essere appassionata lettrice di tali romanzi. Ma devo confessare altresì che prediligo quelli che hanno come centro motore un personaggio umoristico, per esempio il pachidermico Nero Wolfe di Rex Stout, abituato a svolgere le indagini senza muoversi da casa, mentre l'indomito aiutante Archie Goodwin sfida le pallottole degli avversari. Invece il «padrone» passa il tempo con le amatissime orchidee, fragili e delicate, chiaro contrappasso con il peso corporeo del capo. [...] Una piacevole scoperta sono stati per me i gialli di ambiente medievale della scrittrice inglese Ellis Peters, contemporanea dell'americano Stout. Si svolgono nel XII secolo, al tempo delle guerre

¹⁹⁶ U. Eco, *Il nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

¹⁹⁷ A. Christie, *Ten Little Niggers*, London, Harper Collins, 1939.

decennali tra il re Stefano e la cugina Maude per la successione al trono dell'Inghilterra. L'anima delle indagini è un frate benedettino che ha vestito il saio dopo esser vissuto nel mondo per quarant'anni, aver combattuto nelle crociate per spirito d'avventura, amato molte donne, una in particolare, dalla quale scopre di aver avuto un figlio che incontrerà nel corso di una delle sue spericolate indagini e potrà finalmente amare e proteggere come padre. Anche se il figlio è ormai un prode e immacolato cavaliere di cui può essere fiero. Cadfael è il nome del frate investigatore, esperto di preziose erbe medicamentose che egli stesso coltiva in un orticello dell'abbazia, e grazie alle quali è divenuto il guaritore dell'abbazia stessa, centro di tutte queste vicende. [...] Preferisco quelli intimistici della provincia francese, magistralmente descritta da Simenon, l'intrigo domestico della Miss Marple di Agatha Christie. Ma devo riconoscere che le trame di questo genere non sono infinite e per questo i giallisti si rifugiano nelle devianze della follia, della droga o in poco plausibili minacce da ignote potenze ai danni del nostro pianeta. [...] Io che da molti anni sono privata dell'uso delle gambe e della gioia di camminare, con che cosa potrò recuperare l'amore per la vita? Forse con la scrittura? Unica attività che la malattia mi consente? [...] I libri, tutti mi hanno sempre dato la forza di tenere duro e andare avanti¹⁹⁸.

Fin qui la presentazione della vita e delle maggiori esperienze che hanno determinato il percorso creativo dell'autrice e della donna Laura Mancinelli. Nell'analisi che segue, invece, ci si addenterà nell'individuazione prima e nell'analisi poi, di due dei suoi romanzi più noti. Si tratta di *La Lunga Notte di Exilles* e della trilogia *Il Codice d'Amore*, in cui gli oggetti presenti nella

¹⁹⁸ L. Mancinelli, "Diario di lettura. Laura Mancinelli. La vita eterna è nell'Inferno" in *Tuttolibri - La Stampa*, Torino, 21-04-2007, p.11.

narrazione acquistano un valore di protagonisti, modificando e intervenendo nel *plot*.

IV.2 L'oggetto e la sua trasfigurazione in Laura Mancinelli

Prima di poter parlare dell'oggetto e della sua trasfigurazione in Laura Mancinelli occorre fare un'osservazione. Molti dei romanzi dell'autrice nascono da fatti storici, da vicende realmente accadute. Nel caso di *Attentato alla Sindone*, per esempio, vi è l'incendio della cappella avvenuto qualche anno fa. In *La Lunga Notte di Exilles*, il fatto storico è che il forte di Exilles, nel 1708, fu letteralmente *scippato* dalle milizie sabaude ai francesi, dopo una lunga notte di baldoria in cui tutta la guarnigione francese si era ubriacata. Così anche per il *Codice d'Amore*: all'origine del romanzo vi è proprio l'incontro della Mancinelli con il Codice Manesse.

Il Graal e il Codice d'Amore sono reminiscenze dei miei studi medievali. Inoltre il Graal e la Sindone hanno un loro valore simbolico. E di questi si può ampiamente dire che da oggetti diventano soggetti¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Intervista da me fatta alla professoressa Mancinelli il 10 aprile 2009.

L'influenza che nel lavoro di Laura Mancinelli ha avuto la letteratura medievale (soprattutto i cicli del Graal e dei Nibelunghi) è cosa nota e da lei stessa più volte ribadita:

Di tutto ciò che si studia e si insegna per tanto tempo – come per me sono stati lo studio e l'insegnamento della letteratura tedesca medievale – rimangono delle tracce. Nel mio caso, mentre la leggenda del Graal ha ispirato alcuni miei lavori, il ciclo dei Nibelunghi, invece resta un mio amore, ma non ha generato in me nessun tipo di ispirazione letteraria²⁰⁰.

L'oggetto - lì dove nei romanzi di Mancinelli acquista un ruolo nella narrazione - interagisce con gli altri personaggi, influenza l'intreccio e ha per l'autrice spesso un valore simbolico. Nel caso del Graal e in quello della Sacra Sindone, questi due *oggetti* hanno anche e soprattutto un valore simbolico, è quindi evidente come l'oggetto in tal modo diventi soggetto archetipico della narrazione. Mancinelli sembra non porsi affatto il problema, durante la stesura di un romanzo, dell'inserimento di un oggetto chiave o simbolo; l'inserimento dell'oggetto è perfettamente casuale, ma man mano che la narrazione va avanti l'oggetto acquista una valenza sempre più netta e precisa: gli oggetti *trasfigurati* aiutano la vicenda nel suo dispiegarsi. Gli esempi ci vengono da alcuni dei suoi romanzi più noti: *La Lunga Notte di Exilles*, dove l'oggetto è un pupazzo di neve; *Il Codice d'Amore*, dove gli oggetti sono due: il biglietto

²⁰⁰ Ibid.

e il Codice Manesse. L'oggetto trasfigurato aiuta la vicenda nel suo evolversi e nel suo svilupparsi, ma non esiste un percorso prefissato nel modo di lavorare dell'autrice, che non ha uno schema che segue come per inserire le tessere mancanti in un puzzle. A lei il processo creativo e l'inserimento degli oggetti e delle loro trasfigurazioni viene naturale, perché "pensare all'oggetto in funzione di uno schema va bene per i giallisti, ho scritto dei gialli e proprio per questo le dico che il sistema in questo caso è del tutto diverso"²⁰¹.

Nel caso dei polizieschi gli oggetti-soggetti sono ovviamente l'arma del delitto, o i particolari dall'apparenza insignificante, ma che poi si rivelano il fulcro del *plot*, o comunque una delle chiavi per la risoluzione dell'enigma. L'oggetto in questo caso è un co-protagonista che aiuta a smascherare il colpevole.

Ma perché Laura Mancinelli utilizza proprio quegli oggetti? Cosa determina le sue scelte? Si prenda per esempio il pupazzo di neve in *La Lunga Notte di Exilles*. Non è semplicemente un mero espediente per delineare e far comprendere al lettore la personalità di don Giasset. Mancinelli qui ha inserito l'oggetto spinto dalla creatività di quel momento, però poi questo oggetto è diventato una componente essenziale della narrazione, un oggetto che si è trasfigurato e che ha spiegato in tal modo la personalità di don Giasset, meglio di perifrasi o commenti del narratore o di altri personaggi, e ha determinato di fatto l'andamento della vicenda nel suo svolgersi.

²⁰¹ Ibid.

Nella preparazione di un romanzo Mancinelli raffina man mano il processo di scrittura; un processo di affinamento che è un esercizio di lettura, rilettura e intervento sulle singole parole e persino sul periodo. Non va oltre un certo numero di pagine, scrive sempre romanzi molto brevi, che “finiscono da sé, a un certo punto la narrazione si esaurisce da sola. Non ho più nulla da dire e quindi chiudo il romanzo”²⁰².

È anche un modo molto efficace per dar valore ad alcune vicende, benché la caratteristica che più salta all’occhio e che più l’avvicina anche a Muriel Spark resti sempre lo stile raffinato e ricercato.

Lo stile mi viene dalla filologia. Io sono nata filologa e quindi do molta importanza alle parole, io amo le parole e il lavoro intorno alle parole, anche se non approvo certe insistenze su una parola, che a volte è ripetuta per dare enfasi ed è messa lì appositamente. Io ho sempre evitato le ripetizioni e le sottolineature enfatiche che appesantiscono lo stile²⁰³.

L’aggiunta di oggetti *trasfigurati* come espedienti narrativi per spiegare o celare elementi della vicenda è una costante. Il pupazzo di neve, per esempio. Oppure, ancora meglio, il biglietto d’amore da cui parte l’intera vicenda in cui Hadlaub viene allontanato prima del dovuto perché aveva commesso il *peccato* di innamorarsi della giovane figlia di Manesse. Qui l’oggetto è doppio. Da un lato c’è il manoscritto da redigere, e che durante lo svolgersi della

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

narrazione pian piano verrà ultimato e prenderà forma; dall'altro c'è il biglietto d'amore che lui cerca di dare a Lisi, ma che di fatto lo allontana da lei perché viene intercettato dal padre. Entrambi gli oggetti svolgono un ruolo fondamentale: servono per dare vita alla vicenda, che poi continua negli altri due romanzi di questa trilogia del *Codice d'Amore*.

IV.3 *La lunga notte di Exilles*

La Sacra Rappresentazione (2001), poi ristampata da Einaudi con il titolo *La lunga notte di Exilles. Una sacra rappresentazione* (2006), è ciò che Laura Mancinelli definisce come una sorta di vacanza dello spirito su uno sfondo storico. Siamo in un'epoca che precede di pochi anni il trattato di Utrecht del 1713, con cui il versante italiano del Delfinato fu congiunto al Piemonte sabauda. Una sacra rappresentazione, dedicata a San Rocco, è il fulcro intorno a cui l'intera comunità finisce per ruotare e anche per virare al profano, in giochi e ludi di festosa carnalità. Resta, al di là di ogni verosimiglianza, un profumo di tempi remoti, di stagioni nette e marcate, con un inverno favolosamente nevoso.

Il romanzo narra proprio del passaggio del forte di Exilles dalla Francia ai Savoia, avvenuto dopo una notte di baldoria della guarnigione francese nel 1708. Questo romanzo si ispira infatti a un emblematico avvenimento storico per raccontare poi, con una scrittura ironica e a tratti maliziosa, il dilagare nel Settecento delle sacre rappresentazioni, motivo di vanto per le piccole comunità come Exilles, ma anche intreccio di svariati interessi. I fatti del romanzo si svolgono tra il 1707 e il 1708; in estate, la buona società exillesse allestisce una sacra rappresentazione in onore di San Rocco. Il lungo e

frenetico lavoro per la rappresentazione ha svariate ragioni d'interesse per i protagonisti della vicenda. Il parroco, don Giasset, spera di distrarre la sua amante, la vedova Ballon, dalla divisa rossa di un ufficiale francese; la locandiera Léontine intravede lauti incassi grazie all'arrivo dei forestieri in paese; *tante* Lionette sogna di trovare un buon partito per sua figlia. La storia prende il via in una sera d'aprile del 1707, nella piccola città di Exilles in val di Susa, all'epoca di dominio francese e appartenente al Delfinato. Poco più di un anno dopo, i Savoia si impadroniscono del maggior baluardo difensivo fatto costruire dai francesi, il forte di Exilles appunto, e tutta la valle viene annessa al Piemonte. La sacra rappresentazione è un fatto storico accertato, come suggerisce la stessa Mancinelli nella premessa storica al romanzo²⁰⁴, benché la finzione romanzesca superi di gran lunga la parte storicamente accertata. La presenza di sacre rappresentazioni nei centri che la Mancinelli nomina nel corso del romanzo è un fatto storico, anche se la loro successione cronologica è alterata per esigenze narrative.

Veri protagonisti del romanzo sono la vedova Ballon e il suo amante don Giasset. La loro relazione non è ignota ai paesani, che però abbozzano e fanno finta di nulla. Questo almeno fino a una fredda e nevosa notte d'inverno, quando un oggetto apparentemente innocuo e per sua natura caduco, come un pupazzo di neve, viene a sconvolgere gli equilibri del paese e dello stesso

²⁰⁴ L. Mancinelli, *Premessa*, in *La lunga notte di Exilles. Una sacra rappresentazione*, Torino, Einaudi, 2006, p. VII.

Giasset. Un pupazzo, un oggetto, che trasforma gli animi dei concittadini e che, manipolato in diversi modi, determina il destino degli abitanti di Exilles. Un vero e proprio oggetto rivelatore che però in questo caso ha anche valenza di oggetto che lega, capace di incidere sui destini dei protagonisti della vicenda narrata.

Quando compare il pupazzo di neve, infatti, la sorte di Exilles cambia radicalmente. Quella sera d'inverno Don Giasset si affaccia alla finestra della canonica per ammirare la coltre di neve che ha coperto ogni casa e ogni strada; proprio allora scorge qualcosa nella penombra azzurrina.

Ai margini dell'orto, subito fuori dallo steccato, c'era un pupazzo di neve, grande e ben fatto, che certamente voleva essere la sua immagine, come si poteva intuire dalla specie di tricorno che lo sormontava. Ma quello che lasciò allibito il povero prete fu che la classica carota, solitamente messa in mezzo al viso per significare il naso, in quel pupazzo era stata posta in un altro luogo, molto più in basso, in un punto inequivocabile. Ed era una grande carota²⁰⁵.

Don Giasset si domanda chi possa avergli fatto quello scherzo di cattivo gusto. Intorno la neve è liscia, come se nessuno ci avesse camminato, e come se gli autori della burla volessero far pensare che fosse un'opera del diavolo e un rimprovero per il prete, che infrangeva sistematicamente il voto di castità

²⁰⁵ L. Mancinelli, *La lunga notte di Exilles. Una sacra rappresentazione*, Torino, Einaudi, 2006, p. 67.

con la vedova Ballon. Don Giasset intravede due cunicoli accanto al pupazzo e intuisce come lo abbiano modellato, raggiunge la sua effigie oscena e prende la carota per poi rientrare in canonica avendo cura di lisciare la neve dietro di lui per non lasciare impronte.

[Il mattino dopo] due giovanotti, che riconobbe subito per due aspiranti delusi alla mano della vedova Ballon, stavano fermi accanto al pupazzo con volti chiaramente stupefatti. [...] Don Giasset [...] si vestì con calma, si mise mantello e tricorno, prese il messale e uscì dalla porta della chiesa. [...] Guardò stupito la folla che era andata infoltendosi [attorno al pupazzo] scorse il pupazzo di neve e mostrò meraviglia nel vedere un sì bel monumento:

- Ma questo sono io! - esclamò sorridendo. - Mi riconosco dal tricorno. È veramente un capolavoro!²⁰⁶

L'oggetto, emblema dell'infedeltà del prete verso la stretta osservanza dei suoi voti, il pupazzo di neve con la carota al posto dei genitali, muta il suo significato e diventa l'oggetto che quasi santifica il prelato. Il popolino grida al miracolo. Le conseguenze di questo semplice oggetto caduco, per sua natura intrinseca, un pupazzo di neve, sono una serie di eventi a catena. Tutte le attenzioni del paese sono concentrate sul pupazzo:

Nella via centrale, percorsa da coloro che tornavano dalla messa, camminando attenti a non scivolare, c'era una insolita animazione quella

²⁰⁶ L. Mancinelli, id., p. 70.

domenica. Si vedevano qua e là capannelli di gente ferma a chiacchierare nonostante il freddo, si udivano uscirne scoppi di voci, esclamazioni di stupore. [...] Causa dell'animazione e argomento dei discorsi era il pupazzo di neve comparso come per incanto vicino all'orto della canonica, senza che si potesse in alcun modo arguire chi lo avesse fatto²⁰⁷.

Il “miracolo” del pupazzo innesca una serie di avvenimenti paradossali e caricaturali legati a una sorta di isteria collettiva. Tutti sono convinti che si tratti di un miracolo, anche chi è scettico grida al miracolo per nascondere altri interessi. I commercianti vogliono a tutti i costi che il loro paese diventi un luogo di pellegrinaggio, una meta di avventori e soprattutto di gente che porta denaro.

Nella settimana che era seguita alla comparsa del simulacro di don Giasset, le voci si erano diffuse per il paese, da una casa all'altra, da un'osteria all'altra, da un crocchio all'altro. Il mistero aveva messo radici, il fatto si era ingrandito, e ora molti parlavano di intervento soprannaturale, forse di miracolo. [...] Qualcuno ipotizzava l'intervento di San Pietro, patrono della città, al quale, insieme a San Paolo, era dedicata la chiesa. Qualcuno parlava di San Rocco, al quale era stata costruita una cappella votiva in ringraziamento per aver scacciato la peste da Exilles²⁰⁸.

La vedova Ballon ne approfitta per calcare la mano. Ha capito da un nastrino rosso, posto dal prete sul volto del pupazzo per simulare un sorriso, che il

²⁰⁷ L. Mancinelli, id., p. 73.

²⁰⁸ L. Mancinelli, id., p. 74.

“miracolo” non è che opera dello stesso Giasset, ma ne approfitta per far credere a tutti che sia un evento soprannaturale. Ciò per un suo personale tornaconto: primo, è lei l’amante del prete, colui che ha avuto l’omaggio divino; secondo, vuole organizzare una sacra rappresentazione. Ha un altro amante, un giovane ufficiale francese, e grazie all’allestimento della sacra rappresentazione don Giasset sarà temporaneamente distratto e non avrà tempo né mezzi per scoprire il tranello di lei.

Silenziosamente intanto si diffondeva per il paese la storia del simulacro di neve, sorto come per incanto, che riproduceva il parroco in atto di benedire il suo gregge con un sorriso in volto²⁰⁹.

Il prodigio del pupazzo risiede anche nella sua eccezionale durata nel tempo:

Protetto dal vento freddo del fondo valle, e dall’assenza di sole [...] il simulacro di quel don Giasset benedicente troneggiò per settimane, oggetto di ammirazione e venerazione crescenti, circondato da un’aura di mistero cui la fantasia popolare non mancava di contribuire con l’aggiunta di nuovi particolari²¹⁰.

E ancora:

²⁰⁹ L. Mancinelli, id., p. 79.

²¹⁰ Ibid.

La voce del miracolo di San Pietro e l'enorme accrescimento della stima per il parroco diedero rinnovato impulso al progetto della Sacra Rappresentazione²¹¹.

La vedova Ballon confida astutamente al suo amante don Giasset che le è apparso in sogno San Rocco. Dice così al parroco:

San Rocco nelle sue parole ha lasciato intendere di essere offeso di come viene trascurato nelle pubbliche manifestazioni, e ha chiesto espressamente che si faccia una Sacra Rappresentazione in suo onore, senza tener conto che è un povero pellegrino dalle vesti stracciate e non un bel giovanotto baciato dalla sorte come San Sebastiano. Io non so cosa dica la gente in giro, ma mi è parso accennasse al fatto che San Pietro, a cui il paese attribuisce il miracolo della vostra statua di neve, è già molto onorato in cielo e in terra, mentre lui è sempre un povero pellegrino²¹².

La scelta di Laura Mancinelli ricade dunque su un pupazzo di neve. Un pupazzo di neve che, come si è detto, per sua natura è caduco e malleabile, e che nel romanzo diventa una trovata ben congegnata per delineare la personalità di don Giasset e per far comprendere al lettore alcune sfumature contrastanti e profondamente umane del personaggio. Non solo, il pupazzo di neve riesce a cambiare di fatto le sorti del paese, con il solo fatto di esistere. Innesca una sorta di meccanismo a orologeria in cui il tempo è determinante: il pupazzo si scioglie, il miracolo sta per terminare, bisogna fare in modo che

²¹¹ L. Mancinelli, id., p. 82.

²¹² L. Mancinelli, id., p. 86.

quel prodigio della natura non vada sprecato. Per la vedova Ballon, per lo stesso Giasset, ma soprattutto per la comunità di Exilles che vede in quel pupazzo la risposta attesa da tanti anni. Nasce così l'idea della sacra rappresentazione e, con questa, l'idea di riprendersi il territorio, fino a quel momento in mano alle truppe francesi.

Mancinelli ha inserito l'oggetto in questione, il pupazzo di neve, facendolo diventare una componente essenziale della narrazione, un oggetto che si è trasfigurato e che ha determinato le sorti di don Giasset, e di tutti gli altri personaggi. L'oggetto in questione, il pupazzo di neve, diventa un personaggio importante proprio perché, da scherzo irriverente nei riguardi del prete, si trasforma nel suo esatto contrario. Ha anche un valore intrinseco per l'autrice, serve infatti a spiegare il ruolo centrale che avevano certi preti nelle piccole comunità dell'Italia prima dell'Unità e a far capire le contraddizioni a cui spesso questo ruolo dava adito. E non si dimentichi la percezione dualistica che ne avevano i fedeli: da un lato il prete era la guida, il pastore, il tramite che svolgeva la funzione di mediazione con il Divino. Dall'altro era un uomo, con tutti i suoi limiti. Il pupazzo di neve permette a don Giasset di segnare un punto a suo favore: tutti gridano al miracolo. Anche se lui sa benissimo che di miracoloso c'è solo il suo ingegno e la scoperta del pupazzo irriverente fatta prima che se ne accorgesse l'intera cittadina. Questo è un caso tipico di oggetto che si trasfigura, diventando soggetto attivo della narrazione.

III.4 *Il Codice d'Amore*

Il volume *Il Codice d'Amore* raccoglie la trilogia che Laura Mancinelli aveva pubblicato a partire dal 2002. Sono tre romanzi che hanno come perno centrale un oggetto prezioso, un codice di poesie d'amore che lega i personaggi tra loro. Si tratta di un tipico oggetto *in fieri*, che si forma e trasforma man mano che i protagonisti vivono le loro avventure e che lega indissolubilmente le loro vite. È una storia che prende il via dallo splendido manoscritto della fine del Trecento, che raccoglie le poesie d'amore dei cosiddetti "Minnesänger", cantori d'amore tedeschi vissuti tra la fine del XII secolo e la fine del XIV. Il titolo del romanzo riporta il primo verso di una poesia di Johannes Hadlaub, che giovanissimo fu mandato dal suo padrone, il ricco mercante zurighese Rüdiger Manesse, a trascrivere tutte le poesie ancora reperibili conservate nei castelli e nei conventi (*Codex Palatinus Germanicus* della Biblioteca Universitaria di Heidelberg, meglio conosciuto come Codice Manesse).

A Zurigo esistono due vie, una intitolata a Rüdiger Manesse e una a Johannes Hadlaub. La scrittrice non prevedeva che il romanzo *Biglietto d'Amore* sarebbe stato il primo di una serie di tre: il secondo uscirà nel 2005 col titolo *I Colori del Cuore*, ed è la storia del primo e più dotato miniatore, tutta

immaginaria perché dei miniatori, talvolta veri e propri pittori, spesso non si conoscono neppure i nomi. Il terzo volume, *Il Ragazzo dagli Occhi Neri* del 2007, si allontana dal manoscritto e prende a narrare le vicende di uno dei personaggi che, divenuto adulto nel corso della trilogia, andrà alla ricerca delle proprie origini.

Le vicende che saranno esaminate qui di seguito riguarderanno i primi due capitoli della trilogia, in cui il manoscritto è di fatto l'elemento base della narrazione. Si tratta del manoscritto che il ricco mercante zurighese Manesse aveva commissionato al giovane poeta Hadlaub, affidandogli l'incarico di raccogliere le più belle poesie d'amore sparse nella zona attorno a Zurigo e in tutta la Germania.

E il mio romanzo comincia proprio con la traduzione di una delle sue poesie, che ha come titolo, appunto, il *Biglietto d'Amore*; quindi questi sono i fatti storici da cui prendo ispirazione²¹³.

La vicenda narrata nel romanzo, al di là del fatto storico, è per il resto un'invenzione dell'autrice. A parte le poesie che Hadlaub trascrive, le avventure a cui va incontro nelle sue peregrinazioni sono frutto della fantasia della Mancinelli, anche se la ricerca delle poesie, che è un fatto vero e accertato, permea tutto il romanzo. Lo stesso tentativo di trovare le poesie d'amore può essere interpretato simbolicamente come la ricerca della vita,

²¹³ Intervista cit., aprile 2010.

della Verità, come quella del Graal, ma con meno implicazioni mistiche. Lo stile è quasi ritmato e cadenzato, proprio come quello delle ballate medievali.

È fisiologico. Traducendo questi poemi medievali resta, tra l'altro, anche uno stile particolare. Ho tradotto molte opere medievali, in particolare del XIII secolo, e nei miei lavori ce n'è indubbiamente traccia²¹⁴.

Raccolti in un unico volume con il titolo *Il Codice d'Amore*, questi tre romanzi di Laura Mancinelli ripercorrono dunque lo straordinario viaggio di un poeta e di un cacciatore nella Germania del XIII secolo. La redazione del codice permea e determina le vicende narrate nei primi due volumi. Un oggetto, il manoscritto, che nel suo farsi e nel suo impedire dapprima e ristabilire poi gli equilibri, ha un ruolo preminente nella narrazione. L'idea di usare questo prezioso codice medievale, come ci spiega la stessa Mancinelli nella premessa al codice, parte da un suo ricordo universitario:

Quando frequentavo il quarto anno della Facoltà di Lettere all'Università di Torino e avevo libero accesso allo studio del professor Leonello Vincenti, [...] giunse in omaggio dalla Repubblica di Bonn, a quei tempi capitale della Germania Ovest, un bellissimo calendario. Per ognuno dei mesi era riprodotta una miniatura del Codice Manesse, così chiamato dal nome del mercante zurighese che finanziò la stesura del Codice e le splendide miniature che lo arricchiscono. A Zurigo c'è una strada intitolata a Rüdiger Manesse e una a Johannes Hadlaub, il giovane poeta al quale affidò l'impresa di raccogliere le poesie d'amore sparse tra castelli e biblioteche

²¹⁴ Ibid.

dei conventi. Dietro questo incarico c'era l'inconfessata volontà del ricco signore di allontanare il giovane e povero poeta innamorato della figlia più piccola e poco più che bambina. Questa storia è narrata nella prima poesia della raccolta, intitolata appunto *Biglietto d'Amore* con la quale incomincia l'ultima parte del Codice riservata appunto a J. Hadlaub²¹⁵.

IV.4.1. *Il Biglietto d'Amore*

Un manoscritto, dal suo concepimento fino alla stesura finale, è il vero protagonista di due dei tre romanzi brevi raggruppati nel volume *Il Codice d'Amore*²¹⁶. È la storia del giovane poeta Hadlaub e del suo viaggio nella Svizzera del XIII secolo. Il signor Manesse gli dà l'incarico di raccogliere più poesie d'amore possibile. L'intento è quello di allontanare il giovane da sua figlia, ma anche di far redigere un codice con le più belle poesie d'amore che il ragazzo troverà nel suo cammino. Oltre al valore simbolico del viaggio d'amore, come viaggio allegorico verso l'oggetto amato che va conquistato con la sofferenza, tipico dei cantari medievali, Mancinelli utilizza l'oggetto libro *in fieri*, nel suo farsi e nel suo diventare di pagina in pagina manoscritto vero e proprio. Una costruzione dell'oggetto lenta, laboriosa e talvolta insidiosa, che però nasce dalla fatica e dall'amore.

²¹⁵ L. Mancinelli, *Premessa. Il mio incontro con il "Codice d'Amore"*, in Id., *Il Codice d'Amore*, Torino, Einaudi, 2002, p. V

²¹⁶ L. Mancinelli, *Il Codice d'Amore*, Einaudi, 2002.

*Un bigliettin d'amore avevo nelle mani
e un piccolo gancio ben appuntito,
con quello l'appuntai al suo mantello
all'uscir della messa di primo mattino²¹⁷.*

Fin dalle primissime righe è chiaro al lettore cosa si intenda per codice d'amore. La raccolta di poesie, che ancora deve essere riunita, ha già però i suoi primissimi versi d'amore. Sono i versi di un poeta innamorato della figlia del ricco Manesse. Versi che poi verranno inseriti, assieme ad altri, nel manoscritto medievale. L'amore di Hadlaub per Lisi nasce impregnato di poesia e con il candore di un amore appena sbocciato, che si nutre di sguardi e di impercettibili contatti.

Solo quando la famiglia, tutta riunita, andava alla messa, la domenica e le altre festività canoniche, capitava che Hadlaub sfiorasse camminando il mantello di Lisi, passandole accanto nel folto gruppo dei parenti, e talvolta la toccasse²¹⁸.

E così al giovane poeta viene l'idea di approfittare di quell'istante in cui riesce a sfiorare il mantello di lei per appuntarle un biglietto. Laura Mancinelli descrive bene l'episodio. L'oggetto è decisivo per lo sviluppo della storia, è

²¹⁷ L. Mancinelli, id., p. 5.

²¹⁸ L. Mancinelli, id., pp.11-12.

un oggetto che farà nascere un altro oggetto ancora più importante: il Codice Manesse. Mancinelli descrive pertanto il primo passaggio con minuzia:

L'idea di appuntare un bigliettino, un minuscolo ritaglio di pergamena, con un piccolo gancio che si nascondeva nelle pieghe del mantello e nessuno poteva scorgere tranne la persona che sapeva, desiderava, aspettava. In quel bigliettino Hadlaub formulava le sue domande, le risposte di lei, ché altro modo non aveva per partecipare al colloquio, le proposte e i progetti per vedersi in segreto quando fosse possibile, cioè quando il ghiaccio fondesse e il sole tornasse a riscaldare la terra, il prato e le foreste²¹⁹.

L'idea del biglietto funziona e così i due cominciano a vedersi, usando sempre i biglietti per stabilire gli appuntamenti. Fino al giorno in cui Lisi non riesce a trovare il solito pezzetto di pergamena. Lo cerca invano, ma non c'è. Manesse, il padre di lei, lo ha intercettato. Quel semplice pezzo di pergamena diventa il tramite per un progetto grandioso. Il mercante zurighese chiama il suo scrivano Hadlaub e gli dice:

Voi sapete [...] che da tempo ho in animo l'impresa di raccogliere in un grande codice miniato le poesie delle «corti d'amore» della Germania meridionale, dalla Alemagna alla Svezia, alla Baviera e all'Austria, ogni poesia che si possa ancora trovare, dai più antichi cantori d'amore ai nostri contemporanei. [...] Dovrete viaggiare, percorrere le terre verso oriente, raccogliendo notizie e fermanovi in monasteri e castelli, dove tali scritti si

²¹⁹ L. Mancinelli, id., p.12.

raccogliono e si conservano. [...] Tutti i manoscritti che riuscirete a scovare li copierete, i componimenti che vi saranno recitati li trascriverete²²⁰.

Così Hadlaub parte, ben consapevole del perché venga allontanato così in fretta dal palazzo dei Manesse. I viaggi e le avventure che attraversa sono un chiaro viaggio simbolico-allegorico che ripercorre quelli della tradizione medievale europea. I viaggi iniziatici che permettono al protagonista di raggiungere l'amore solo dopo una serie di prove. Ma il viaggio interessa anche il carattere dell'oggetto *in fieri* che è il libro, il codice d'amore, che si costruisce man mano che il plot va avanti e si consolida. Particolarmente interessante risulta essere il popolo della foresta, come lo chiama Mancinelli, ovvero una comunità di uomini e donne, provati dalla vita e che vivono in armonia in un rifugio sui monti, protetti dalla fitta foresta tedesca.

“Pergamene, signore! Io sono in viaggio per trascrivere le poesie d'amore della nostra terra”²²¹ dice Hadlaub a quelli che in apparenza giudica briganti. Uno degli uomini lo perquisisce ed esclama: “Il passerotto non ha mentito: l'unico tesoro che questi due portano con sé sono pergamene piene di versi”²²². Qui inequivocabilmente il codice, l'oggetto *in fieri*, è associato a un tesoro. Coloro che in un primo momento il ragazzo giudica briganti lo accompagnano poi al ricetto dove si nascondono assieme alle loro compagne. Hadlaub ha

²²⁰ L. Mancinelli, id., p. 13.

²²¹ L. Mancinelli, id., p. 79.

²²² Ibid.

quasi finito le pergamene, simbolo delle forze che quasi lo abbandonano, sta per rinunciare all'amore di Lisi, ma il popolo della foresta gli fornisce il materiale di cui ha bisogno: pergamene, ma anche un esempio della forza dell'amore.

Al suo ritorno Hadlaub dice a Manesse:

Ho avuto molta fortuna, signore, perché ho trovato molto materiale nei luoghi dove abbiamo soggiornato, e ho potuto compiere il mio lavoro più rapidamente di quanto sperassi. [...] Qui – e mostrava il grosso involto di pergamene – c'è il frutto del mio lavoro, il più completo possibile. Giudicherete voi²²³.

Per spiegare quanto la realtà possa in un certo qual modo essere intrecciata ineluttabilmente con la finzione romanzesca, la Mancinelli, da storica e studiosa della lingua tedesca, non manca di inserire una nota filologica alla conclusione del *Biglietto d'Amore*. È quasi una verosimiglianza manzoniana, che però aiuta alla comprensione di quello che il lettore ha appena finito e lo prepara a ciò che sta per leggere, ovvero il secondo romanzo della serie, *I colori del Cuore*:

Il codice «Palatinus Germanicus 848», detto anche «Codice Manesse» dal nome del commerciante, il mercante zurighese Rüdiger Manesse, si trova

²²³ L. Mancinelli, id., p. 155.

nella Biblioteca Universitaria di Heidelberg, dove si può ammirare nell'originale corredato da un ritratto miniato di ciascun poeta²²⁴.

IV.4.2. *I Colori del Cuore*

Secondo capitolo della trilogia dedicata al Codice Manesse è il romanzo *I Colori del Cuore*. Qui è proprio l'oggetto codice a essere protagonista assoluto e indiscusso della narrazione. Si tratta dello stesso manoscritto che il lettore ha visto nascere nel primo romanzo della trilogia. Ora tutto ruota attorno al codice e i personaggi che agiscono all'interno del plot hanno una sola motivazione: terminare il lavoro cominciato da Hadlaub. Il libro influenza il loro quotidiano, lo svolgersi di tutte le faccende e l'organizzazione degli eventi narrati. È il trionfo dell'oggetto codice, che da vita a copie identiche, si riproduce grazie all'infaticabile lavoro degli amanuensi, che diventano quasi produttori di oggetti protagonisti. È lo stesso poeta Hadlaub a sorvegliare il completamento del codice e dei suoi "derivati" diretti, le copie. Il passaggio è fondamentale per comprendere la narrazione, che ha perso ora l'afflato avventuroso-mistico per diventare quotidianità e lavoro:

²²⁴ L. Mancinelli, id., p. 159.

Cinque scrivani erano seduti nei loro seggi davanti a un piano inclinato su cui stavano modello e copia, uno accanto all'altro. I giovani erano intenti a trascrivere su belle pergamene nuove, bianche e lisce, testi poetici dall'originale, che rivelava scrittura affrettata e conservazione difettosa. Erano i testi raccolti da Johannes Hadlaub nel suo lungo e avventuroso viaggio per monasteri e castelli in compagnia del cacciatore Guilbert. Giunti a destinazione nella dimora di messer Rüdiger Manesse, venivano ora copiati con ogni agio e tranquillità per essere poi raccolti in un unico grande manoscritto²²⁵.

Hadlaub sorveglia con occhio vigile e attento lo svolgersi di quel lavoro, quella sorta di demistificazione, che in parte contribuisce a demitizzare scovando nel lavoro degli scrivani piccoli errori di grammatica, lettere poco chiare, macchie di inchiostro. Diventa un maestro, un fabbricatore di oggetti che si animano grazie al lavoro dei giovani scrivani:

Ai più giovani mostrava come si affilano le penne d'oca e come si intingono nell'inchiostro, solo con un lieve tocco della punta, sì che non s'imbevano troppo e rilascino poi il liquido in segni spessi o addirittura in orribili macchie²²⁶.

Laura Mancinelli si sofferma molto sulla descrizione del codice, perché ha un'importanza capitale per la narrazione. È un oggetto che influenza tutto ciò

²²⁵ L. Mancinelli, id., p. 164.

²²⁶ Ibid.

che lo circonda; nel romanzo si trovano altre descrizioni del lavoro degli scrivani:

Il lavoro procedeva nel silenzio più assoluto, rotto soltanto dallo scricchiolio delle penne sulla pergamena. Il sole d'aprile illuminava le teste degli scrivani chini sulla loro fatica preziosa e quieta, come aveva insegnato il maestro consapevole che quella scrittura doveva superare secoli e forse millenni²²⁷.

A casa dei Manesse arriva Gerard, un giovane e bravissimo miniatore di nobili origini, nato nel ricetto della foresta dove Hadlaub e Guilbert avevano trovato riparo e nuove pergamene. Il ragazzo ripercorre le tappe del poeta Hadlaub, ma invece di trascrivere poesie dipinge miniature preziose, che arricchiscono il codice di oro e di colori splendidi. È la storia che continua, è il codice che sembra chiamare a sé solo i migliori artigiani, le migliori menti e i giovani dal cuore puro e innamorato. Anche Gerard verrà a trovarsi in un turbine di avventure, tipiche anche queste dei romanzi cavallereschi medievali, e anche il giovane dovrà affrontare vari pericoli prima di portare a compimento l'opera della sua vita: abbellire di preziose miniature il codice e conquistare l'amore di una giovane locandiera.

Hadlaub descrive così il lavoro del giovane Gerard sul codice e del bravo miniatore in generale:

²²⁷ Ibid.

Ora immaginate un'intera pagina così dipinta, ma il cui centro è occupato da figure umane, intorno alle quali si diramano decorazioni di foglie e fiori, oppure oggetti come stemmi nobiliari, se il poeta a cui è dedicata la pagina è «herr», cioè ha un titolo di conte o duca, nel qual caso compaiono anche le sue armi. Il centro della miniatura non è più una lettera, ma una persona, e spesso non è sola, ma accompagnata da altre figure: accanto al cavaliere può esserci una dama, e con questa anche un'ancella, che magari suona uno strumento, oppure dama e cavaliere giocano agli scacchi, o si dilettono in altro modo. La pagina diventa un vero dipinto che rappresenta scene della vita di corte²²⁸.

Il libro si anima, descrive, insegna, aiuta a vivere, ha personaggi che letteralmente escono dalla pagina e prendono vita. Un libro, quello del codice Manesse, che ha modificato e plasmato tutte le vite di coloro che vi hanno avuto a che fare. Un che di magico sembra pervadere le sue pagine, dalla prima e grezza stesura di Hadlaub alle raffinate miniature di Gerard. Un afflato vitale che induce chi sfiora le pagine a comportarsi in determinati modi piuttosto che in altri. Un protagonista vero e proprio che lavora sui personaggi e li modella, li rende vivi ed entusiasti, un protagonista che sembra narrare altre storie all'interno della narrazione principale, che comunque è permeata dalla sua presenza. Mancinelli descrive così una delle miniature più famose del codice:

²²⁸ L. Mancinelli, id., p. 275.

Il cavaliere appariva sdraiato in grembo alla dama seduta, la quale si distingueva perché il volto roseo e giovane, come quello dell'uomo, era circondato da lunghi riccioli biondi, e si ripiegava sul volto di lui in atto intensamente amoroso.

In tutte le miniature gli spazi vuoti erano riempiti da tralci di fiore, forse grandi rose rosse. Neppure Rüdiger Manesse le aveva mai viste e il suo stupore si unì a quello del conte²²⁹.

Importante è la precisazione della Mancinelli sulle miniature, sia come parte integrante di un manoscritto che ha accompagnato le vite dei personaggi, sia come nota di una vigile attenzione al dettaglio che caratterizza tutte le opere dell'autrice:

Tra le molte miniature del codice Manesse (*Palatinus Germanicus* 848), una per ogni autore presente nella raccolta, appare al primo sguardo l'opera di miniatori diversi, tutti anonimi. Un nucleo abbastanza consistente si distingue per le caratteristiche citate nel romanzo e rivela la presenza di un vero artista. A questo ignoto pittore medievale è dedicata la mia storia²³⁰.

Tutta la produzione letteraria di Laura Mancinelli sembra indicare al lettore la difficoltà dello scrivere, di tramutare le idee in narrazione e di metterle nero su bianco. La metafora del libro come strumento, oggetto per eccellenza, con cui si fabbricano i sogni è evidente. È un elogio raffinato ma non velato alla fatica

²²⁹ L. Mancinelli, id., p. 279.

²³⁰ L. Mancinelli, id., p. 283.

dello scrittore per *fabbricare* fisicamente e mentalmente il suo oggetto preferito: il libro.

CONCLUSIONI

Il termine ‘oggetto’ è in generale sinonimo di cosa: ogni attività o passività ha un oggetto come suo fine ultimo o come suo limite. Oltre a questo mero significato semantico è riscontrabile un altro significato più ristretto, secondo cui è oggetto tutto ciò che ha una validità. Si parlerà così di realtà o idealità degli oggetti, oppure del loro essere *fenomeni*. Nella filosofia contemporanea, con la ripresa della nozione di intenzionalità si insiste sull’oggetto come ciò verso cui è orientato l’atto mentale. Nella filosofia analitica, invece, il termine oggetto è usato per indicare gli elementi ultimi e semplici della realtà. La letteratura è piena di tutta la speculazione filosofica sugli oggetti: riformula, ribadisce o confuta le tesi dei filosofi attraverso una narrazione.

Nelle due autrici prese in esame in questo lavoro la speculazione filosofica e letteraria sugli oggetti assume un ruolo fondamentale nella narrazione. Muriel

Spark esercita uno spietato controllo sui suoi personaggi, oggetti compresi. I suoi personaggi sono come attori di prosa intenti a impersonare donne e uomini fittizi. Lo spettatore è consapevole che gli attori stanno recitando una parte. In modo molto simile, i personaggi di Muriel Spark sembrano suggerire al lettore, fin dall'incipit, che la storia è "finta". I personaggi e gli oggetti si muovono secondo un copione prestabilito. Tutto viene riproposto *trasfigurato*, e gli oggetti diventano importantissimi: sono un veicolo di trasfigurazione, di rielaborazione, aiutano chi legge a comprendere fino in fondo.

I romanzi di Muriel Spark sono pieni di oggetti, che spesso nel corso della narrazione hanno un ruolo determinante per lo svolgersi della storia, tanto da divenirne i veri protagonisti. In questo lavoro sono stati analizzati tre romanzi in cui un oggetto, in alcuni casi una serie di oggetti, diventa protagonista delle vicende narrate. Nei due romanzi brevi *The Girls of Slender Means* e *The Abbess of Crewe*, la presenza di molti oggetti determina le sorti della vicenda. In *Loitering with Intent* vi è solo un oggetto: un manoscritto. Nel primo romanzo vi sono sia oggetti rivelatori (l'abito di Schiapparelli, il manoscritto di Nicholas, il coltello del marinaio) sia oggetti che legano (la bomba). Ogni personaggio ha un oggetto che lo contraddistingue e caratterizza; sarà il legame con il proprio oggetto a determinare il tragico finale della storia.

In *The Abbess of Crewe* si trovano moltissimi oggetti rivelatori: dal ditale di Felicity alle telecamere a circuito chiuso sparse nel convento. Gli oggetti sono

fondamentali, in questo caso, perché il loro uso, e abuso, permette di arrivare alla conoscenza. Non si tratta di giungere alla conoscenza come sapienza; lo scopo è arrivare ad accumulare il maggior numero di informazioni tali da poterle utilizzare a proprio favore. Il potere è dato da ciò che si riesce a sapere, e si riesce a sapere grazie agli oggetti, nella fattispecie le cimici e le telecamere di cui si serve la badessa Alexandra.

In *Loitering with Intent* invece vi è un solo oggetto che lega, il quale finisce per prevalere sulle volontà dei protagonisti *animati*. Una sorta di libro delle profezie che si avverano, ma anche un libro che le fa avverare per il solo fatto di esistere. I protagonisti sembrano agire in un certo modo perché è scritto così nel libro e viceversa.

L'oggetto nei romanzi di Laura Mancinelli interagisce con gli altri personaggi, influenza l'intreccio e ha spesso un valore simbolico, come nel caso del Graal e in quello della Sacra Sindone. Due *oggetti* che hanno anche e soprattutto un valore simbolico. L'oggetto in tal modo diventa soggetto archetipico della narrazione. Mancinelli non si pone il problema, durante la stesura di un romanzo, dell'inserimento di un oggetto chiave o simbolo; l'inserimento dell'oggetto è casuale, ma acquista una valenza sempre più netta e precisa: gli oggetti *trasfigurati* aiutano la vicenda nel suo dispiegarsi. Nei romanzi analizzati è evidente il legame dell'oggetto con l'intreccio. In *La Lunga Notte di Exilles*, l'oggetto è un pupazzo di neve che rivela la vera natura di don

Giasset. In *Il Codice d'Amore*, gli oggetti sono due: il biglietto d'amore che Hadlaub consegna a Lisi e il Codice Manesse. L'oggetto trasfigurato aiuta la vicenda nel suo evolversi e nel suo svilupparsi. Il pupazzo di neve in *La Lunga Notte di Exilles* non è solo un espediente per far comprendere al lettore la personalità di don Giasset. Mancinelli inserisce l'oggetto spinto dalla creatività di quel momento, però poi questo oggetto diventa una componente essenziale della narrazione, un oggetto che si è trasfigurato e che ha spiegato in tal modo la personalità di don Giasset e ha determinato di fatto l'andamento della vicenda nel suo svolgersi.

Il biglietto d'amore è l'oggetto da cui parte l'intera storia in cui Hadlaub viene allontanato prima del dovuto, perché aveva commesso il *peccato* di innamorarsi della giovane figlia di Manesse. Qui l'oggetto è doppio. Da un lato c'è il manoscritto da redigere, e che durante lo svolgersi della narrazione pian piano verrà ultimato e prenderà forma; dall'altro c'è il biglietto d'amore che lui cerca di dare a Lisi, ma che di fatto lo allontana da lei perché viene intercettato dal padre della ragazza. Entrambi gli oggetti svolgono un ruolo fondamentale: servono per dare vita alla vicenda.

La scelta dell'oggetto come tema e quella delle due autrici di riferimento è dovuta soprattutto all'importanza che assumono gli oggetti in Muriel Spark e in Laura Mancinelli. L'aggiunta di oggetti *trasfigurati* come espedienti

narrativi per spiegare o celare elementi della vicenda è infatti una costante in entrambe le autrici.

L'oggetto che diventa il protagonista della narrazione rende l'intreccio inaspettato e catalizza l'attenzione del lettore. Nell'oggetto si riconosce immediatamente l'essere inanimato che ci si illude di possedere. È il caso di Fleur Talbot, protagonista di *Loitering with Intent*; così com'è il caso di Johannes Hadlaub in *Il Biglietto d'Amore*. Si tratta in entrambi i casi di manoscritti, ovvero l'oggetto che un romanziere conosce meglio. L'oggetto libro a cui l'autore dà vita è di fatto l'oggetto che anima e crea e che conosce meglio di altri. Molti romanzi di Muriel Spark e di Laura Mancinelli sono pieni di oggetti di qualsiasi tipo, non solo di libri. Non è un caso che entrambe abbiano dedicato pagine molto interessanti delle loro autobiografie agli oggetti a cui erano legate. Gli stessi oggetti che dalla vita vissuta sono passati poi alle loro opere. Benché differiscano nell'affrontare i temi narrativi, la raffinatezza dello stile, l'ironia e l'uso costante di oggetti nei loro romanzi le accomuna e permette di studiare i loro lavori da più punti di vista. Come si è visto, l'approccio all'oggetto è diverso, ma la sostanza rimane la stessa. In un mondo mercificato, anche gli oggetti hanno diritto di parola.

Bibliografia generale

T.W. Adorno, *Tentativo di capire il Finale di partita* (1961), in *Note per la letteratura*, 1943-1961, Torino, Einaudi, 1979.

S. Alexandrescu, *Logique du personnage*, Paris, Mame, 1974.

G.M. Anselmi, G. Ruozzi (a cura di), *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008.

C. G. Argan, *Arte e critica d'arte*, Bari, Laterza, 1984.

M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (1920-24), Torino, Einaudi, 1988.

R. Barilli, *Robbe-Grillet e il romanzo postmoderno*, Milano, Mursia, 1998.

R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* (1966), in *L'analisi del racconto*, Milano, Mondadori, 1969.

R. Barthes, *S/Z* (1970), Torino, Einaudi, 1973.

R. Barthes, *Letteratura Oggettiva*, in *Saggi Critici*, Torino, Einaudi, 2002.

S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Milano, Mondadori, 1970.

J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti* (1967), Torino, Einaudi, 1972.

M.A. Bazzocchi, *Personaggio e romanzo nel Novecento italiano*, Milano, Bruno Mondadori, 2009

W. Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I "Passages" di Parigi*, Torino,

- Einaudi, 1986.
- W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.
- G. Berkeley, *Trattato sui principi della conoscenza umana* (1710), I.
- H. Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009
- P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- G. Bottioli, *Problemi del personaggio*, Bergamo U.P., 2001.
- G. Bottioli, *Dagli oggetti quiniani agli oggetti proustiani*, in *Locus solus 5*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.
- P. Brooks, *Reading for the Plot* (1984), trad.it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995
- B. Brown, *Things (A Critical Inquiry Book)*, Chicago, University of Chicago Press Journals, 2004.
- B. Brown, *A Sense of Things: The Object Matter of American Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- G. Bufalino, *Dizionario dei personaggi di romanzo. Da Don Chisciotte all'Innominabile*, Milano, Mondadori, 1989.
- S. Burke, *The Death and Return of the Author*, Edinburgh University Press,

- 1998.
- L. Calcerano, G. Fiori, *Agatha Christie*, Milano, Mondadori, 1990.
- G. Casalegno (a cura di), *Storie di Libri. Amati, misteriosi, maledetti*, Torino, Einaudi, 2011.
- J. G. Cawelti. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago University Press, 1976.
- R. Ceserani, *Raccontare il Postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.
- P. Citati, *Il Male Assoluto. Nel Cuore del Romanzo dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 2000.
- S. Cohan, "Figures Beyond the Text", *Novel*, 17, 1983.
- C. Craig, *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh University Press, 1999.
- G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo* (1965) in *Il personaggio-uomo*, Garzanti, Milano 1988.
- T. Dockerty, *Reading (absent) character. Towards a theory of characterization in fiction*, Oxford, Oxford University Press 1983.
- J.A. Dooley, "Icons, Plot and Identity", *British Journal of Aesthetics*, 33, 4, 1993.
- W. Empson, *Double plots*, in *Some versions of pastoral*, London, W. W. Norton & Co, 1935.
- U. Eco, *Vertigine della Lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- S. Ferret, *La lezione delle cose*, Milano, Ponte alle Grazie, 2007.

- F. Fiorentino e L. Carcereri (a cura di), *Il personaggio romanzesco. Teoria e storia di una categoria letteraria*, Bulzoni, Roma 1998.
- F. Franchi (a cura di), *L'immaginario degli oggetti*, in *Locus Solus*, 5, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- E. Freedgood, *The Ideas in Things: Fugitive Meaning in the Victorian Novel*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.
- J. Frolich, *Des Hommes, des femmes et des choses: languages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Paris, PUF, 1997.
- H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983.
- G. Genette, *Verosimiglianza e motivazione* (1968), in *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.
- G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- G. Genette, *Nuovo discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1983.
- P. Giannantonio, *Morte e resurrezione del romanzo*, in *Il Novecento letterario. Idee e fatti*, Napoli, Loffredo, 1993.
- W. Ginsberg, *The Cast of Character*, Toronto, University of Toronto Press, 1983.
- D. Gifford, D. McMillan, *A History of Scottish Women's Writing*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- R. Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1961.
- P. Glaudes-Y. Reuter (a cura di), *Personnage et histoire littéraire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991.

- L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967.
- E. H. Gombrich, *The Story of Art* (1995), trad. it. *La Storia dell'Arte*, Milano, Leonardo Arte, 1998.
- A.J. Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode* (1966) trad.it. *Semantica Strutturale*, Milano, Rizzoli, 1968.
- P. Hamon, *Per uno statuto semiologico del personaggio* (1972), in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.
- W.J. Harvey, *Character and the Novel*, London, Cornell University Press, 1965.
- M. Heidegger, *L'origine dell'Opera d'Arte*, in *Sentieri Interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- S. Hill, *Symbols in Art. Everyday objects can have hidden but agreed-upon meaning*, New York, Artlex, 2006.
- B. Hochman, *Character in Literature*, Ithaca University Press 1985.
- E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica* (1913), Torino, Einaudi, 1965.
- F. Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1982*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, I.
- H. R. Jauss, *Ad dogmaticos. Piccola apologia dell'ermeneutica letteraria*, Napoli, Liguori, 1995.
- V. Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- C.G. Jung, *Gli Archetipi e l'Inconscio Collettivo*, Torino, Bollati Boringhieri,

- 1982.
- J.V. Knapp, *Literary Character*, Lanham, University Press of America, 1993.
- F. La Cecla, *Non è cosa. La vita affettiva degli oggetti*, Milano, Elèuthera, 1998.
- G. Lavergne, “Le personnage romanesque”, *Cahiers de Narratologie*, 6, Nice, 1995.
- J.M. Lotman, B.A. Uspenskij, *Tipologia della Cultura*, Milano, Bompiani, 1945.
- F. Lioure, *Construction - déconstruction du personnage dans la forme narrative au XXe siècle*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1993.
- T. Lisa, *Le poetiche dell’oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi: linee evolutive di un’istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007.
- J. Ph. Miraux, *Le personnage du roman : genèse, continuité, rupture*, Paris, Nathan Université, 2000.
- F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900*, Torino, Einaudi, 1997.
- F. Orlando, *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1997.
- G. Orwell, *Charles Dickens* (1940), in *The Collected Essays, Journalism, and Letters of George Orwell* (S. Orwell, I. Angus ed.), vol. 1, 1968.
- D. Parikh, T. Chen, *Unsupervised Modeling of Objects and Their*

- Hierarchical Contextual Interactions*, Hindawi Publishing Corporation, 2009.
- G. Petronio (a cura di), *Teorie e realtà del romanzo*, Bari, Laterza, 1977.
- G. Petronio, *Letteratura di massa, letteratura di consumo*, Bari, Laterza, 1979.
- G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palermo-Firenze, Palumbo, 1992.
- K. Popper, *Conoscenza oggettiva* (1972), Roma, Armando, 1975.
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Roma, Newton Compton, 1976.
- W. O. Quine, *Word and object* (1960), trad. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970.
- F. Rigotti, *Il pensiero delle cose*, Milano, Apogeo, 2007.
- S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, London, Methuen, 1983.
- A. Robbe-Grillet, *Une voie pour le roman futur* (1956), trad. it. *Una via per il romanzo futuro*, Milano, Rusconi, 1961.
- K. Robertson, *Medieval Things: materiality, historicism, and the premodern object*, Madison, University of Wisconsin Press, 2008.
- D. Roche, *Storia delle cose banali. La nascita del consumo in Occidente* (1997), Roma, Editori Riuniti, 2002.
- G. Rodari, *Grammatica della Fantasia*, Torino, Einaudi 1973.
- F. Ruggieri (a cura di), *Dal Vittorianesimo al Modernismo, la cultura letteraria inglese (1830-1950)*, Roma, Carocci, 2008.
- A. Stara, *L'Avventura del Personaggio*, Firenze, Le Monnier Università, 2004.

- G. Sica, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- G. Simmel, *Die Mode* (1905), trad. it. *La Moda*, Milano, Mondadori, 2011.
- E. Testa, *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Torino, Einaudi, 2009.
- T. Todorov, *Les hommes-récits* (1967), in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- F. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Gallimard, 1993, trad. it. *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002.
- E. Wilson, *The Two Scrooges*, in *The Wound and the Bow*, 1956, trad.it. *La ferita e l'Arco*, Milano, Garzanti, 1973.
- J. Wood, *How fiction works* (2008), trad. it. *Come funzionano i romanzi*, Milano, Mondadori, 2010.
- M. Zeraffa, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.
- M. Zink, *Le Moyen Age: littérature française* (1990), trad.it. *La letteratura francese del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 1992.

Bibliografia relativa alle autrici esaminate

Di Muriel Spark:

The Comforters (1957), London, Virago Press, 2008.

Robinson, London, Macmillan, 1958.

Memento Mori, London, Macmillan, 1959.

The Ballad of Peckham Rye, London, Macmillan, 1960.

The Bachelors, London, Macmillan, 1960.

The Prime of Miss Jean Brodie, London, Macmillan, 1961.

The Girls of Slender Means, London, Macmillan, 1963.

The Mandelbaum Gate, London, Macmillan, 1965.

The Public Image, London, Macmillan, 1968.

The Driver's Seat, London, Macmillan, 1970.

Not to Disturb, London, Macmillan, 1971.

The Hothouse by the East River, London, Penguin, 1973.

The Abbess of Crewe (1974), New York, Bibelot, 1995.

The Takeover, London, Macmillan, 1976.

Territorial Rights, London, Macmillan, 1979.

Loitering with Intent (1981), London, Virago Press, 2007.

The Only Problem, Franklin Library, 1984.

A Far Cry from Kensington, London, Macmillan, 1988.

Symposium, London, Macmillan, 1991.

Reality and Dreams, London, Macmillan, 1996 .

Aiding and Abetting, Viking Press, 2000.

The Finishing School, London, Penguin Books, 2004.

Su Muriel Spark:

A. Bold (ed.), *Muriel Spark: an odd capacity for vision*, London, Macmillan
1990.

B. Cheyette, *Muriel Spark (Writers & Their Work)*, Tavistock, Northcote
House Publishers Ltd, 2000.

M. Elphinstone, “Willa Muir: Crossing the Genres”, in D. Gifford, D.
McMillan (ed.), *A History of Scottish Women’s Writing*, Edinburgh,
Edinburgh University Press, 1997.

H. Hager, *About Muriel Spark*, in M. Spark, *The Prime of Miss Jean Brodie*,
New York, HarperPerennial, 1999.

A. Kirkwood, “Muriel Spark as auto-biographer in Curriculum Vitae”,

Groundings, 1, 2007.

- M. K. Langford, M. B. Tymn, *The Element of the Fantastic and the Artistic figure in the Novels of Muriel Spark* in M. K. Langford (ed.), *Contours of the fantastic: Selected Essays from the Eighth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Houston, Greenwood Publishing Group, 1984.
- K. Malkoff, *Muriel Spark*, New York, Columbia University Press, 1968.
- L. Marcus, *Auto/biographical Discourses: Theory, criticism, practice*, Manchester University Press, 1994.
- W. McBrien, *Muriel Spark. The Novelist as Dandy*, in T.F. Stanley (ed.), *Twentieth-Century Women Novelists*, London, Macmillan, 1982.
- M. McQuillan, 'The Same Informed Air': *An Interview with Muriel Spark* in M. McQuillan (ed.) *Theorizing Muriel Spark*, London, Palgrave, 2002
- S.P. Meyer, *Muriel Spark's Fingernails* in *Contemporary Women Novelist. A Collection of Critical Essays*, M. Bradbury ed., Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1977
- L. Litvack, *We all have something to hide': Muriel Spark, Autobiography, and the Influence of Newman on the Career of a Novelist*, Durham University Journal, 1994.
- P. Kemp, *Muriel Spark*, London, Paul Elek, 1974.
- A. R. Falzon, *Postfazione*, in M. Spark, *Le Ragazze di Pochi Mezzi*, Milano, Mondadori, 1999.

- A. R. Falzon, *La via Dolorosa*, in M. Spark, *La Porta di Mandelbaum*, Milano, Mondadori, 1999.
- E. Feinstein, *Preface*, in M. Spark, *Curriculum Vitae*, Manchester, Carcanet Press, 2009.
- L. MacLeod, "Matters of Care and Control: Surveillance, Omniscience, and Narrative Power in *The Abbess of Crewe* and *Loitering with Intent*", *MFS Modern Fiction Studies*, vol. 54, n. 3, 2008.
- A. Massie, *Muriel Spark*, Edinburgh, Ramsay Head, 1979.
- I. Murray, B. Tait, *Muriel Spark, The Prime of Miss Jean Brodie*, in *Ten Modern Scottish Novels* Aberdeen, Aberdeen University Press, 1987
- V.B. Richmond, *Muriel Spark*, New York, Frederick Ungar, 1984.
- V. Shaw, *Muriel Spark*, in C. Craig (ed.) *The History of Scottish Literature*, vol. IV, Aberdeen University Press, 1987.
- A. Smith, *Muriel Spark introduced by Ali Smith*, in M. Spark, *The Comforters*, London, Virago Press, 2008.
- M. Spark, D. Stanford, *Emily Brontë her life and work (1953)*, London, Peter Owen, 1960.
- M. Spark, *What Images Return*, in K. Miller (ed.) *Memoirs of a Modern Scotland*, London, Faber, 1970.
- M. Spark, *The Essence of the Brontës: A Compilation with Essays*, London, Peter Owen, 1993.
- M. Spark, *Curriculum Vitae (1992)*, Manchester, Carcanet Press, 2009.

- M. Spark, *The School on the Links* (1991), trad.it. *La vera Miss Brodie*, Milano, Adelphi, 2006.
- M. Spark, “Io scrittrice convertita da Newman” in *Le Storie, Libero*, 12/09/ 2010, pp. 31-32.
- J. Sproxton, *The Women of Muriel Spark*, London, Constable, 1992.
- P. Stabbs, *Muriel Spark*, Harlow, Longman, 1973.
- M. Stannard, *Muriel Spark: The Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson, 2009.
- D. Stanford, *Muriel Spark. A Biographical and Critical Study*, Fontwell, Centaur Press, 1963
- D. Stanford, *Inside the Forties*, London, Sidgwick and Jackson, 1977.
- J. Tusa, *On Creativity*, London, Methuen Publishing Ltd, 2008.
- R. Whittaker, *The Faith and Fiction of Muriel Spark*, London, Macmillan, 1982.

Di Laura Mancinelli:

- Il ragazzo dagli occhi neri*, Torino, Einaudi, 1981.
- Il principe scalzo*, Einaudi, Torino, 1981.
- I dodici abati di Challant*, Torino, Einaudi, 1981.

Persecuzione infernale, Torino, Einaudi, 1981.

Il fantasma di Mozart, Torino, Einaudi, 1986.

Il miracolo di santa Odilia, Torino, Einaudi, 1989.

Gli occhi dell'imperatore, Torino, Einaudi, 1993.

La casa del tempo, Torino, Einaudi, 1993.

I racconti della mano sinistra, Torino, Einaudi, 1994.

I tre cavalieri del Graal, Torino, Einaudi, 1996.

Raskolnikov, Torino, Einaudi, 1996.

I casi del capitano Flores. Il mistero della sedia a rotelle, Torino, Einaudi, 1997.

I casi del capitano Flores. Killer presunto, Torino, Einaudi, 1998.

Amadé. Mozart a Torino, Torino, Einaudi, 1999.

Attentato alla Sindone, Torino, Einaudi, 2000.

La musica dell'isola, Torino, Einaudi, 2000.

La Sacra Rappresentazione ovvero Come il forte di Exilles fu conquistato ai francesi, Torino, Einaudi, 2001.

Biglietto d'amore, Torino, Einaudi, 2002.

Andante con tenerezza, Torino, Einaudi, 2002.

I colori del cuore, Torino, Einaudi, 2005.

Un misurato esercizio della cattiveria, Torino, Einaudi, 2005.

Il «Signor Zero» e il manoscritto medievale, Torino, Einaudi, 2006.

Il ragazzo dagli occhi neri, Torino, Einaudi, 2007.

Su Laura Mancinelli

- F. Airoidi Namer, “Gli strani casi del capitano Flores: Laura Mancinelli e il grande semiologo”, in *Rivista internazionale Italiani nel mondo*, Narrativa, Anno 2004, n. 26, pp. 97-110
- G. Barberi Squarotti, “Mancinelli abita la casa dei ricordi”, inserto *TuttoLibri* in *La Stampa*, Torino, 03-04-1993, p.2.
- M. Baudino, “Mancinelli, 12 abati e un inno alla gioia nel castello di Challant Amore e morte in una dimora medioevale della Valle d’Aosta”, in *La Stampa*, Torino, 06-08-2003, p.14.
- L. Mancinelli, “La vita eterna è nell’Inferno”, inserto *TuttoLibri* in *La Stampa*, Torino, 21-04-2007, p.11.
- L. Mancinelli, *Andante con Tenerezza*, Torino, Einaudi, 2007.
- L. Mancinelli, *Premessa. Il mio incontro con il “Codice d’Amore”*, in L. Mancinelli, *Il Codice d’Amore*, Torino, Einaudi, 2008.
- L. Mancinelli, *Il messaggio razionale dell’avanguardia* in E. Sanguineti, *Poesia e mitologia* (1961), Torino, Einaudi, 1978.

- G. Novaria, “Intrighi e Miracoli a Exilles”, in *La Stampa*, Torino, 20-03-2001, p.45.
- B. Quaranta, “Andante con Tenerezza, tra Medioevo e melanzane”, inserto *TuttoLibri* in *La Stampa*, Torino, 16-02-2002, p.3.
- M. Testi, *Il romanzo al passato: Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, Roma, Bulzoni, 1992.
- G.T., “Mancinelli racconta Exilles”, in *Torinosette*, Torino, 16-03-2001, p.55.
- S. Sivieri, “*Aliud per alia dicere*: L’opera di Laura Mancinelli tra romanzo storico e influenze letterarie” in *Testo*, XXVIII, 53, gennaio-giugno 2007.

Altre opere letterarie di riferimento

E. Ambler, *A Coffin for Dimitrios*, 1937.

Apollonio Rodio, *Argonautiche*, III sec. a.C.

M. Asensi, *L'Ultimo Catone* (2001), Milano Rizzoli 2009.

M. Asensi, *Iacobus* (2000), Milano, Rizzoli, 2009.

M. Asensi, *La Camera d'Ambra* (1999), Milano, Rizzoli, 2010.

J. Austen, *Emma*, 1818.

H. de Balzac, *Chef-d'oeuvre inconnu*, 1847.

G. Boccaccio, *Decameron*, 1349-51.

G. Brooks, *People of the Book*, New York, Viking Press, 2008.

D. Brown, *Angels and Demons*, New York, Washington Square Press, 2003.

D. Brown, *The Da Vinci Code*, New York, Bantam Bell, 2003.

D. Buzzati, *La Giacca Stregata*, in *Il Colombre*, Milano, Mondadori, 1966.

T. Chevalier, *Girl with a Pearl Earring*, London, Harper Collins, 1999.

A. Christie, *Five Little Pigs*, London, Harper Collins, 1942.

A. Christie, *Ten Little Niggers*, London, Harper Collins, 1939.

C. Collodi, *Le Avventure di Pinocchio*, 1883.

E. De Marchi, *Il Cappello del Prete*, 1888.

Ch. Dickens, *Our Mutual Friend*, 1864-65.

L. C. Douglas, *The Robe*, Houghton Mifflin, 1943.

U. Eco, *Il Nome della Rosa*, Milano, Bompiani, 1980.

Ll'ja Erenburg, *Tredici Pipe*, Milano, Dall'Oglio, 1962.

Th. Fontane, *L'Adultera*, 1882.

N. Gogol', *Il Cappotto* (1837), Milano, Fabbri, 1985.

C. Goldoni, *Il Ventaglio*, 1765.

G. Grass, *Il Tamburo di Latta* (1959), Milano, Feltrinelli, 2009.

D. Hammett, *The Maltese Falcon*, 1930.

A. M. Homes, *The Safety of Objects*, London, Vintage, 1991.

G.M. Hopkins, *The Wreck of the Deutschland*, 1875.

S. Houghteling, *Pictures at an Exhibition*, New York, Knopf, 2009.

V. Hugo, *Les Misérables*, 1862.

N. Krauss, *Great House*, New York, W.W. Norton & Company, 2010.

H. James, *The Golden Bowl*, 1904.

G. de Lorris, *Roman de la Rose*, 1226.

Th. Malory, *La Morte Dartur*, 1470.

V. M. Manfredi, *Palladion*, Milano, Mondadori, 1985.

V. M. Manfredi, *L'Oracolo*, Milano, Mondadori, 1990.

J. de Meun, *Roman de la Rose*, 1270.

Omero, *Odissea*, VII sec. a.C. ca.

W. Otto, *How to make an American Quilt*, New York, Ballantine Books, 1991.

A. Pérez-Reverte, *La Tavola Fiamminga* (1990), Milano, Il Saggiatore, 2008.

- G. Perec, *Les Choses. Une Histoire des années soixante*, Paris, Juillard, 1965.
- Ch. Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper*, 1892.
- Platone, *Repubblica*, IV sec. a.C.
- E. A. Poe, *The Purloined Letter*, 1845.
- F. Pona, *La Lucerna*, 1625
- J. Potocki, *Il Manoscritto trovato a Saragozza (1805-13)*, Milano, Corbaccio, 2008.
- M. Proust, *La Recherche du Temps Perdu*, 1913-27.
- A. Robbe-Grillet, *Les Gommages*, Paris, Edition de Minuit, 1953.
- A. Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Edition de Minuit, 1957.
- E. Sanguineti, *Capriccio Italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- M. Spillane, *Kiss me Deadly (1952)*, Los Angeles, New English Library, 1982.
- J. Steinbeck, *The Acts of King Arthur and His Noble Knights*, New York, Farrar Straus Giroux, 1976.
- J. Swift, *Gulliver's Travels*, 1726.
- M. Suter, *Lila Lila*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- M. Suter, *L'ultimo dei Weynfelddt*, Palermo, Sellerio, 2010.
- A. Tassoni, *La Secchia Rapita*, 1622.
- W. M. Thackeray, *Vanity Fair*, 1848.
- B. Tavern, *The Treasure of the Sierra Madre*, New York, Farrar Straus Giroux, 1963.
- Ch. de Troyes, *Le Conte du Graal*, 1185 ca.

- G. Verga, *La Roba*, 1883.
- G. Verga, *Mastro-don Gesualdo*, 1889.
- L. de Vilmorin, *Madame de...*, Paris, Gallimard, 1951.
- L. de Vilmorin, *Lettre dans un Taxi*, Paris, Gallimard, 1956.
- S. Vreeland, *Girl in Hyacinth Blue*, London, Penguin, 2002.
- J. H. Wallis, *Once off Guard*, Armed Services Editions, 1945.
- E. L. White, *The Spiral Staircase (Some Must Watch)*, 1933.
- E. L. White, *The Wheel Spins*, 1937.
- O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, 1891.
- O. Wilde, *Lady Windermere's Fan*, 1892.
- E. Zola, *Le Ventre de Paris*, 1837.

Filmografia essenziale

L'albero degli zoccoli (1978) di Ermanno Olmi.

L'année dernière à Marienbad (L'anno scorso a Marienbad, 1961) di Alain Resnais.

Le Ballon Rouge (Il palloncino rosso, 1956) di Albert Lamorisse.

Die Blechtrommel (Il tamburo di latta, 1979) di Volker Schlöndorff.

Blow-up (Id., 1966) di Michelangelo Antonioni.

Brush with Fate (Id., 2003) di Brent Shields.

El cochecito (La carrozzella, 1960) di Marco Ferreri.

Il cappello a tre punte (1935) di Mario Camerini.

Il cappello da prete (1943) di Ferdinando M. Poggioli.

Un chapeau de paille d'Italie (Un cappello di paglia di Firenze, 1927) di René Clair.

The conversation (La conversazione, 1974) di Francis Ford Coppola.

La corona di ferro (1941) di Alessandro Blasetti.

Człowiek z marmuru (L'uomo di marmo, 1976) di Andrzej Wajda.

Dillinger è morto (1969) di Marco Ferreri.

Dýmky (Le pipe. Tre originali notti d'amore, 1966) di Vojtěch Jasný

Entr'Acte (Intermezzo, 1924) di René Clair.

Excalibur, (id. 1981) di John Boorman.

The girl with a pearl earring (La ragazza con l'orecchino di perla, 2003) di

Peter Webber.

Help! (Id., 1965) di Richard Lester.

How to make an American quilt (Gli anni dei ricordi, 1995) di Jocelyn

Moorhouse.

How to steal a million (Come rubare un milione di dollari e vivere felici,

1966) di William Wyler.

Indiana Jones and the temple of the doom (Il tempio maledetto, 1984) di

Steven Spielberg.

Indiana Jones and the last Crusade (Indiana Jones e l'ultima crociata, 1989)

di Steven Spielberg.

It happened Tomorrow (Accadde domani, 1943) di René Clair.

Kiss me deadly (Un bacio e una pistola, 1955) di Robert Aldrich.

Ladri di biciclette (1948) di Vittorio De Sica.

Lady Windermere's fan (Il ventaglio di Lady Windermere, 1925) di Ernst

Lubitsch.

Madame de... (I gioielli di Madame de..., 1953) di Max Ophüls.

The Maltese Falcon (Il falcone maltese, 1941) di John Huston.

Le Million (Il milione, 1931) di René Clair.

Prêt-à-porter – Ready to wear (id. 1994) di Robert Altman

Raiders of the lost Ark (I predatori dell'Arca perduta, 1981) di Steven

Spielberg.

Rękopis znaleziony w Saragossie (Il manoscritto trovato a Saragozza, 1965) di

Wojciech Jerzy Has.

The Robe (La Tunica, 1953) di Henry Koster.

The safety of objects (La sicurezza degli oggetti, 2001) di Rose Troche.

Šinel' (Il cappotto, 1926) di G. Kazincev e L. Trauberg.

The treasure of the Sierra Madre (Il tesoro della Sierra Madre, 1948) di John

Huston.

The twelve chairs (Il mistero delle dodici sedie, 1970) di Mel Brooks.

The woman in the window (La donna del ritratto, 1944) di Fritz Lang.

APPENDICE

Intervista a Laura Mancinelli.

LAURA MANCINELLI: Le devo fare prima di tutto un'osservazione. Molti dei miei romanzi nascono da fatti storici, da vicende realmente accadute. Nel caso di *Attentato alla Sindone*, per esempio, c'è l'incendio della cappella avvenuto qualche anno fa. Poi per esempio per *La Lunga Notte di Exilles*, il fatto storico che il forte di Exilles è stato *scippato* dalle milizie sabaude ai francesi, dopo una lunga notte di baldoria in cui tutta la guarnigione francese si era ubriacata. Questo è avvenuto nel 1708. Così anche per il *Codice d'Amore*, all'origine c'è proprio il mio incontro con il codice, quando cioè ho scoperto il Codice Manesse. Inoltre per il Codice d'Amore o Codice Manesse, c'è all'origine il fatto che il signor Manesse, che era un mercante zurighese, ha dato al giovane poeta Hadlaub l'incarico di raccogliere queste poesie sparse per conventi e castelli nella zona attorno a Zurigo. E il mio romanzo comincia proprio con la traduzione di una delle sue poesie, che ha come titolo, appunto, *Il biglietto d'amore*; quindi questi sono i fatti storici da cui prendo ispirazione. Il Graal e il Codice d'Amore sono reminiscenze dei miei studi medievali. Inoltre il Graal e la Sindone hanno un loro valore simbolico. E di questi si può ampiamente dire che da oggetti diventano soggetti, mentre il

pupazzo di neve della *Lunga Notte di Exilles* è un mero espediente letterario, inserito nel romanzo. Ha sicuramente un valore simbolico, ma finalizzato solo al personaggio del parroco, don Giasset. Anche gli altri personaggi di questo romanzo sono frutto della mia fantasia, non ci sono notizie di queste figure nei documenti storici del periodo, sono tuttavia *manzonianamente* verosimili. Non hanno dunque alcuna rilevanza storica. Del resto ogni autore ha un suo modo di lavorare. Io per esempio non ho tutta la trama in testa, non faccio un progetto per il romanzo. In altre parole, non so come va a finire...

CINZIA GIORGIO: Viene quindi trasportata dalla storia che sta narrando?

L.M.: Sì, esatto. La storia va da sé, volta per volta.

C.G.: Molti autori invece lavorano con schemi narrativi delineati e pensati a monte e scrivono seguendo passo passo lo sviluppo del loro lavoro.

L.M.: Io, no. Questo lavoro è tipico del modo di lavorare di Umberto Eco ed è evidente in "Il Nome della Rosa". Il mio modo di lavorare è tutto diverso. Quando comincio una storia non so come procede fino al momento in cui, la mattina, mi metto a scrivere per un'ora, un'ora e mezza.

C.G.: Tutto ciò è singolare, perché sembra che nei suoi romanzi tutto risponda a un disegno prestabilito.

L.M.: Invece no! Inoltre le mie revisioni sono solo stilistiche. Non ho mai distrutto una sola pagina. Così come la divisione in capitoli, viene da sé.

C.G.: Quanto hanno influito nella stesura dei Suoi romanzi la letteratura medievale (soprattutto i cicli del Graal e dei Nibelunghi) e la simbologia legata agli oggetti ? Anche per Lei l'oggetto ha un valore simbolico?

L.M.: Di tutto ciò che si studia e si insegna per tanto tempo – come per me è stato con lo studio e l'insegnamento della letteratura tedesca medievale – rimangono delle tracce. Nel mio caso, mentre la leggenda del Graal ha ispirato alcuni miei lavori, il ciclo dei Nibelunghi invece resta un mio amore, ma non ha generato in me nessun tipo di ispirazione letteraria.

C.G.: In che modo l'oggetto - lì dove acquista un ruolo nella narrazione - interagisce con gli altri personaggi e influenza l'intreccio?

L.M.: Posso dirle che il Graal e la Sacra Sindone hanno anche un valore simbolico, quindi in questi due casi è evidente come l'oggetto diventi soggetto archetipico della narrazione.

C.G.: Non si è mai posta il problema, durante la stesura di un romanzo, relativo all'inserimento di un oggetto chiave o simbolo? Lo inserisce e basta?

L.M.: Esatto, l'inserimento dell'oggetto è perfettamente casuale.

C.G.: In che modo gli oggetti *trasfigurati* aiutano la vicenda nel suo dispiegarsi? Gli esempi ci vengono dai suoi romanzi: *La lunga notte di Exilles*: il pupazzo di neve; *Attentato alla Sindone*: la Sindone; *I Tre cavalieri del Graal*: il Graal; *Il biglietto d'amore*: il biglietto e il Codice Manesse.

L.M.: L'oggetto trasfigurato aiuta la vicenda nel suo evolversi e nel suo svilupparsi, ma non esiste uno schema prefissato.

C.G.: Se ho capito bene, Lei non ha uno schema che segue come per inserire le tessere mancanti in un puzzle, a lei il processo creativo e l'inserimento degli oggetti e delle loro trasfigurazioni viene naturale.

L.M.: Beh, quello del pensare all'oggetto in funzione di uno schema va bene per i giallisti.

C.G.: Ma Lei ha scritto dei gialli...

L.M.: Sì, ho scritto dei gialli e proprio per questo le dico che il sistema in questo caso è del tutto diverso.

C.G.: Lì deve creare oggetti-soggetti, come l'arma del delitto, o i particolari dall'apparenza insignificante, ma che poi si rivelano il fulcro del *plot*, o comunque una delle chiavi per la risoluzione dell'enigma. Un oggetto in questo caso è il co-protagonista che aiuta a smascherare il colpevole.

L.M.: Sì, anche se nei miei gialli non ci sono quasi mai cadaveri, sono storie molto blande. Non mi considero neanche una giallista.

C.G.: Perché utilizza proprio quegli oggetti? Cosa ha determinato la Sua scelta? Prendiamo per esempio il pupazzo di neve in *La lunga notte di Exilles*. È una trovata ben congegnata per delineare la personalità di don Giasset e per far comprendere al lettore alcune sfumature contrastanti e profondamente umane del personaggio. Bene, qui Lei ha inserito l'oggetto spinto sicuramente dalla creatività di quel momento, però poi questo oggetto è diventato una componente essenziale della narrazione, un oggetto che si è trasfigurato e che ha spiegato in tal modo la personalità di don Giasset, meglio di perifrasi o

commenti del narratore o di altri personaggi. Che meccanismi ha usato in questo caso?

L.M.: Come le dicevo, va da sé. L'oggetto in questione, il pupazzo di neve, diventa un personaggio importante proprio perché si trasforma da pupazzo irriverente nei riguardi del prete, nel suo esatto contrario. Serve a spiegare il ruolo centrale che avevano certi preti nelle piccole comunità dell'Italia prima dell'Unità, e a far capire le contraddizioni a cui spesso questo ruolo dava adito. E non dimentichiamo la percezione dualistica che ne avevano i fedeli: da un lato il prete era la guida, il pastore, il tramite che svolgeva la funzione di mediazione con il Divino. Dall'altro era un uomo, con tutti i suoi limiti.

C.G.: Nel caso di don Giasset, il pupazzo gli permette di segnare un punto a suo favore: tutti gridano al miracolo. Anche se lui sa benissimo che di miracoloso c'è solo il suo ingegno e la scoperta del pupazzo irriverente fatta prima che se ne accorgesse l'intera cittadina. Questo è un ruolo tipico dell'oggetto che si trasfigura diventando soggetto della narrazione.

Per quanto riguarda il Graal e la Sindone, invece, al di là del loro evidente valore simbolico e archetipico universalmente noto, per Lei cosa rappresentano?

L.M.: Nel mio *I tre cavalieri del Graal*, nessuno si arroga il diritto di proclamarsi Re del Graal, è quindi il contrario della leggenda medievale di Parsifal.

C.G.: A quali autori si è ispirata e perché?

L.M.: Non mi sono mai ispirata a nessun autore.

C.G.: Neanche agli autori, anonimi e non, delle ballate medievali? Nel *Codice d'amore* però fa riferimento esplicito al Codice Manesse.

L.M.: Certo, ma il romanzo, la vicenda al di là del fatto storico, è una mia invenzione. Al di là delle poesie che Hadlaub trascrive, le avventure che incontra nelle sue peregrinazioni sono del tutto inventate da me. Certo, la ricerca delle poesie, che è un fatto vero e accertato, permea tutto il romanzo.

C.G.: Anche se rispecchiano comunque le vicende narrate in alcuni poemi cavallereschi dei grandi cicli medievali? La stessa ricerca delle poesie d'amore può essere interpretata simbolicamente come la ricerca della vita, della Verità, come quella del Graal, ma con meno implicazioni mistiche. Inoltre il Suo stile è quasi ritmato e cadenzato, proprio come quello delle ballate medievali.

L.M.: E' fisiologico. Traducendo questi poemi medievali resta, tra l'altro, anche uno stile particolare. Ho tradotto molte opere medievali, in particolare del XIII secolo, e nei miei lavori ce n'è indubbiamente traccia.

C.G.: Infatti, in comune con Muriel Spark Lei ha uno stile ricercato ed elegante, oltre naturalmente all'uso dell'oggetto *trasfigurato*. In che modo Lei, nella preparazione di un romanzo, raffina il processo di scrittura?

L.M.: La mia *raffinatezza* o affinamento della scrittura è un esercizio di lettura e rilettura e di intervento sulle singole parole e persino sul periodo. C'è un grosso lavoro dietro. Mi da molto fastidio leggere alcuni romanzi *moderni* ma

scritti male, con estrema sciatteria! Adesso si pubblica molto, anche perché costa poco stampare...

C.G.: Ho notato che Lei non va oltre un certo numero di pagine, scrive sempre dei romanzi molto brevi.

L.M.: E' che finiscono da sé, a un certo punto la narrazione si esaurisce da sola. Non ho più nulla da dire e quindi chiudo il romanzo.

C.G.: Tra l'altro è anche un modo molto efficace per dar valore ad alcune vicende...

L.M.: Sì, i miei lavori sono più o meno tutti della stessa lunghezza o *cortezza*, se preferisce.

C.G.: E' un'altra caratteristica che l'accomuna a Muriel Spark; anche lei scrive romanzi brevi. Benché la caratteristica che più salta all'occhio e che più vi avvicina resti sempre lo stile raffinato e ricercato.

L.M.: Lo stile mi viene dalla filologia. Io sono nata filologa e quindi do molta importanza alle parole, io amo le parole e il lavoro intorno alle parole.

C.G.: Quindi Lei fa un lavoro certosino nel ricercare la parola giusta da mettere al posto giusto?

L.M.: Sì, anche se non approvo certe insistenze su una parola, che a volte è ripetuta per dare enfasi ed è messa lì appositamente. Io ho sempre evitato le ripetizioni e le sottolineature enfatiche che appesantiscono lo stile.

C.G.: Ha mai aggiunto oggetti *trasfigurati* come espedienti narrativi per spiegare o celare elementi della vicenda?

L.M.: Certo, il pupazzo di neve, per esempio. Oppure, ancora meglio, il biglietto d'amore da cui parte l'intera vicenda in cui Hadlaub viene allontanato prima del dovuto perché aveva commesso il *peccato* di innamorarsi della giovane figlia di Manesse. Qui l'oggetto è doppio. Da un lato c'è il manoscritto da redigere, e che durante lo svolgersi della narrazione pian piano verrà redatto e prenderà forma; dall'altro c'è il biglietto d'amore che lui cerca di dare a Lisi, ma che di fatto lo allontana da lei perché viene intercettato dal padre. Entrambi gli oggetti svolgono un ruolo fondamentale: mi servono per dare vita alla vicenda, che poi continua negli altri due romanzi di questa trilogia del Codice d'Amore. L'ultimo di questi tre romanzi è una ricerca delle origini...

C.G.: Torniamo sempre al grande tema medievale del viaggio come ricerca. Il Graal, l'amore, le origini, la Verità...

L.M.: Beh, sì. Anche la ricerca del Graal è a sua volta una sorta di oggetto che diventa soggetto, come la Sindone.