

PICCOLI SAGGI

COLLANA DIRETTA DA

GIULIA MASTRANGELI, SAVERIO RICCI,
EMILIO RUSSO

GIANCARLO ALFANO

FENOMENOLOGIA
DELL'IMPOSTORE

ESSERE UN ALTRO NELLA LETTERATURA MODERNA



SALERNO EDITRICE
ROMA

Non ne capisci proprio niente di impronte!

Copertina:

Progetto grafico a cura di Mariavittoria Mancini.
Realizzazione tecnica a cura di Grafica Elettronica, Napoli.

ISBN 978-88-6973-591-2

Tutti i diritti riservati - All rights reserved

Copyright © 2021 by Salerno Editrice S.r.l., Roma. Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, senza la preventiva autorizzazione scritta della Salerno Editrice S.r.l. Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

PREMESSA

«Di chi sono queste impronte?»: la richiesta di Masha corre lungo tutta la puntata, mentre Orso, con la sua abituale impaziente benevolenza prova a insegnarle che differenza c'è tra le orme del coniglio e quelle del lupo. Nonostante gli sforzi della sua ottima guida, la bambina sembra però incapace di comprendere quel linguaggio dei segni che rende la foresta un mondo intelligibile e a suo modo lineare.

Orso mostra le tracce che un coniglio ha lasciato sulla neve: Masha si ferma, ragiona, e sentenza: «Lupol!». Orso ci riprova: fa qualche passo e indica altre impronte di coniglio; Masha, dopo averci riflettuto un po', lo guarda e ripete che si tratta di un lupo. La scena si ripete identica più volte con la bambina che si ostina a riconoscere un lupo in quelle che sono senza dubbio delle impronte di coniglio; finché, accortasi che il suo grosso amico è ormai preso dallo sconforto, Masha si mette a cantare una buffa canzoncina: «Tracce sulla neve fresca... / Chi è passato per di qua? / Un cane, un orso, oppure un cervo? / un brucco o un merlo, chi lo sa? / [...] / Ora è tutto molto chiaro. / Non ho nessun dubbio più! / Non è un cane né una mucca, / è un pesce con le ali blit!».

Niente più che una filastrocca infantile, una *nonsense* buona per impastare la bocca di latte di chi vive ancora nella credenza che le parole siano le cose. Ma anche una introduzione scherzosa alle regole del paradigma indiziario. Appena finita la sua spiegazione, Masha può infatti mostrare a Orso la verità dei segni: «Guarda qui! Lo vedi? è un coniglio». E gli mostra un coniglio che cammina su dei trampoli che pogiamo su di una base a forma di zampa di lupo. Orso non può che restare a bocca aperta e ammettere che solo un essere umano può sapere che tra la verità dei segni e la verità della maschera non c'è in fondo nessuna differenza.

Ho pensato a lungo a questo libro prima di riuscire a trovare una chiave per ordinare il materiale che avevo raccolto negli anni. Dal 2006 al 2016 ho più volte aperto gli stessi libri, finendo sempre col richiuderli. Finché – non pensando che potesse esserci un rapporto con una ricerca che mi sembrava ormai senza speranza – ho letto per la prima volta per intero il

libro di Piero Camporesi sui vagabondi. E a quel punto ho capito che per organizzare la mia ricerca dovevo ibridare la teoria della letteratura coi modelli della sociologia, dovevo incrociare questioni letterarie e antropologiche, dovevo tenere in tensione la retorica e l'esperienza teatrale: perché l'ottava arte degli imbroglioni stradaïoli del Medioevo e del Rinascimento (e di ogni epoca) si annoda intorno all'albero della verosimiglianza narrativa.

Da quel momento è stato relativamente semplice stendere l'indice del lavoro da farsi. Che è più o meno l'indice che il lettore trova in coda a questo libro. Mentre scrivevo mi è poi parso inevitabile fermarmi per studiare meglio degli aspetti che in un primo tempo avevo ignorato o messo a fuoco solo assai malamente. Ed è stato soltanto mentre scrivevo che ho capito che il libro aveva trovato finalmente il suo assetto, anche perché avevo nel frattempo finito di lavorare a un libro sull'umorismo letterario il cui epilogo è dedicato alla funzione costruttiva della maschera. E a quel punto ho capito che in fin dei conti questo libro è la realizzazione di un antichissimo progetto di tesi di laurea di cui parlai una volta a un mio amico in una piazzetta napoletana.

Da quell'epoca lontanissima a oggi sono infiniti i debiti che ho contratto nei confronti di chi mi è stato vicino ascoltando progetti, abbozzi di idee, frasi sconnesse, a seconda dell'alternarsi di fasi maniacali e fasi depressive. Troppi sarebbero insomma i nomi che dovrei fare, e di certo troppi ne tralascerei senza volerlo. Mi limito allora a ringraziare coloro che hanno letto le prime versioni di queste pagine e coloro che ne hanno discusso con me alcuni presupposti. Ai primi appartengono Marcello Barbato, Guglielmo Cutolo, Pietro Mancini, Matteo Palumbo; ai secondi Carmelo Colangelo e Gabriele Frasca. Mi fa infine piacere ringraziare Carmen Gallo per l'attenzione con cui ha letto il quarto capitolo.

★

Questo libro è dedicato a Ida e Adele Giulia, che mi hanno insegnato la logica di Masha e Orso.

PARTE I
NASCITE DELL'INDIVIDUO

I

LA SCENA

1. UNA GAMBA DI LEGNO

Nel 1548 un giovane piccolo possidente del villaggio pirenaico di Artigat parte all'improvviso lasciando la moglie e il figlio. Martin Guerre, questo è il suo nome, era di origine basca e aveva sposato Bertrande de Rols a soli 12 anni, quando lei ne aveva 10. Dopo i primi otto anni passati senza concepire prole (fatto che aveva provocato nel villaggio dicerie circa un possibile malocchio di cui sarebbe stata oggetto la moglie), la coppia aveva avuto un bambino battezzato col nome del nonno paterno, Sanxi. Tutto era trascorso bene da allora, finché Martin aveva rubato una piccola quantità di grano al padre: temendone la punizione, il giovane era partito senza più dare notizia di sé.

Otto anni dopo Martin torna. Lo riconoscono tutti nel villaggio ed egli a sua volta saluta tutti chiamandoli per nome e chiedendo a ciascuno notizie dei familiari. Gli si fanno incontro le sorelle, lo zio Pierre, i cognati, commossi e felici per la sua riapparizione. Il padre purtroppo non c'è più; solo Bertrande appare incerta, fredda, come se nutrisse qualche sospetto. Martin la saluta festoso. Le ricorda il giorno del matrimonio, i piccoli dettagli del banchetto nuziale e della loro vita in comune, arrivando a sussurrarle alcuni loro segreti di coppia. La moglie accoglie infine il marito nel compiacimento generale.

La vita trascorre felice per tre anni, coronati anche dalla nascita di una nuova bambina, Bernarde, quando all'improvviso, nel 1559, nasce una lite tra zio e nipote circa lo sfruttamento del patrimonio del defunto padre di Martin, amministrato da Pierre che è diventato il capofamiglia. La richiesta di Martin è legittima, ma Pierre si indispettisce: le incomprensioni e il sospetto crescono a tal punto che lo zio denuncia il nipote affermando che questi è in realtà un impostore, un guascone di nome Arnaud du Tilh, detto Pansette.

La vera identità del giovane sarebbe stata rivelata da un soldato di passaggio, il quale non solo avrebbe detto di averlo riconosciuto, ma avrebbe

aggiunto che il vero Martin è ancora vivo, nonostante una palla di cannone gli abbia portato via una gamba durante la battaglia di San Quintino. Il “nuovo” Martin viene arrestato; esce però di prigione pochi giorni dopo, trovando ad accoglierlo Bertrande, che gli lava i piedi in pubblico, gli fa indossare una camicia bianca pulita e lo fa entrare in casa.

E tuttavia, passata qualche settimana, la situazione muta nuovamente: Bertrande fa infatti causa a Martin, accusandolo di essere un impostore che l'ha plagiata. Inizia un processo, per molti versi penoso, presso la corte di Rieux, che si conclude con la condanna a morte del giovane: la testa gli dovrà essere mozzata con la scure e il corpo verrà smembrato in quattro parti. Il condannato fa ricorso, e il processo si sposta a Tolosa, innanzi a un'assise di giudici tra cui siede Jean de Coras, la cui relazione, pubblicata nel 1561, ha reso poi nota la vicenda.

Il nuovo processo si svolge nella più grande incertezza. Il numero dei testimoni che dicono di riconoscere l'imputato come Martin Guerre è leggermente inferiore a quello di quanti sostengono che egli non lo sia, mentre la maggioranza degli abitanti del villaggio non sa pronunciarsi. D'altra parte, i testimoni a favore risultano più attendibili, indicando cicatrici e segni corporali attribuibili a Martin, ed effettivamente riscontrabili sull'imputato. Anche la famiglia appare divisa: Bertrande è l'accusatrice, ma non vuole giurare che l'accusato non sia il marito: lo zio è invece ferocemente convinto che si tratti di un impostore; al contrario, le sorelle e i cognati sostengono con veemenza che quegli è proprio Martin. C'è poi la straordinaria memoria dell'imputato, unita alla sua capacità di descrivere nel dettaglio il passato: la vita d'infanzia ad Artigat, il matrimonio precoce, gli anni trascorsi con Bertrande, la comunità del villaggio.

E tuttavia le ragioni di sospetto restano forti: Martin, per esempio, ha vissuto nella regione basca fino ai sette anni di età, eppure non sa parlare quella lingua, ha avuto un figlio prima di scomparire, eppure il bambino non gli assomiglia. La corte – scrive il giudice Coras – si trova «en perplexité grande», ma in effetti propende più per l'innocenza che per la colpevolezza dell'imputato. Quand'ècco che all'improvviso, nella tarda estate del 1560, un uomo entra in aula e dichiara di chiamarsi Martin Guerre. Quest'uomo ha una gamba di legno.

L'imputato mantiene però la sua versione e anzi accusa l'altro di essere

un impostore. Resta sicuro di sé anche durante il confronto diretto col nuovo arrivato, che egli addirittura osa interrogare, rivolgendogli domande su diversi dettagli domestici. Domande alle quali, in verità, scrive il giudice Coras, il nuovo venuto non sapeva rispondere così bene come invece aveva fatto il prigioniero.¹

Davanti a simili dimostrazioni di sfrontatezza, tutti, corte e uditorio, hanno l'impressione di trovarsi innanzi a un caso di magia, finché i giudici decidono di affidarsi ai confronti diretti, e riconvocano i testimoni affinché confermino la loro deposizione. Innanzi ai due Martin sfilano tutti, le sorelle, lo zio, la moglie, e tutti riconoscono nell'uomo con la gamba di legno il loro vero congiunto. Essendo stata «entièrement découverte» l'impostura di du Tilh, la corte può allora finalmente pronunciare la sua sentenza, che è di condanna a morte per impiccagione con successivo rogo del cadavere. La sentenza viene emessa il 12 settembre 1560; la condanna viene eseguita quattro giorni più tardi, il 16 settembre. Poco prima di essere impiccato, Arnaud du Tilh, detto Pansette, rilascia la sua confessione.

2. UNA STORIA FORRNATA

Come ho anticipato, questa storia è conosciuta grazie al racconto che ne ha fatto il giudice Jean de Coras nell'*Arrest memorable du parlement de Tolose*, un libro apparso nel 1561 a Lione e più volte ristampato, con aggiunte, a partire dal 1565. Minore importanza ha avuto un'altra versione della vicenda, redatta dall'avvocato Guillaume LeSueur, che seguì il secondo dibattimento per poi sintetizzarlo nella *Administranda historia de Pseudo Martino* (pubblicata a Lione nel 1560), tradotta in francese come *Histoire admirable d'un faux et supposé mari* (apparsa nello stesso anno a Parigi). Manca invece quasi tutta la documentazione originale dei due processi (di Rieux e di Tolosa), salvo la sentenza, che è stata però ritrovata solo di recente.²

1. JEAN DE CORAS, *Arrest memorable du Parlement de Tolose, à Lyon par Antoine Vincent*, 1561, p. 71: «le nouveau venu ne satisfaisoit si bien que le prisonnier avoit fait & faisoit entendre». Per ragioni che saranno chiare alla fine del capitolo, si preferisce citare per ora dalla prima edizione dell'opera.

2. Cfr. N. ZEMON DAVIS, *Les silences de l'archivage, le renouveau de l'histoire*, in «Annales du Midi».

Il “meraviglioso” e “memorabile” che leggiamo in questi titoli sono i caratteri che hanno assicurato alla vicenda gran parte della sua fortuna successiva, a partire dalla raccolta di *Histoires admirables et memorables* redatta da Goulart (ne leggo un'edizione del 1618). Assimiliato a storie variamente sorprendenti, inserito tra il racconto della storia di millantatrici che sostenevano di aver digiunato per mesi e la relazione del processo a un ventriologo che aveva truffato la gente per qualche mese facendo credere di dialogare con le anime del Purgatorio, questo inquietante episodio di sostituzione di persona sembra perdere di specificità.

La singolarità del caso è invece in parte riscattata in *Les imposteurs insignes*, opera pubblicata da Jean Baptiste de Rocoles ad Amsterdam nel 1683 e più volte ristampata. Tra i più di quaranta episodi riportati, quello di Martin Guerre è presentato con qualche riguardo. L'autore riconosce infatti il carattere in qualche modo fondazionale della storia di Arnaud du Tilh, che però qualifica come «archi-fourbe», ossia con una formula che se ne innalza iperbolicamente il protagonista, al tempo stesso lo abbassa per collegarlo al triviale mondo truffaldino dei furbi (su cui torneremo nel cap. III). Riconoscimento reso anche esplicito nella prenessa, quando Rocoles afferma di aver voluto pubblicare il caso dello pseudo-Martin nonostante esso esorbiti dai limiti («bornes») che si era prefissato, ossia di riunire i soli casi di coloro che hanno «voulu ravir des Sceptres et des Diademes», tentando di sostituirsi a re, imperatori e figure religiose. La storia potrà tuttavia piacere ai lettori, sostiene l'autore, e pertanto merita di essere raccontata, sebbene riguardi la piccola ambizione di un poveraccio che tentò di sostituirsi a un piccolo possidente agrario che faceva il mercante.³

Questo aspetto della vicenda e del carattere dello pseudo-Martin, in quanto *uomo qualunque*, è a mio avviso decisivo e anzi archetipico per la tesi che avanzo in questo libro; ma ci torneremo più avanti (cfr. par. 5-6). Adesso è utile ricordare che fu probabilmente per il tramite di Rocoles se Leibniz poté riferirsi al caso di Artigat nei suoi *Nouveaux Essais sur l'enten-*

dement humain, lì dove discute il concetto di individuazione. Nonostante questa notevole apparizione nel campo filosofico, il successo del caso di Martin Guerre si sviluppò soprattutto in letteratura. Nel Settecento, in particolare, mentre *Les imposteurs insignes* venivano tradotti in più lingue, apparvero due diversi volumi, entrambi intitolati *Causés célèbres* (1734 e 1772), nei quali questa curiosa storia di scambio di persona venne riproposta sia pur riducendone il carattere meraviglioso a favore di una interpretazione razionale degli eventi. Per questo tramite, la storia si diffuse ulteriormente, fino a raggiungere gli opposti poli del continente americano (una versione viene pubblicata sulla «New London Gazette» nel 1763-64) e delle lande russe (con un adattamento apparso nel 1791).

Proprio l'ampia notorietà trasforma il clamoroso e perturbante processo di Artigat in una vicenda generica e genericamente “letteraria”, tanto che nel 1787 Charlotte Smith, poetessa e romanziere inglese, ne ricava un adattamento per un suo libro significativamente intitolato *The Romance of Real Life*. Su questa stessa via avrebbe proseguito la fortuna ottocentesca del caso, ripreso da vari scrittori, tra cui Dumas père. Nel Novecento l'attenzione si sarebbe spostata su Bertrand, protagonista nel 1941 di *The Wife of Martin Guerre* di Janet Lewis, scrittrice americana che s'interessò alla vicenda dopo essere rimasta turbata dal processo per furto subito da un conoscente. La tematica femminista è centrale anche nel film *Le Retour de Martin Guerre* (1982) girato da Daniel Vigne sulla base della sceneggiatura di Jean-Claude Carrière, e su diretta ispirazione delle ricerche di Natalie Zemon Davis, la studiosa cui si deve la riscoperta e la definitiva consacrazione di questa vicenda cinquecentesca come fatto di grande interesse storico.⁴

3. UN VILLAGGIO DEL CINQUECENTO

Ho accennato in precedenza che la quasi totalità della documentazione giudiziaria relativa al caso di Arnaud du Tilh è andata dispersa. Pertanto è

Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 264 2008, pp. 467-83, a p. 470.

3. JEAN-BAPTISTE DE ROCOLLES, *Les imposteurs insignes*, Bruxelles, Jean van Vlaenderen, 1728, p. 38.

4. N. ZEMON DAVIS, *Il ritorno di Martin Guerre. Un caso di doppia identità nella Francia del Cinquecento*, trad. it., Torino, Einaudi, 1984 (ed. or. 1982). Riprendo da qui il riassunto della fortuna della storia.

oggi impossibile verificare come agrirono davvero i testimoni, quali domande furono loro poste, come si susseguirono i fatti durante gli interrogatori preliminari e il dibattimento in aula. Tutto quel che sappiamo, lo dobbiamo alle versioni di Jean de Coras e Guillaume LeSueur, un giudice e un avvocato. Sui loro testi torneremo piú avanti, soprattutto sul primo. Prima è necessario comprendere come abbia svolto il suo lavoro Zemon Davis, la quale, in assenza delle carte documentarie, ha dovuto incrociare due diversi procedimenti: analizzare le relazioni di Coras e LeSueur; confrontare quanto da loro raccontato con le tracce di casi analoghi conservate negli archivi francesi.

Non avendo alcuna notizia diretta dell'effettivo dibattimento in aula, e volendo inserire le relazioni a stampa nella cornice di senso del loro tempo e della loro localizzazione geografica, la studiosa si è concentrata sulla vita quotidiana dei villaggi nella Contea di Foix (dove si trova Artigat) ricostruendo le abitudini, i comportamenti e le strategie sociali delle famiglie lì immigrate dalla regione basca, com'è il caso dei Guerre, originariamente Aguerre.

Il risultato di Zemon Davis è stata la descrizione di quello che con Clifford Geertz si potrebbe definire un sistema culturale, cioè un complesso coerente di pratiche, di cerimoniali e di istituzioni che regolano la vita di una data comunità in un dato periodo e in un dato luogo,⁵ circoscrivendone convinzioni, convenzioni e credenze.

Nella sua ricostruzione, la Zemon Davis tenta infatti di sistemare le azioni dei protagonisti in un quadro culturale complessivo: un uomo o una donna in quel tempo, in quel luogo e in quelle specifiche condizioni, avevano in generale dei timori e dei desideri che permettono di spiegare il comportamento di Martin, di Arnaud e di Bertrande. Così facendo, la studiosa ha implicitamente lavorato utilizzando le logiche del verosimile: un concetto che presiede sia alla *possibilità* che un certo evento si verifichi sia alla *credibilità* di una certa narrazione.⁶

5. C. GEBERTZ, *Antropologia interpretativa*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1988.

6. L. Pareyson (*Il verosimile nella poetica di Aristotele*, Torino, Tip. La Salute, 1950, p. 28) distingue quattro aspetti del verosimile aristotelico: uno inerente ai gradi del possibile, uno connesso alla nozione di "coerenza", un terzo che scaturisce dalla definizione di carattere,

Zemon Davis fa implicito ricorso al verosimile in diversi momenti del suo ragionamento. In particolare si può ricordare il passaggio in cui si chiede quanto si possa considerare eccezionale il fatto che nel Cinquecento gli individui cambiassero di nome e adottassero una nuova identità: così avevano fatto gli stessi Aguerre, che dopo aver lasciato Hendaye avevano modificato il cognome e adottato un nuovo stile di vita, adeguandosi alle consuetudini della regione in cui erano andati ad abitare. Un atteggiamento diffuso tra tutti coloro che si spostavano in una zona diversa da quella di origine, e che non era poi così diverso dalle varie pratiche di contraffazione diffuse tra furfanti e vagabondi.⁷

Dai giochi per il Carnevale all'attività truffaldina e alla migrazione per necessità politiche o lavorative: in tutti questi casi, pur così disparati, era abituale a quell'epoca mutare identità. Meno normale era però assumere l'identità di qualcun altro: e non un'identità generica, ma quella di un individuo reale e pertanto riconoscibile. Perché una tale cosa potesse accadere, occorreva una sorta di collaborazione collettiva da parte dei familiari e dei conoscenti di quel "qualcuno", i quali assumevano una sorta di comportamento "passivamente attivo" che li induceva a riconoscere nel nuovo arrivato la persona da loro conosciuta e a re-integrarla nella comunità.

A tal proposito, Zemon Davis fa ricorso a due argomenti che si possono situare a metà tra logica psicologica e logica del racconto. Da una parte, ha spiegato la studiosa,⁸ la riappartizione di Martin rispondeva a una attesa condivisa che era a sua volta generata da una convenzione profondamente radicata, se non addirittura strutturante quel mondo sociale: «l'erede e capo della famiglia Martin Guerre» doveva riprendere «il suo posto». Dall'altra, ha aggiunto, Martin aveva fatto arrivare la notizia del suo ritorno prima di (ri)mettere effettivamente piede ad Artigat: egli dunque tor-

infine uno che si articola secondo la credibilità: il primo discende dalla «distinzione fra accaduto e accadibile», il secondo dalla «distinzione fra la dispersione della storia e la concentrazione della poesia», il terzo dalla «distinzione fra particolare e universale», l'ultimo dalla «distinzione fra vero e falso».

7. Cfr. Davis, *Il ritorno di Martin Guerre*, cit., p. 99. Si vedano anche Coras, *Arresi memorabile*, cit., *annotation* xii p. 12. Per i vagabondi, cfr. piú avanti in questo stesso libro al cap. III.

8. Ivi, p. 104.

nava «dopo essere stato annunciato», dopo aver cioè preparato il villaggio a riconoscerlo.⁹

Come si vede, si tratta qui di un notevole incrocio tra struttura sociale e struttura narrativa: la combinatoria dei ruoli familiari all'interno del villaggio prenaico e il meccanismo della *suspence* hanno collaborato a rendere "normale" il ritorno di un giovane che si era allontanato otto anni prima senza fornire spiegazioni e senza mai dare notizia di sé. Ciò che conta non è l'abilità di Arnaud du Tilh nello sfruttare questi elementi (non è infatti improbabile che il secondo sia l'effetto di un suo preciso piano per ingannare le vittime), ma il ruolo giocato dalla famiglia Guerre e dagli altri abitanti del villaggio, i quali hanno subito creduto che il nuovo arrivato fosse effettivamente Martin Guerre.

Questo è il nodo problematico che ci consegna la vicenda. Non è infatti difficile immaginare quali fossero le intenzioni di Arnaud, che certo voleva migliorare le sue condizioni sostituendosi a un uomo che verosimilmente non sarebbe più tornato a casa (ammesso che fosse ancora vivo). Né è del tutto impossibile formulare congetture su quale fosse l'intreccio di Bertrande nell'accettare nel suo letto uno sconosciuto: una donna sposata il cui marito fosse lontano da casa e non desse sue notizie viveva in una posizione particolarmente difficile a quell'epoca, costretta sotto la tutela di un parente maschile e impossibilitata a gestire il suo eventuale patrimonio.¹⁰ Quello che invece è particolarmente stimolante in questa

9. Analogo il ragionamento di Jack Thomas a proposito di un caso d'impostura avvenuto nel sec. XVIII, il quale suggerirebbe «qu'il était toujours possible à la fin du siècle des Lumières, dans une grande ville de province, de créer les conditions d'une large adhésion en faveur de la reconnaissance d'un homme disparu pendant quarante ans et revenu dans sa ville chercher sa fortune délaissée. Au moins 73 personnes, la plupart des citoyens hommes et désintéressés, ont témoigné de la sorte, souvent de la façon la plus affirmative. Des magistrats ont manifestement eu du mal à se distancer de ces témoignages qui évoquent des histoires que seul Arnaud Lamane pouvait connaître. Si ces témoignages avaient été les seules preuves apportées devant les tribunaux, l'ancien esclave et son héritier auraient probablement triomphé». Cfr. J. THOMAS, *Un fils de Martin Guerre: le vrai-faux retour d'Arnaud Lamane à Toulouse à la fin du XVIII^e siècle*, in «Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 264 2008, pp. 535-61, a p. 560.

10. Cfr. CORAS, *Arrest mémorable*, cit., annotation xcvi p. 106. Meno benevola, o forse più tradizionalista l'interpretazione di L. SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, Palermo, Sellerio, 1982.

vicenda e nel modo in cui è stata raccontata è l'insieme di finzioni, mascheramenti, dissimulazioni cui i protagonisti hanno dovuto ricorrere: finzioni, mascheramenti e dissimulazioni che non sarebbero stati efficaci se non avessero aderito pienamente a convinzioni, convenzioni e credenze della comunità di Artignat.

Come ha spiegato Zemon Davis in una conferenza pronunciata una decina di anni dopo aver pubblicato il suo libro, se è vero che i casi di impostura sembrano alimentare un interesse universale, diffondendosi nel tempo e nello spazio (lo abbiamo visto nel precedente paragrafo), è altrettanto vero che i dettagli di un'impostura sono specifici di un tempo e un luogo («are quite specific to their time and place»), sicché il nostro interesse deriva almeno in parte da questo profondo rapporto che essa ha con la storia.¹¹

L'impostura è *embedded*, dice Zemon Davis, cioè embricata nel suo spazio-tempo. Come nei due casi contemporanei da lei presentati, uno cinese e uno statunitense, che mostrano come i rispettivi autori, Zhang/Li e Hogue/Santana, abbiano utilizzato i presupposti culturali degli ambienti in cui hanno agito, lavorando il primo sulla credenza nella "personalità influente", tipica della società comunista cinese (e mostrando «how foolish was trust in influence») e il secondo sulla credenza nel conseguimento di risultati come conseguenza del merito («belief in achievement by merit»). Il profondo radicamento dell'impostura nelle pratiche sociali dell'ambiente in cui si verifica è peraltro messa assai bene in evidenza dal racconto a fumetti del caso di Zhang/Li, nel quale il protagonista è raffigurato come una volpe in abito militare: in prima istanza, gli autori hanno voluto sottolineare la malizia ("volpina") nello sfruttare la soggezione psicologica provocata da chi indossa in Cina l'uniforme dell'Esercito di Liberazione; ma essi hanno anche alluso allo "spirito-volpe", che in quella cultura è l'anima-le col quale si rappresenta la capacità di indurre il desiderio negli altri («the Chinese "fox-spirit", which represents the desires of others»).¹²

11. N. ZEMON DAVIS, *Remaking Impostors. From Martin Guerre to Simmsy*, London, Royal Holloway Univ. of London, 1997, p. 7 («part of our interest in them comes from this historical depth and embeddedness»).

12. Ivi, p. 8.

Insomma, studiando un caso in fin dei conti marginale della vita di una contea pirenaica del secondo Cinquecento, o raccontando un paio di episodi curiosi del nostro tempo, Natalie Zemon Davis ha mostrato che l'atto di impostura è sempre legato alla propria epoca. E questo, aggiungiamo noi, perché si costruisce a partire da convinzioni, convenzioni e credenze che sono alla base di quell'epoca e che rendono verosimili (credbil) le notizie che vi vengono prodotte e i fatti che vi vengono tramandati.

4. PROVE E CONGETTURE (IL GIUDICE È LO STORICO)

Delle due opere che hanno perpetuato la memoria dello pseudo-Martin, quella del giudice Jean de Coras è di gran lunga la più interessante. Tale interesse risiede certo nella precisione con cui è presentata la vicenda attraverso il dettaglio delle fasi processuali, ma è forse dovuto soprattutto alla natura professionale del narratore, uno dei giudici chiamati a presiedere il processo di appello a Tolosa, il quale, a poche settimane di distanza dalla esecuzione della pena capitale, decise di raccontare la vicenda sin dal suo primo avvio giudiziario: «Nel mese di gennaio 1559 Bertrand de Rols, nativa di Artigat, nella diocesi di Rieux, presenta denuncia al giudice di Rieux» («Au mois de Janvier mil cinq cents cinquante neuf, Bertrand de Rols, du lieu d'Artigat, audiocèse de Rieux, se rend suppliant & plantive, devant le Juge de Rieux [...]»)¹³

Ragionando come un uomo di legge, Coras espone i fatti così come vennero mano a mano presentati durante lo svolgimento del processo, giacché, essendo mancata una fase istruttoria, le indagini furono tutte svolte in fase di dibattimento. Ma si trattò di un'indagine particolare: in mancanza di ogni riscontro oggettivo, ci si dovette affidare al solo confronto tra le versioni dei testimoni e le parole dell'imputato. Il narratore è ben consapevole di questa particolarità, su cui si sofferma a più riprese nelle centoundici *annotations* di tipo giuridico ed erudito che arricchiscono il suo racconto. Nell'*annotation* xxvii egli afferma per esempio che è pericoloso stabilire un giudizio sulle sole parole dei testimoni («dange-

reux [...] d'asseoir un jugement [...] sur le dire des tesmoings»), in quella successiva spiega che occorre ben valutare la loro qualità («la qualité des tesmoings»), mentre più avanti (*annotation* xxxviii) illustra le ragioni che permettono di stabilire quali siano i testimoni «plus croyables», arrivando infine (*annotation* lxxxv) a dichiarare che un giudice non si deve limitare a considerare le parole dei testimoni né tantomeno a leggerle per iscritto, ma deve invece ben osservarli mentre rendono la loro deposizione: il gesto, il contegno possono rivelarne l'intenzione nascosta.¹⁴

È stato osservato che nel corso del sec. XVI si moltiplicarono in Francia le raccolte giurisprudenziali di *arrêts mémorables*, cioè di sentenze (*arrêts*) ritenute di particolare interesse e utilità per i giudici e gli avvocati che potevano tenerne conto come di eventuali precedenti. Rispetto alla diffusione francese di questo nuovo prodotto librario che era anche un prezioso strumento di lavoro per la classe forense, la corte tolosana registra un forte ritardo, tanto che l'opera di Coras è stata considerata una sorta di trasgressione nei confronti del divieto non scritto di divulgare materiali giurisprudenziali cui paiono essersi attenuti i giudici di Tolosa a quell'epoca. Ma Coras è forse andato oltre lo spirito delle raccolte di sentenze. La sua opera non è infatti rivolta ai soli professionisti del diritto, ma ambisce a un pubblico più ampio, cui offre una storia sensazionale: interessante dal punto di vista legale, ma provvista di un sovrappiù di senso che le fa trascendere il mero interesse tecnico.

Questo *surplus* semantico eccede la morale che si può ricavare dalla conclusione del racconto, quando l'impostore viene finalmente smascherato. Esso riguarda invece le difficoltà che si frappongono alla rivelazione della verità, le incertezze attraverso cui avanza l'inchiesta, le ambagi e i ripensamenti dei giudici. Se, come ha scritto Jacques Poumarède, la novità dell'*Arrest mémorable* consiste nella possibilità offerta al lettore di entrare nella coscienza del giudice («pénétrer dans la conscience du juge»), di dividerne dubbi, domande, stupori, ammirazione per il talento eccezionale di Arnaud du Tilh, questo vuol dire che l'opera di Coras è costruita sul dubbio dell'inquirente e sul rischio del suo fallimento.¹⁵

14. Ivi, p. 79.

15. J. POUMARÈDE, *De l'Arrest mémorable de Coras (1561) à l'Histoire tragique (1613) de Ségalat*.

13. Coras, *Arrest mémorable*, cit., p. 1; le citaz. successive ivi, risp. pp. 38, 39, 47.

Ce ne convinciamo leggendo l'annotazione 21, dove lo scrittore commenta la lunga deposizione nella quale lo pseudo-Martin presenta con grande profusione di dettagli la sua vita passata, spiegando che il suo discorso, pieno di così tanti riferimenti accettati («ces propos icy longuement discourus & la numerosité de tant & tant d'enseignes si véritables»), appariva ai giudici pienamente persuasivo («domnoient grande occasion aux juges se persuader l'innocence dudit du Tith»); e per quanto essi cercassero di sorprendere nell'atto di dichiarare qualche falsità, tuttavia non poterono mai evitare che egli rispondesse veridicamente.¹⁶

Veritableness: questo avverbio rivela tutta la gravità della questione in gioco. Gli strumenti abituali del diritto, le tecniche giuridiche per l'accentramento dei fatti si rivelano deboli rispetto all'abilità retorica di Arnaut. O meglio, a rigore non è in gioco né la genialità dell'imputato né l'impezzatura dei giudici. Lo scacco degli inquirenti è dovuto al fatto che il discorso dello pseudo-Martin condivide la medesima base concettuale dei loro dispositivi d'inchiesta abituali: il verosimile.

Se infatti rileggiamo le righe appena commentate, ci accorgiamo che il fallimento dei giudici, che cercano una *Menzogna (mensonge)*, ma trovano solo discorsi fondati nei fatti, consiste in un errore di attribuzione (i fatti possono ben essere "veri", ma non riguardano colui che li espone) inculcato in loro da una *performante* linguistica basata sulla *credenza*. Del resto, dopo aver precisato che l'imputato indicava delle persone che avrebbero potuto confermare i dettagli della sua deposizione, Coras spiega che in questo modo egli rendeva ogni sua affermazione ancora più persuasiva e verosimile («plus persuasible & vraysemblable»).

Verosimile è un aggettivo che ricorre molto di frequente nel racconto, soprattutto quando il narratore sintetizza il modo in cui gli inquirenti ragionano, rivelandone l'incertezza tra le diverse persuasioni cui sono volti per volta indotti. All'inizio del processo essi ritengono infatti «vray-semblable» che Arnaut si sia impossessato dei particolari intimi della vita di Martin Guerre ascoltandoli direttamente da lui: per loro è quindi verosi-

mile che l'imputato non sia Martin.¹⁷ Ma più avanti, avendo ascoltato i testimoni a favore dell'imputato, i giudici ritengono «vray-semblable» che, avendo vissuto con lui per più di tre anni, Bertrand lo avrebbe sicuramente riconosciuto come un impostore se non fosse stato davvero («veritablement») suo marito: di conseguenza, non è verosimile che l'imputato non sia Martin.¹⁸

Come si vede, la questione non ruota affatto intorno alla abilità retorica di Arnaut; essa risiede invece nella profondità del nesso che congiunge verosimiglianza e credenza. Mi pare mostrarlo bene il racconto della fase del processo in cui la corte accetta che la prima denuncia contro l'imputato (gennaio 1559) non è stata presentata per volontà della moglie, la quale anzi avrebbe firmato la procura allo zio solo molte ore dopo che l'istanza venisse depositata. Coras scrive che verosimilmente l'intenzione dell'iniziativa legale non proveniva dalla de Rolz («vray-semblablement ne procedoit de ladite de Rolz»), anche perché la notte stessa della sua incarcerazione ella aveva soccorso il marito facendogli pervenire abiti e danaro.¹⁹ L'avverbio utilizzato dal narratore sintetizza il ragionamento congeneturale della corte: lo zio denuncia l'imputato la mattina, Bertrand firma la procura allo zio la sera successiva; dunque Bertrand non sapeva della denuncia e di conseguenza l'iniziativa legale non dev'essere attribuita a lei.²⁰

Ma non è questione solo di logica congeneturale, o insomma di procedimento indiziario. Lo rivela il passaggio in cui Coras spiega che la corte aveva ragione di credere che il prigioniero fosse Martin Guerre perché ciò favoriva il matrimonio, i figli e la causa dell'imputato.²¹ Aspetti tra loro diversissimi si affastellano in questo passaggio: il convincimento (rivelatosi fallace) della corte sarebbe stato corretto sia per un argomento di carat-

17. Ivi, p. 9.

18. Ivi, p. 47.

19. Ivi, p. 56.

20. Congettura commessa, ma non formulata: Bertrand è stata in seguito costretta dallo zio, risentito contro l'imputato, a sportgere la seconda denuncia; Bertrand non voleva farlo, dunque l'imputato è verosimilmente Martin.

21. Coras, *Arrest memorable*, cit., p. 57: «en ceste sentence, que le prisonnier fust Martin Guerre, la court avoit grand raison d'incliner»; «ceste opinion favorisoit le mariage, les enfans qui en sont yssus & la cause du preventu».

L'invention de la chronique criminelle, in «Annales du Midi. Revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale», 264 2008, pp. 503-34, a p. 504.

16. Coras, *Arrest memorable*, cit., p. 31; la citaz. successiva Ivi.

tere prettamente giuridico (la presunzione d'innocenza), sia perché difende l'istituzione del matrimonio.²² In poche parole, l'opinione di un giudice risulta verosimile quando si accorda con le norme del diritto e con le convenzioni sociali dell'epoca.

Possiamo così tornare a du Tilh, e alle ragioni per cui la sua impostura è stata creduta anche dai giudici, almeno finché non si è presentato l'uomo con una gamba di legno. Al di là della sua indiscutibile genialità retorica, che fa di lui un inquietante «archifourbe», è il sistema di convinzioni, convenzioni e credenze a giustificare la trasformazione di Arnaud in Martin, il quale sarebbe tornato per il desiderio di abbracciare nuovamente i genitori, i figli e la moglie.²³ Questi stimoli («esguillons»), commenta Coras, sono in verità ben forti («bien poignans») per motivare il ritorno di qualcuno (l'autore scrive, sintomaticamente, «un personnage») da un paese lontano: quale sia la forza della «douceur de la patrie», la «charité des enfants» e «l'amour de la femme» è infatti ampiamente dimostrato da Cicerone, Omero, Virgilio, e ancora lo si legge nel Vecchio Testamento, in Properzio e in Plutarco.²⁴

La letteratura degli Antichi e il loro grande pensiero morale forniscono dunque la base del verosimile, sostanziando le credenze più solide e durature: le *conjectures et argumens* di cui parla l'autore poggiano su null'altro che su delle convenzioni condivise. Su questa *doxa* si costituiscono, al tempo stesso, le prove del dibattimento giudiziario e i nuclei narrativi del racconto di Jean de Coras.

5. IL SILENZIO DEGLI ARCHIVI

Nei termini giuridici del tempo, la questione intorno a cui si mosse l'inchiesta tolosana fu l'*état* dell'imputato, il suo stato civile diremmo noi oggi. Il termine *état* (dal latino *status*) significava originariamente l'appartenenza a una certa classe sociale (uno dei *tria status* della teoria di Adalbero-

ne di Laon: *oratores, bellatores e laboratores*). Esso era poi passato a significare la condizione di uno specifico individuo: la «question d'état» era pertanto la contestazione della discendenza di qualcuno (se fosse «légitime ou bâtarde»), della sua posizione sociale (se «noble ou roturier») o delle sue capacità personali. L'effettivo possesso di uno *status* veniva verificato attraverso l'indagine su *nomen, tractatus e fama*, cioè sul nome personale, sul modo di fare e sulla notorietà associati a un determinato individuo.²⁵ Questo è quanto tentarono di fare i giudici tolosani nel caso di Martin Guerre.

In un'epoca in cui non esiste la fotografia, i ritratti sono rari e le impronte digitali non esistono, quando i registri parrocchiali sono ancora incompleti e non del tutto affidabili, come si poteva stabilire in maniera indubitabile l'identità di una persona?²⁶ La corte di Tolosa si affidò innanzitutto ai testimoni, tentando di scerverarne le dichiarazioni col metro della “qualità” personale, della loro credibilità, ossia, come abbiamo visto, del verosimile. I giudici si concentrarono anche sulla versione dell'imputato, cercando di scoprirvi qualche menzogna («mensonges») o incongruenza. Essi provarono infine ad affidarsi a qualche criterio oggettivo, in particolare ai segni sul corpo, alle cicatrici, alle misure degli arti. Anche questa dimensione fisica, in apparenza oggettiva, in mancanza di riscontri documentari non poteva però che basarsi sulle parole: quelle dell'imputato o quelle dei testimoni.

Le quali erano peraltro assai contraddittorie, come si vede dal confronto tra testimoni a carico e a favore del prigioniero. Per i primi, Martin Guerre era alto e scuro di carnagione, magro di corpo e di gambe, un po' curvo, con la testa incassata tra le spalle, egli inoltre aveva il naso largo e camuso, il segno di un'ulcera sul volto e una cicatrice sul sopracciglio destro; il reo appariva invece basso e tracagnotto, con le gambe piene, il naso

25. THOMAS, *Un fils de Martin Guerre*, cit., p. 540. Cfr. anche l'interessante questione della credibilità dei testimoni commessa allo *status* e alle *circumstantiae* così com'era posta al tempo nella *common law* inglese e discussa in B.J. SHAPRO, *A Culture of Fact. England, 1550-1720*, Ithaca-London, Cornell Univ. Press, 2000, p. 14.

26. Questa è la domanda che si è posta DAVIS, *Il ritorno di Martin Guerre*, cit., p. 130. Sulla storia delle tecniche di identificazione, cfr. V. ГРОДВЕНЯ, *Storia dell'identità personale e della sua certificazione. Scheda segnaletica, documento di identità e controllo nell'Europa moderna*, trad. it., Bellinzona, Casagrande, 2008.

22. Analogo ragionamento leggiamo alla fine dell'*annotation* xxxviii: lvi, p. 47.

23. lvi, p. 25 («revoir ses parents, sa patrie, Sanxi son enfant & plus encore ladtire de Rolz sa femme»),

24. lvi, pp. 25-26.

regolare e privo di cicatrici.²⁷ Per i secondi Martin aveva due denti storti nella mascella superiore, una cicatrice sulla fronte, un'unghia incarnita, delle verruche sulle mani e una goccia di sangue all'occhio sinistro: tutti segni, conclude il narratore, riscontrabili sul corpo del prigioniero.²⁸

Ironia vuole che proprio un dettaglio corporeo avrebbe introdotto i primi sospetti («soupon») nei giudici, allorché nella corte giudiziaria di Tolosa sarebbe entrato quell'uomo con una gamba di legno: ma il fatto che la notizia che il vero Martin aveva perso una gamba durante la battaglia di San Quintino fosse stata riferita da due testimoni che l'avevano sentito dire da un anonimo soldato di passaggio rendeva l'informazione priva di forza probante. «Tesmoignage d'avoir ouy dire», la definisce Coras:²⁹ ancora una volta si trattava di parole e non di fatti.

Il lettore oderno potrebbe forse chiedersi perché i giudici mancarono di approfondire l'ipotesi che l'imputato potesse essere proprio Arnaud du Tilh, detto Pansette, come si ricavava dalla denuncia di Bertrand. Durante il dibattimento – almeno a quel che risulta dalle relazioni di Coras e LeSueur – non si fece invece alcuno sforzo per ricostruire l'identità che corrispondeva a quel nome. Un paio di secoli dopo, un analogo caso di imputura sarebbe in effetti stato risolto proprio attraverso una simile ricostruzione: ma a quell'epoca le istituzioni pubbliche avrebbero avuto dei registri pressoché impeccabili non solo per le informazioni concernenti i personaggi di riguardo.³⁰

Se dunque la corte di Tolosa non pensò di aprire un'indagine su Arnaud du Tilh ma si concentrò esclusivamente sulla reale identità di Martin Guerre, ciò si spiega probabilmente col fatto che entrambi erano *nomini qualunque*, che non appartenevano ai ceti superiori e non ricoprivano posti di responsabilità pubblica. Essi erano pertanto in gran parte, se non del tutto, sottratti al regime della documentalità: erano insomma letteralmente invisibili.

27. CORAS, *Arrest mémorable*, cit., p. 42 («estroit plus haut & plus noir, homme gresle de corps & de jambes, un peu voulté, portant la teste entre deux espaulles»); «petit trappé & fourmy de corps, ayant la jambe grosse»).

28. Ivi, p. 49.

29. Ivi, p. 59.

30. Cfr. THOMAS, *Un fils de Martin Guerre*, cit., part. pp. 555 e 558.

In un ripensamento a distanza sulla sua ricerca, Natalie Zemon Davis si è soffermata su un tale «silenzio degli archivi». Secondo la studiosa, il grande fascino di questa storia di sostituzione di persona consiste nel fatto che i protagonisti sono uomini e donne precisi, chiaramente determinati, e che al tempo stesso essi sono dei «simples villageois»,³¹ degli individui senza alcuna importanza storica: «de petit estat», di piccolo stato scrisse LeSueur.³²

Ma la stessa ragione che ha trasformato un curioso episodio cinquecentesco in una storia celebre è anche quella che rende impossibile ricostruire nel dettaglio la vicenda. Una cosa, ha spiegato Zemon Davis, è seguire le tracce documentarie della vita di un giudice proveniente da famiglia nobile come Jean de Coras, un'altra è reperire informazioni su degli individui di condizione popolare, i cui principali atti pubblici sono la nascita, il matrimonio, la morte, e semmai qualche piccola compravendita o la partecipazione a qualche causa minore in funzione di testimoni. A meno che, come nel caso di Arnaud du Tilh, questi non diventino i protagonisti di una *storia meravigliosa* in cui assumono un'altra identità riuscendo a inserirsi in un contesto familiare e sociale cui originariamente sono estranei. A meno che, insomma, non diventino un'altra persona, sia pure un'altra persona qualunque. E che vengano smascherati, beninteso: perché altrimenti resterebbero sepolti nel silenzio degli archivi. Perché altrimenti, sia pure sotto altro nome, resterebbero delle persone qualunque.

6. PARLA PANSETTE

La storia di Martin Guerre e della sua sostituzione è dunque una storia di parole: o meglio una storia di parole in azione, di discorsi, di *performance* retoriche. A partire da quelle, efficacissime, di Arnaud du Tilh, detto Pansette, il quale, come scrive Guillaume LeSueur, parlava con una tale sicurezza, «et avec si bon ordre», che non sembrava semplicemente raccontare i fatti, ma «les représenter et faire voir à l'oeil».³³ Chiarezza

31. ZEMON DAVIS, *Les silences de l'archivage*, cit., p. 479.

32. GUILLAUME LESUEUR, *Histoire admirable d'un faux et supposé mari*, in *Variétés historiques et littéraires*. Recueil de pièces volantes rares et curieuses en prose et en vers, revues et annotées par M. É. FOURNIER, Paris, Jannet, 1857, p. 102.

33. Ivi, p. 114.

espressiva, ordine nell'esposizione, forza icastica: in pochi righi questo avvocato cinquecentesco sintetizzava la più classica dottrina retorica, quale si può leggere per esempio nel *De oratore*, dove Cicerone scrive che l'abilità dell'oratore consiste nell'espone le cose verosimili in maniera così chiara che l'uditorio ha l'impressione di averle innanzi agli occhi.³⁴

Pansette si esprime insomma come uno specialista dell'arte forense, riuscendo a stupire i suoi giudici per la strepitosa memoria, e a far commuovere gli astanti con le sue parole e i suoi gesti: LeSueur racconta che l'oste della locanda in cui Arnaud era arrivato nel 1556 scoppio a piangere tale era la foga con cui quegli chiedeva notizie della moglie e della famiglia.³⁵

Pansette parla: questa è la sua abilità principale, questo lo strumento con cui tiene avvinta la famiglia e la comunità nella quale ha deciso di sistemarsi; in questa *performante* consiste la sua stessa identità. Identità che gli viene confermata dall'ambiente in cui viene a trovarsi, rispetto al quale ha attivato una complessa serie di strategie mimetiche che anch'esse radicano tutte nella parola. Per soddisfare a questo secondo aspetto della sua costruzione Pansette raccoglie informazioni su ciò che costituisce il suo stesso *self*: chi è la moglie? quanti sono i figli? come sta la famiglia? quali sono i suoi rapporti coi vicini?

Lo spiega ancora Jean de Coras nella seconda edizione della sua relazione, che non termina più con il commento alla sentenza pronunciata il 12 settembre, ma si estende fino alla esecuzione, avvenuta quattro giorni dopo. Qui il narratore, sia pure nella forma del discorso riportato, lascia la parola al suo protagonista, il quale spiega che l'idea di sostituirsi a Martin Guerre gli era venuta all'improvviso dopo essere stato erroneamente riconosciuto da due amici del giovane scomparso otto anni prima. Per meglio riuscire nell'impresa – continua Pansette – egli aveva deciso di cominciare a informarsi sulla vita e la condizione di Martin Guerre.³⁶

34. Cf. MARCO TULLIO CICERONE, *De oratore*, II 264: «Expérimenta enim sunt et ponenda ante oculos ea quae videantur et veri similia, quod est proprium narrationis».

35. Ivi, p. 105.

36. JEAN DE CORAS, *Arrests memorable du Parlement de Tolose*, à Lyon par Antoine Vincent, 1565, p. 169. Vale la pena suggerire che dicendo che Pansette volle «s'enquérir et informer [...] de l'estat dudit Martin Guerre», Coras attribuisce all'imputato una capacità di investi-

L'annotazione di Coras che segue a queste parole attribuibili ad Arnaud du Tilh merita di essere riprodotta almeno in parte: «i parenti, dicono i Giureconsulti, hanno conoscenza vera sia di ciò che i loro parenti fanno, sia del loro stato, condizione e qualità; e analogamente ne hanno i vicini tra di loro».³⁷ È qui l'ipotesi di “vero” su cui ha potuto poggiare la narrazione verosimile dell'impostore: la somma di convinzioni, convenzioni e credenze che costituisce l'identità collettiva di un determinato ambiente e che a sua volta si basa sul controllo reciproco tra i componenti della collettività, coi *parents* che guardano quel che fanno gli altri *parents*, e i vicini che si conoscono e si controllano tra di loro («entr'eux»). È questo sistema di sguardi a rendere *vera*, ossia effettiva ed efficace, una certa condizione o qualità: l'*estat*, lo stato civile non viene certificato dall'Amministrazione pubblica, ma dal discorso collettivo. Pansette, parlando, mettendo davanti agli occhi le cose di ogni giorno e di tutta la vita (la festa del matrimonio, le ansie coniugali, il giorno in cui è nato il piccolo Sanxi...), è riuscito a diventare Martin.

7. IL GIOCO DELLA TRAGEDIA

Pansette è stato scambiato per Martin e dunque pensa che, poiché due suoi conoscenti si sono ingannati («estoyent deceus en luy»), egli avrebbe ben potuto ingannarne degli altri («il pourroit bien [...] decevoir et circonvenir beaucoup d'autres»). Egli allora decide («s'advisa») di «jouer la tragédie qu'avez ci devant entendue», ossia di recitare la tragedia del ritrorno di Martin Guerre.³⁸

Difficile immaginare che Arnaud du Tilh, nel confessare le sue colpe dopo la pronuncia della sentenza, abbia utilizzato la parola *tragedie*; difficile immaginare un tale livello di autocoscienza sia pure in un inventore abilissimo quale egli dev'essere stato. Più probabile invece che la parola sia

gaZIONE almeno pari alla sua, se è vero che nel verbo *s'enquérir* è ben presente il concetto di “inchiesta”.

37. «Les parents, disent nos Juriconsultes, ont cognoissance vraye, semblablement de ce que leurs parents font: de leur estat, condition & qualité, & de mesme les voisins entr'eux» (ivi, p. 164).

38. Ivi, p. 162.

da attribuire a Jean de Coras, il quale nella annotazione che segue immediatamente dopo le parole che ho citato si sofferma in una lunga considerazione, di cui qui parafraso un'ampia porzione:

E veramente fu tragedia per questo contadino non da poco («gentil rustre»). Per quanto riguarda la differenza tra tragedia e commedia, c'è da dire che sono entrambe forme letterarie, ma la seconda descrive e rappresenta in stile basso e umile, i casi privati degli uomini, come gli amori e i rapimenti di fanciulle [...]. In questa specie di racconto, benché l'inizio sia infuato e triste, la conclusione è però felice, gioconda e piacevole, come dimostrano tutte le commedie di Plauto e Terenzio. Nella tragedia sono invece rappresentati in uno stile alto e grave i costumi, le avversità e la vita sfortunata di capitani, duchi, re e principi [...]. E questa specie di racconto ha sempre la conclusione triste, sciagurata e lamentevole, per cui ne è nata quella maniera di dire usata oggi da molti che consiste nel chiamare “tragedie” le azioni infelici e sfortunate, anche se riguardano persone vili e abiette.³⁹

Gli studiosi moderni che si sono interessati al caso di Martin Guerre si sono soffermati tutti su queste parole. In particolare, Carlo Ginzburg ha giustamente rimarcato che Coras vi riprende la dottrina classica della separazione degli stili (che consisteva nell'adottare uno stile elevato per storie importanti i cui protagonisti sono di alto rango e uno stile basso per storie umili e personaggi di estrazione inferiore), salvo rovesciarla per risaltare la dignità di una vicenda che rivela qualcosa di profondo sulla no-

39. «C'estoit veritablement tragedie, pour ce gentil rustre: d'autant que l'issue en fut fort funeste, et miserable pour luy. Sur quoy nul ne sceut la difference entre tragedie & comedie. Car bien que toutes deux soyent especes de fable, la comedie pourtant descrit & represente en style bas, & humble, la fortune privee des hommes, comme des amours, & ravissements de puicelles, à fin que par là on apreigne ce qu'on doit imiter & suyvre en ceste vie, & ce qu'on doit eviter aussi [segono citazioni da CICERONE, *De offi.*, I]. En ceste especie de fable & poësie, bien que le commencement fust facheuz & triste, l'issue toutefois estoit heureuse, plaisante & agreable, comme demonstrent toutes les comedies de Plaut & de Terence. Mais en la Tragedie, sont representees par un style haut & grave les meurs, adversitez & vic calamiteuse des capitaines, ducs, Rois, & princes [...]. Et ceste especie de fable a toujours l'issue triste malheureuse, & lamentable. Dont est ores tree & prise la maniere de parler: de laquelle plusieurs en ce temps usent, d'appeler les actes infelices & malheureux (bien que sont traitez entre personnes viles & abiettes) jeux de tragedie» (ivi, pp. 162-63).

stra condizione umana.⁴⁰ Arnaud du Tilh è una di quelle persone «vili e abiette» delle cui vite gli archivi dell'epoca non avrebbero serbato traccia, le cui modeste imprese quotidiane (gestire un piccolo patrimonio fondiario, lucrare al mercato del grano, mettere al mondo dei figli) non sarebbero mai state raccontate da nessuno. Ma egli volle dare vita a un caso di tragedia, sia pure una tragedia nel senso quotidiano di vicenda che ha una conclusione negativa (infelice e sfortunata, dice il narratore).

Sono osservazioni assai giuste, che ci aiutano a mettere ulteriormente in chiaro la natura *qualunque* del personaggio dell'impostore, la sua comune umanità, la sua mancanza di specifiche marche individualizzanti, ma la cui scelta di impersonare un altro (sia pure un altro a sua volta qualunque, un uomo comune, una persona non caratterizzata da segni sociali particolari) lo ha trasformato nel protagonista di una vicenda degna di essere raccontata in uno stile elevato.

Perché è questo l'elemento fondamentale della riflessione cui Coras arriva nel 1565, al momento di pubblicare la seconda edizione del suo *Arrest memorable*. Nella versione originaria del 1561 l'autore si era infatti fermato al 12 settembre; spingendosi ora fino al 16 non soltanto arriva a raccontare il modo in cui il protagonista si comportò (e fu in maniera esemplare) il giorno dell'esecuzione capitale, ma si consente anche di lasciare che al lettore arrivi qualcosa delle parole originarie dell'imputato, che può assurgere al rango della tragedia e trasformarsi – da persona “vile e abietta” qual era – in un *gentil rustre*.

Chissà che cosa è successo nella mente di questo giudice francese della seconda metà del Cinquecento. Ma certo qualcosa è accaduto, se egli ha improvvisamente sentito una sorta di comunanza con un delinquente responsabile di un delitto particolarmente odioso, in cui si sommarono la falsità, il sacrilegio, la violenza carnale, il plagio, l'adulterio, il furto.⁴¹ Qualcosa che gli ha permesso di riconoscere l'aspetto tragico di una vicenda che invece pochi anni prima aveva qualificato come un caso di commedia, e più precisamente come una replica dell'*Amfione* di Plauto, in cui

40. C. GINZBURG, *Povere e possibilità* (1984), in Id., *Il filo e le tracce. Vero falso finito*, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 295-318.

41. Coras, *Arrest memorable*, ed. 1565, cit., pp. 121-41.

Giove, immemoratosi di Alcmena, assume le sembianze di suo marito, con tutti i divertenti equivoci che ne seguono.⁴²

8. EPILOGO: LA CONDIZIONE UMANA

Il capitolo dedicato da Eric Aubrecht a Montaigne in *Mimesis* si intitola *Humaine condition*. La medesima espressione è utilizzata da Carlo Ginzburg per sottolineare la profonda dignità che Jean de Coras riconosce all'imputato.⁴³ Ora, Natalie Zemon Davis ha ricordato che nell'undicesimo capitolo del terzo libro degli *Essais*, intitolato *Des boitieux* (*Stigli zoppi*), Michel de Montaigne fa un breve commento al caso d'impostura che abbiamo qui riavversato. Egli afferma infatti di ricordarsi del processo («Je vy en mon enfance un procès») e sottolinea che l'impostura di colui che il giudice aveva ritenuto colpevole gli era sembrata «si merveilleuse» e così esorbitante rispetto alla nostra conoscenza e a quella del giudice («excedant de si long nostre connoissance, et la sienne qui estoit juge»), che questi avrebbe fatto meglio a non pronunciare una sentenza di morte. Quella di Pansette è un'impostura straordinaria, le cui cause superano di gran lunga la nostra capacità di comprendere: ed è questa, appunto, la condizione della nostra umana condizione.

II IL TEATRO DEL PENITENTE

1. SUPPOSIZIONI

Supposition de nom et de persone: tra i numerosi capi di imputazione a carico di Arnaud du Till, si leggeva anche l'assunzione (fraudolenta) del nome e della persona (altrui).¹ Il caso era evidente, ma la giurisprudenza del tempo non trattava a sufficienza il reato, lasciando ampio margine ai giudici per stabilire le modalità della pena. Non potendo poggiare su una base giuridica forte, nella sua trattazione Jean de Coras s'impegna in una ricerca erudita che gli consenta di ricostruire la natura e le forme dell'impostura quali sono testimoniate dai libri canonici: la Bibbia e gli storici antichi soprattutto.

L'autore vi ricorre sin dall'inizio dell'opera, ricordando alcuni casi celebri di straordinaria somiglianza fisica, in particolare un passaggio del *De factis et dictis* (ix s) in cui Valerio Massimo narra di quel Trebellio Calca che si spacciò per il figlio di Clodio ricavandone non piccoli vantaggi finché non fu scoperto.² Avendone bisogno per giustificare la «memorable» sentenza emessa dalla corte di Tolosa, Coras infittisce però il ricorso a tali episodi antichi verso la fine della trattazione, quando commenta il capo di accusa centrale nella sua storia: *supposition de nom et de persone*.

Ciò accade in particolare nella lunga annotazione lxxxii, che non è necessario analizzare per intero, ma una cui rilettura cursoria è utile per comprendere l'orizzonte dentro il quale si muoveva il giudice. Tra le altre vicende brevemente narrate, troviamo quella di un ignoto viissuto ai tempi dell'Impero romano, il quale, pur non essendo soldato, in pubblico si era fatto prendere per tale, usurpando le insegne militari. A questo episodio, ricavato dal giurista Modestino, ne viene affiancato un altro di am-

42. Ivi, p. 9.

43. Cfr. GINZBURG, *Prove e possibilità*, cit., il quale si rifà alle celebri pagine di E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1956 (ed. or. 1946), 2 voll., II pp. 28-62.

biente ecclesiasitico, riportando la condanna espressa da papa Clemente III contro un prete che, abbandonata la missione sacerdotale, si presentava in pubblico come figlio di un re, con grande scandalo della sua comunità.

Dopo aver ricordato alcune celebri narrazioni dell'Antico Testamento, tra cui lo scambio tra Isacco ed Esaù, e dopo aver ridiscusso in questo nuovo contesto l'impostura di Trebellio, Coras amplia la casistica attingendo, oltre che al pettegolo Valerio Massimo, anche a Giustino, a Giuseppe Flavio, alla *Historia Francorum*, nonché a quel mondo intermedio tra fatto accertabile e leggenda di cui si nutre ogni epoca. Al lettore viene così presentato, tra gli altri, l'episodio di una donna milanese che al tempo di Ottaviano Augusto si era spacciata per l'illustre Rubia al fine di mettere le mani sulle ingenti ricchezze della defunta matrona. Più eclatante era poi il tentativo di quell'ebreo di Sidone – se ne racconta nel *Bellum Iudaeum* – che aveva assunto l'identità di Alessandro, figlio di Erode Antipa (e da lui fatto uccidere), riuscendo a inserirsi, sia pure per breve tempo, nelle più alte sfere della politica imperiale. Analoga, ma forse più inquietante, la vicenda di quello Smerdi che si spacciò per un altro Smerdi, figlio di Ciro e fratello di Cambise, arrivando addirittura a esser proclamato re: formidabile ascesa per un uomo venuto su dal nulla, che però terminò tragicamente a causa di una concubina, la quale, accarezzando il capo del falso re, si accorse che quegli aveva le orecchie mozze: l'impostore fu ucciso.

Jean de Coras conclude la sua rassegna ricordando due casi più vicini nel tempo. Il primo è quello di Baldovino, conte di Fiandra, che, ucciso dai Greci in battaglia, sembrò ritornare in vita quando un pellegrino, che fisicamente gli assomigliava moltissimo, ne assunse l'identità. Sia che conoscesse le formule e le modalità del comando, sia che fosse dotato di un non so quale *charme naturel*, commenta l'autore, sta di fatto che molte città del suo dominio lo accolsero come signore, finché una figlia del defunto conte non chiese aiuto al re di Francia, il quale con una breve inchiesta riuscì, nonostante la sorprendente somiglianza, a confessare l'impostore, che fu impiccato.

Il secondo caso è quello, celebre ancor oggi, della papessa Giovanna, cioè di quella giovane donna, forse inglese, che, condotta ad Atene in abiti maschili dal suo amante, uno studente universitario, divenne in breve tempo coltissima. Tornata in Occidente e fermatasi a Roma, la donna,

sempre travestita, ottenne una tale rinomanza e un tale favore popolare, che alla morte di papa Leone IV fu scelta come suo successore. La donna fu però scoperta qualche anno dopo perché, incinta di un valletto, fu colta all'improvviso dalle doglie dando alle luce il figlio in piena processione, a mezza via tra il Colosseo e San Clemente.³

Come si vede, la rassegna del giudice è ampia e differenziata. La sua necessità era del resto pragmatica: in mancanza di una chiara indicazione giuridica sul tipo di condanna da infliggere in caso di supposizione di nome e di persona, egli cercava di trarre indicazioni dalla storia, più o meno antica e più o meno leggendaria. Jean de Coras seguiva in questo gli schemi mentali della cultura nella quale si era formato, che davano una importanza massima al peso della tradizione antica, la cui conoscenza aveva il doppio carattere dell'accumulo e del riciclo: una cultura della ripetizione in cui l'Antico costituiva la *pristinà forma*, il modello originario che andava adeguato alle esigenze del presente.⁴

Nonostante lo sforzo profuso, il giudice doveva però confrontarsi con una particolarità emersa dal processo in cui era impegnato. Tutti gli episodi offerti dagli storici del passato, dal Vecchio Testamento al *De rebus gestis Francorum* di Paolo Emilio (pubblicato per la prima volta in veste parziale nel 1517), sono infatti caratterizzati da una evidente *dissimmetria* tra l'impostore e l'individuo di cui egli cerca di subornare l'identità: un anonomo ebreo che si spaccia per figlio di re; un delinquente, cui hanno tagliato le orecchie per qualche furtarello, scambiato per fratello di Cambise; una donna che arriva a ricevere le chiavi di san Pietro.

Tutta diversa la storia che gli inquirenti si trovavano davanti in quella estate del 1560. Anche Pansette aveva aspirato a godere la vita di qualcuno che si trovava probabilmente in una posizione economica e sociale migliore rispetto alla sua, o almeno così era dovuto sembrargli: Martin Guerre aveva una moglie, una casa, dei beni fondari. Ma non si trattava

3. Ivi, p. 93.

4. Il concetto è stato utilizzato a più riprese da Amedeo Quondam per descrivere il sistema della cultura di Antico Regime come «rituso, consapevole, e progettuale», dei modelli degli antichi (cfr. per es. A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere, L'arnatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003, p. 75).

certo delle ricchezze del re della Persia, né era in ballo una posizione alla corte di Augusto, o il posto del conte di Fiandra che aveva ambizioni al trono di Costantinopoli, men che meno si stava discutendo di qualcuno che aveva osato occupare il posto più alto nella gerarchia della Chiesa di Roma.

2. UN ALTRO COME SÉ

Il problema posto dalla rassegna di impostori celebri redatta da Jean de Coras riguarda quell'ambito retorico-narrativo di cui il giudice mostra di essere ben consapevole nella continuazione pubblicata nel 1565: quella di Martin Guerre era una tragedia scritta da personaggi da commedia.

Era infatti per ragioni di *decorum*, di adeguatezza tra materia e stile che gli storici antichi avevano esposto soltanto i casi di chi si era spacciato per una personalità imporrante. La piccola vicenda di un imbroglione da strada che avesse simulato di essere un cugino o un parente per rubacchiare una pentola o una gallina, non meritava di essere registrata per iscritto; e nemmeno la storia di qualcuno che, venuto a sapere della morte di un contadino della Puglia, del Périgord o del Sussex, ne avesse assunto l'identità per impossessarsi dei suoi pochi aciri di terreno o delle sue botti di vino. La stessa logica del sensazionale che regolava la circolazione delle storie *mirabili*, scandalose o paurose, obbediva a questo medesimo principio: la nascita di un vitello con tre teste, l'apparizione di una meteora o la strage di conigli dovuta a una improvvisa contaminazione dell'acqua dei fiumi meritavano di essere ricordate solo perché annunciavano una catastrofe di ben altre dimensioni: valevano in quanto *signa*, non perché *facti* rilevanti di per sé. Per questa ragione, la galleria imposturale ricavabile dalla tradizione storica mal si adattava alla storia di un uomo qualunque che si sostituisce a un altro uomo qualunque.

Nonostante il riferimento alla teoria letteraria, Coras non ha pensato nemmeno per un istante alla possibilità di riferirsi proprio alla letteratura: gli interessavano fatti reali, gli occorreavano dei "precedenti" utilizzabili come riferimento per fissare la condanna, non invenzioni *ad relaxandos animos*, cioè destinate ad alleviare gli animi stanchi delle serie faccende del lavoro quotidiano. Eppure la letteratura, e più precisamente la letteratura

moderna, gli avrebbe potuto offrire qualche esempio interessante: soprattutto il *Decameron*, che all'epoca era peraltro ben conosciuto in terra di Francia, e disponibile sia in versione originale sia in traduzione.

Un cambio di identità troviamo per esempio nella seconda giornata del capolavoro boccacciano, dove è esposta la complessa vicenda, un misto di avarizia e prodigalità, dei figli di un messer Tebaldo, e del loro nipote Alessandro, il quale, avendo perduto ingenti somme a causa della guerra scoppiata in Inghilterra, sbarca sul continente e all'altezza di Bruges s'imbatte in una comitiva di religiosi che affermano di essere in viaggio verso Roma per accompagnarvi il giovanissimo abate che marcia in testa alla processione. Durante il lungo cammino, Alessandro ha modo di far apprezzare all'abate «il suo ragionare bello e ordinato», «i suoi costumi», e insomma la sua condizione che, a dispetto del mestiere «servile», ne fa un «gentile uomo» (*Dec*, II 3 22).⁵ Giunti di notte presso una piccola osteria, dopo aver sistemato le necessità di tutta la comitiva, Alessandro viene fatto accomodare dal proprietario nella stessa stanza dell'abate, il quale, cogliendo l'occasione, lo fa entrare nel suo letto, e gli mostra in maniera inequivocabile la sua ammirazione. Il giovane si stupisce, e teme che l'abate sia spinto da qualche «disonesto amor», finché lo stesso religioso, per dissipare ogni incertezza, si sveste, gli prende la mano e si fa tastare il petto dicendogli: «caccia via il tuo sciocco pensiero, e, cercando qui, conosci quello che io nascondo» (ivi, 3 31).

Se si tiene conto del fatto che all'incipiente della papessa Giovanna si faceva risalire l'origine dell'usanza che permetterebbe di verificare che *papa testiculos habet*,⁶ si vede bene che qui Boccaccio si è divertito a parodiare quell'episodio leggendario, facendo rivestire i panni di abate niente di meno che alla figlia del re d'Inghilterra, scappata dalle terre del padre per metterne al sicuro le ricchezze.

La novella introduce bene a quella commissione di stili necessaria per

5. Cfr. G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di A. QUONDAM, M. FIORILLA, G. ALFANO, Milano, Rizzoli, 2013, II 3 22. I riferimenti all'opera boccacciana saranno dati d'ora in poi dir. a testo, con la sigla *Dec* seguita dai riferimenti alla Giornata (in numeri romani), alla novella e al capoverso (in numeri arabi).

6. Cfr. CORAS, *Arrest memorabile*, cit., p. 93.

la narrazione dell'impostura: la figlia di un re (livello sublime della società) colta in una scena equivoca (all'inizio il lettore non può non pensare, al pari di Alessandro, a un amore omosessuale) e descritta in pose intime (senza camicia) e addirittura erotiche (si fa toccare il seno da un bel giovane). E tuttavia siamo ben lontani dalla trattazione di un individuo "qualunque".

Diverso è invece il caso di un'altra novella della seconda giornata, in cui si narra di come una scommessa tra mercanti evolva al punto tale da portare un marito a ripudiare ingiustamente la moglie. La quale, scampata alla morte, si spaccia per uomo e, assunta un'identità maschile (ivi, 9 43), parte dalla nativa Genova imbarcandosi sulla nave di un armatore catalano, che la cede qualche tempo dopo al sultano d'Egitto. In virtù di quell'intreccio fortuito di circostanze che anima la rappresentazione boccacciana della vita dei mercanti medioevali, Zinevra, questo il nome della donna, alla fine della storia può riprendere la sua vera identità, rendere giustizia al suo onore perduto, riconciliarsi col marito e far punire il colpevole delle sue disgrazie.

Il rovesciamento conclusivo è frutto dell'artenta strategia della donna, la quale fa in modo che il marito e il suo avversario si trovino costretti dal sultano a raccontare tutta la vicenda. I racconti si presentano pertanto come come delle confessioni rese innanzi all'autorità del sultano: l'ingannatore spiega in che modo abbia truccato la scommessa, mentre il marito ammette di aver fatto punire la moglie con la morte. Al termine delle loro rivelazioni, Zinevra, che è ancora in panni maschili, annuncia che gli è possibile di far tornare la donna e, ottenute dal sultano le garanzie richieste, riacquista voce e carattere femminili e riprende la sua vera identità.

Lo schema narrativo di questa bella e avventurosa novella si può ritrovare in altri episodi del *Decamerone*. Tolto il caso, davvero prodigioso, dello scambio di identità di cui è protagonista Alatiel (*Dec*, II 7), qualcosa di simile alla vicenda di Zinevra, sebbene in un intreccio più complesso, troviamo nelle avventure di Giletta di Narbona (*Dec*, III 9), l'ingegnosa figlia di un medico ebreo che riesce a conquistare l'amore del suo nobile consorte facendosi prendere per una giovane romana di cui egli si è invaghito.

Se la variante femminile prevede la possibilità che una donna possa spacciarsi sia per uomo sia per un'altra donna, nell'opera boccacciana la

variante maschile è invece rigidamente declinata sempre all'interno dello stesso sesso. Ma il dispositivo narrativo prevede in tutti i casi (tranne uno, come vedremo più avanti) un'agnizione conclusiva che permette di ristabilire le identità originarie.

Boccaccio ne offre un esempio particolarmente virtuosistico in *Decamerone*, III 7. I personaggi principali sono tre, Tedaldo degli Elisei (il protagonista), Aldobrandino Palermi e sua moglie Ermellina, che è l'amante del primo. I personaggi sono inventati, ma i loro nomi e cognomi sono storicamente identificabili, e riconducibili a due delle più illustri famiglie fiorentine: i lettori dell'epoca ritrovavano dunque qui un'atmosfera di famiglia, o almeno di quartiere. Del resto, l'ambientazione è collocata nella Firenze contemporanea, che determina gran parte delle azioni principali: al di fuori dell'ambiente mercantile fiorentino mal si sarebbe giustificata, infatti, la decisione di Tedaldo di partire per Ancona e associarsi a un commerciante con grandi interessi nel Mediterraneo orientale (ivi, 7 6). Il riferimento alla cultura fiorentina spiega pure la polemica antifratesca (ivi, 7 30-54) e soprattutto il complesso rituale con cui le famiglie Elisei e Palermi finiscono col rinnovare la loro concordia dopo le tensioni nate dalla creduta uccisione di Tedaldo e dalla ingiusta incriminazione di Aldobrandino (ivi, 7 82-86).

Tornato a Firenze travestito, Tedaldo si fa riconoscere in segreto dalla donna amata (ivi, 7 61-62), e - dopo aver fatto liberare Aldobrandino e giustificare i veri colpevoli - organizza un pranzo al quale invita le due famiglie rivali. Terminato il magnifico servizio, Tedaldo (che è ancora travestito) si alza in piedi e pronuncia un breve discorso: «Niuna cosa è mancata a questo convito, a doverlo far lieto, se non Tedaldo; il quale, poi ch'avendolo avuto continuamente con voi e non l'avete conosciuto, io il vi voglio mostrare» (ivi, 7 88). Dette queste parole, il giovane si libera di «ogni abito pellegrino» e viene «non senza grandissima maraviglia da tutti guatato»: sebbene sulle prime nessuno si arrischi «a creder ch'el fosse desso», alla fine viene «riconosciuto» pubblicamente (ivi, 7 90).

Dopo essersi assicurato la continuità del suo amore con la donna, e aver riconciliato le famiglie avversarie, Tedaldo può tornare alla sua antica vita. Ma in città si continua a chiacchierare, chi con stupore e chi con malizia, nel dubbio che egli sia davvero chi dichiara di essere. Malizia o stupore,

anche i fratelli di Tedaldo sono incerti, e, commenta il testo, sarebbero rimasti ancora incerti per chissà quanto tempo se non fosse accaduto che dei soldati provenienti dalla Lunigiana si rivolgessero al protagonista chiamandolo «Faziuolo» (ivi, 7 97). Il giovane fiorentino dice che devono averlo scambiato con qualcun altro, e quelli spiegano di averlo confuso con un loro compagno d'armi.

Attratto dalla coincidenza, «il maggior fratel di Tedaldo» si avvicina agli stranieri e chiede informazioni più precise, scoprendo che la descrizione di Faziuolo corrisponde perfettamente con quella dell'uomo che è stato ucciso. Riconoscimento davvero conclusivo, questo, che mette a tacere ogni dubbio residuo («laonde il sospetto di lui uscì a' fratelli e a ciascuno altro»: ivi, 100). E tuttavia Boccaccio, nascondendola sotto le vesti di una normale vicenda comica caratterizzata dal triangolo amoroso e dai travestimenti, lascia intravedere la ben più inquietante possibilità dell'impostura: se quegli armigeri non fossero passati per quel quartiere di Firenze, i fratelli di Tedaldo sarebbero rimasti incerti sulla sua identità, forse sempre.

3. RICONOSCERSI

A prima vista, in questa come nelle precedenti novelle l'elemento "tecnico" dell'impostura parrebbe limitato al semplice travestimento: se uno è vestito da frate ci si aspetta che abbia certi comportamenti e che i suoi discorsi siano improntati a un tono preciso; analogamente, l'abito da marinaio o quello da donzella induce nelle persone circostanti delle precomprensioni, dei pre-giudizi a partire dai quali viene giudicata la conformità o meno della persona rispetto agli abiti che indossa.

Al travestimento e allo scambio di persona, elementi ampiamente sfruttati nel *Decamerone*, corrispondono però in tutte queste novelle quel che abbiamo chiamato un dispositivo di agnizione, che ci permette di illuminare un altro aspetto del nostro tema conduttore. Le conclusioni di questi racconti sfruttano infatti in maniera appropriata quella teatralità che pare connaturata al riconoscimento, e che ci ha indotto a considerare la ricostruzione della vicenda di Martin Guerre come una "scena".

Del resto, la *agnitionis* (o agnizione, secondo l'espressione latina) è il

modo tipico con cui un'opera teatrale si conclude. Questa almeno era l'opinione di Aristotele, seguito per millenni dai suoi continuatori e commentatori, i quali – sulla scorta del Maestro – hanno mostrato l'intreccio tra questo procedimento, i processi logici che sono alla base della costruzione narrativa e l'orizzonte della credibilità (e della persuasione). Se questa stretta connessione tra forme della costruzione narrativa, procedimenti logici e strategie retoriche è la ragione della centralità del *mythos* nella riflessione aristotelica, essa va considerata anche alla base della produttività dell'arte del racconto nella storia universale della fallacia.

Lo aveva affermato con stringatezza un maestro universitario del Cinquecento, Bartolomeo Lombardo, secondo il quale la poesia fa spesso uso del sillogismo, come nel caso delle agnizioni, («syllogismo sepe, ut in agnitionibus, utatur»)⁷. In tempi più recenti, Terence Cave non solo ha ribadito che la *agnitionis* va considerata come il dispositivo cruciale di ogni struttura narrativa, ma molto sottilmente ha spiegato che esso è un *confidence trick*, un inganno che produce persuasione, capace di far accettare al pubblico come *logical* (cioè necessariamente collegato) ciò che invece è *based on a fallacy*, ossia poggiato su un errore logico.⁸

Insomma, il principale strumento utilizzato nella nostra tradizione letteraria per confermare l'identità del protagonista è incentrato su una procedura ingannevole: la credenza fondamentale su cui si fonda la massima parte della narrativa occidentale (colui che è tornato è la stessa persona di colui che è partito: *ego sum qui sum*) sembra priva di ogni fondamento.

Che il riconoscimento vada inteso come culmine di un processo narrativo sembra inoltre confermato anche da quel caso particolare che è il *ricoscimento di sé da parte di se stesso*. Caso particolare, ma fondamentale nella storia della coscienza d'Occidente, e cardine del concetto di persona inteso come individualità personale non fungibile, che cioè non può essere sostituita, o confusa, con nessun'altra.

Si tratta in effetti di un problema complesso e assai controverso, soprat-

7. B. LOMBARDO *VERONENSIS Praefatio*, in *Vincenti Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum de Poetica Communes explanatione*, Venetis, in officina Erasmi-na Vincentij Valgrisi, MDI, rist. an. München, Fink, 1969, p. 2.

8. T. CAVE, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 43.

tutto quando ci si interroga intorno alla sua “nascita”, ossia all'epoca storica a partire dalla quale possiamo realmente trovare una concezione di persona se non identica alla nostra (che contempla anche un gran numero di istanze esterne o estranee alla coscienza individuale, a partire da quelle inconse) almeno a essa apparentabile. Se dunque è necessario procedere con molta cautela, sembra però di poter dire che un simile riconoscimento di sé da parte di sé sia stato reso possibile dall'apparato concettuale e comportamentale indotto dal cristianesimo, il quale ha avviato quella *scoperta di sé* («découverte de soi») come esito di un processo ermeneutico del quale non vi sarebbe paragone nel mondo antico.

Questa almeno è la tesi proposta da Michel Foucault a cavallo tra anni Settanta e anni Ottanta del secolo scorso, e in particolare nei suoi studi dedicati alle dinamiche della confessione, dove s'intreccia a suo avviso il profondo rapporto tra remissione del male, manifestazione della verità e scoperta di sé.⁹ Secondo Foucault, la confessione è al tempo stesso un rituale di penitenza e un processo di conoscenza,¹⁰ in cui un atto di controllo retrospettivo, lo sguardo su di sé («le regard de soi sur soi») viene associato stabilmente alla veridizione (il «“dire vrai”») a proposito di se stesso. Il lavoro del penitente consiste infatti nello scoprire non soltanto a un altro, il confessore, ma anche a se stesso («mais encore a soi-même») ciò che accade tra le ombre confuse del cuore («dans les mystères du cœur et dans ses ombres indistinctes»)¹¹

Una illustrazione particolarmente efficace di questo processo si trova in un passaggio del seminario tenuto nel 1981 a Lovanio. In una delle lezioni, Foucault spiega che «il cristianesimo ha legato l'individuo all'obbligo di ricercare, in fondo a se stesso e a dispetto di tutto ciò che potrebbe nascondere tale verità, un certo segreto», di cui, in principio, nemmeno il soggetto conosce l'effettiva natura.¹² In epoca cristiana, la auto-ispezione si costituisce dunque come obbligo, cui si associano due prescrizioni al-

trattanto decisive: l'imposizione a «decifrare attraverso tutti gli ostacoli tale verità» e l'impegno a manifestare a se stesso e agli altri quanto si è compreso attraverso un simile sforzo conoscitivo.¹³

Questa triplice obbligazione si precisa in un lungo arco temporale che va dal IV al XIII secolo, ma è importante notare che il processo ermeneutico si propone sin da subito come analisi delle *cogitationes*, e dunque come interrogazione intorno alle motivazioni del proprio agire. Mentre «per la morale antica il problema principale era l'agitazione del corpo e delle passioni per effetto degli eventi esterni», col cristianesimo – ha scritto Foucault – l'asse si sposta verso «l'agitazione del pensiero a causa di un moto interiore».¹⁴ Si spiega così l'affermazione di un antico Padre della Chiesa come Cassiano, che, prendendo a prestito le espressioni dalla lingua greca, può affermare che il pensiero è *aitkinetas* (sempre in movimento) e *polykinetas* (agitato da movimenti molteplici); configurandosi pertanto come fluttuazione e turbamento perenne.

Tale instabilità pone un evidente problema di teologia morale: se infatti la mia interiorità è fluttuante, se i miei pensieri sono in continuo e instabile movimento, come si può distinguere con chiarezza l'origine? L'opacità del pensiero – che impone al cristiano di interrogare se stesso – insinua un argomento scabroso: che al fondo dell'animo possa essersi insediato il demonio, e che pertanto anche un pensiero all'apparenza virtuoso possa in realtà nascondere una ispirazione maligna. Ho deciso di digiunare per macerare il mio corpo e avvicinarmi alla contemplazione del Signore oppure per mostrarmi superiore agli altri? Il digiuno che mi sono imposto è frutto di una spinta alla umiltà, oppure è sintomo di superbia?

Occorre interpretare il senso delle *cogitationes*, sforzandosi di individuare le *qualitates* e le *origines*, si trova scritto nei trattati sulla vita monastica dei primi secoli cristiani, e infine occorre rivelare pubblicamente (o,

9. M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, IV. *Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018, p. 51.

10. Ivi, p. 55.

11. Ivi, p. 144.

12. Intendo la parola “soggetto” nel senso moderno del termine, cioè come «sujet conscient de soi», per il quale si distingue tra una *intériorité mentale* e una *expressivité personnelle*

(per la quale cfr. più avanti il cap. vi): cfr. V. Descombes, *Les embarras de l'identité*, Paris, Gallimard, 2013, pp. 96-97.

13. M. Foucault, *Mal faire, dir vero. Funzione della confessione nella giustizia*. Corso di Lovanio, 1981, trad. it., Torino, Einaudi, 2013, p. 87.

14. Ivi, p. 141.

nei secoli successivi, in privato a un sacerdote) l'esito di tale scrutinio. Scrutinio che va realizzato attivando il principale strumento del controllo di sé inteso come ermeneutica di sé, ossia la *discretio*, termine destinato a un futuro importante nella storia culturale europea, e che qui va inteso come la selezione analitica delle circostanze attraverso le quali si articola la propria vita interiore. Una tale *discretio* – ha concluso Foucault – è «indissociabile» dalla verbalizzazione, ossia appunto dalla confessione: col cristianesimo si ha l'instaurarsi del «principio di una veridizione di sé» (la confessione) in quanto culmine conclusivo di «un'ermeneutica del pensiero», di una interpretazione dei propri movimenti interiori.¹⁵

All'inizio della nuova epoca, questo duplice processo di analisi e di verbalizzazione (l'ermeneutica e la confessione) è prerogativa della condizione monacale, ma col passare dei secoli esso viene allargandosi a tutte le componenti della società cristiana. Ciò accade in particolare a partire dal Concilio Lateranense del 1215, quando la confessione diventa un sacramento, cioè una pratica obbligatoria per tutti i cristiani, che devono praticarla almeno una volta all'anno in occasione della Pasqua.

Non deve sfuggire questo passaggio davvero epocale. Che tra XII e XIII secolo la confessione, intesa come procedura per l'esplicitazione verbale dei propri movimenti interiori, si estenda a tutto il mondo dei laici significa che ogni cristiano, in quanto penitente in cerca del Cristo, è chiamato a interrogare la propria interiorità. Ma questo vuol dire che ogni cristiano ha una interiorità: non solo ha un'anima, cioè una essenza immortale, ma gli si riconosce anche una dimensione privata e nascosta in cui si agitano pulsioni mobili e instabili sulle quali esercita un controllo limitato.

Di fronte a questa enorme novità il mondo cristiano ha dovuto organizzarsi dal punto di vista delle pratiche (tra cui, appunto, la confessione), ma anche nel sistema dei concetti, arrivando a elaborare in quei decenni – lo ha osservato Jean-Claude Schmitt – una morale nuova, in base alla quale «l'intenzione che presiede all'atto è importante quanto, o più, che l'atto in sé». Ma se si passa all'ambito delle intenzioni è evidente che la colpa diventa un fatto qualitativo da interpretare «secondo le circostanze,

lo statuto sociale, l'età»,¹⁶ cioè quell'insieme di elementi che vanno sottoposti allo scrutinio della discretione e che contribuiscono alla definizione dello stato della persona facendone un individuo distinto da tutti gli altri. Un individuo che può riconoscere se stesso nell'atto della confessione, guidato da un confessore che realizza la sua *inquisitio* basandosi sulla *discretio*, cioè appunto l'analisi dei differenti aspetti della vita interiore.

4. ACTUS VERTUTIS

Il fatto che tutti siano diventati individui dotati di una propria interiorità nascosta – e nascosta innanzitutto a se stessi – è mostrato anche dalla ricca produzione agiografica successiva alla stagione dei martiri. Se nella prima fase dell'affermazione del cristianesimo la figura del santo coincide in gran parte con quella del testimone che si sacrifica innanzi al gladiatore o alla bestia feroce nel circo per dichiarare la propria fede, il successivo consolidarsi sociale e politico del monoteismo basato sui Vangeli richiede figure esemplari di un tipo nuovo, il cui "martirio" non consista necessariamente nella morte cruenta, ma piuttosto in una assimilazione di pratiche e modi della vita del Cristo rese però compatibili con l'assetto sociale ed economico vigente.

In tale contesto si comprende bene come mai tante storie di santi si arricchiscano di dettagli quotidiani, semmai presi dal mondo mercantile. Su questo sfondo potrà affermarsi la santità di Francesco di Assisi, cioè di un figlio che ha ripudiato la vita del padre commerciante; e per questa stessa via potrà accadere che un commerciante divenga santo pur senza aver rinunciato alla propria identità sociale. Tale è il caso esemplare di Onobono, canonizzato santo nel 1499 nonostante la sua appartenenza al mondo degli artigiani cremonesi lo avvicinasse a quelle pratiche mercantili compromesse col traffico di danari e quindi col peccato capitale dell'avarizia.

Come ha scritto Carlo Delcorno, i «tratti caratterizzanti» di questo nuovo «modello di spiritualità» erano sia di carattere penitenziale, come

15. Ivi, pp. 147 e 158.

16. J.-C. SCHMITT, *La «découverte de l'individu»: une fiction historiographique* (1984), in *Id., Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 241-62, a p. 251.

«l'orazione assidua, la frequenza alle prediche e alla confessione, le veglie e i digiuni», sia di carattere attivo e pragmatico, tanto da considerare forma spirituale «l'attività artigianale e commerciale, esercitata per finanziare opere di carità». ¹⁷ Stanno evidentemente in un ambito sociale nuovissimo, il cui orizzonte d'azione non è più il Monastero, ma la città: alla ricchezza dei commerci, alla complessità dei rapporti, alla mobilità di cose e persone, corrisponde un «modello di santo laico e cittadino», come ha detto lo stesso Delcorno, o insomma, come ha sintetizzato Vaucher, un «santo della carità e del lavoro». ¹⁸

Modelli nuovi, insomma, che vengono fermati in racconti esemplari, come nel caso della vita trecentesca in volgare di Omobono o come la *legenda* in latino di Lucchese di Poggibonsi, che era «terziario francescano e commerciante di derrate alimentari». Poi, certo, l'apparato ecclesiastico conosce settori di accelerazione e zone di resistenza, per cui, com'è stato notato, Jacopo da Varazze inserisce nel suo santorale solo santi di antica canonizzazione. Ma resta che il plurisecolare sospetto cristiano nei confronti del mondo della prassi economica si attenuò in conseguenza della ripresa mercantile in Europa e del dispiegamento della realtà comunale nella penisola italiana.

Dentro un simile quadro si spiega la scelta di Giovanni Boccaccio di aprire la sua raccolta con la paradossale vicenda di un notaio toscano attivo in Francia, il quale, pur essendo un «pessimo uomo», peccatore incallito, sodomita, bugiardo, falsario e violento, alla fine della sua vita ottiene un tale credito spirituale da essere venerato come santo. ¹⁹ Questa è la celebre descrizione iniziale:

Era questo Ciappelletto di questa vita: egli, essendo notaio, avea grandissima vergogna quando uno de' suoi strumenti, come che pochi ne facesse, fosse altro che

17 C. DELCORNIO, *Metamorfosi bocacciane dell'exemplum*, in *Id.*, *Exemplum e letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 265-94, a p. 272.

18 A. VAUCHER, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge (1198-1431)*, Rome, École Française de Rome, 1981.

19 Nella interpretazione di questa straordinaria novella seguo in particolare DELCORNIO, *Metamorfosi bocacciane*, cit. Mi avvalgo inoltre di A. D'AGOSTINO, *La novella di ser Cepparello*, 'Decamerone' 14, Milano, LED, 2010, e di I. TURANO, *Boccaccio e la letteratura religiosa: la Prima e la Seconda Giornata del 'Decamerone'*, in «Critica del testo», xvi 2013, pp. 185-207.

falso trovato; de' quali tanti avrebbe fatti di quanti fosse stato richesto, e quegli più volentieri in dono che alcuno altro grandemente salariato. Testimonianze false con sommo diletto diceva, richesto e non richesto; e dandosi a quei tempi in Francia a' sacramenti grandissima fede, non curandosi farli falsi, tante quistioni malvagiamente vincea a quante a giurare di dire il vero sopra la sua fede era chiamato. Aveva oltre modo piacere, e forte vi studiava, in commettere tra amici e parenti e qualunque altra persona mali e inimicizie e scandali, de' quali quanto maggiori mali vedeva seguire tanto più d'allegrezza prendea. Invitato a uno omicidio o a qualunque altra rea cosa, senza negarlo mai, volenterosamente v'andava, e più volte a fedire e a uccidere uomini con le proprie mani si ritrovò volentieri. Bestemmiatore di Dio e de' Santi era grandissimo, e per ogni piccola cosa, sì come colui che più che alcuno altro era iracundo. A chiesa non usava giammai, e i sacramenti di quella tutti come vil cosa con abominevoli parole scherniva; e così in contrario le taverne e gli altri disonesti luoghi visitava volentieri e usavagli. Delle femine era così vago come sono i cani de' bastoni; del contrario più che alcuno altro tristo uomo si dilettava. Imbolato avrebbe e rubato con quella coscienza che un santo uomo offerrebbe. Gulosissimo e bevitore grande, tanto che alcuna volta sconciamente gli faceva noia. Giucatore e mittitore di malvagi dadi era solemne. Perché mi distendo io in tante parole? egli era il piggior uomo forse che mai nascesse (*Dec.*, I 10-15).

Il ritratto lascia emergere una cattiveria gratuita, inquietante: una perversità sovvertitrice, frutto un'agitazione interiore misteriosa, davvero demonica. Eppure la malvagità di Ciappelletto risulta perfettamente inserita nella complessa economia dei mercanti fiorentini, se è vero che il ricchissimo Musciatto Franzesi, costretto a lasciare la Francia per dei suoi importanti impegni in Italia, individua in lui la persona giusta per «riscuotere i suoi crediti fatti a più borgognoni»: solo un individuo «tanto malvagio» avrebbe potuto affrontare con successo «uomini riotrosi e di mala condizione e misicali» come quelli (ivi, 17-8).

Ciappelletto, dunque, che in Musciatto aveva trovato un aiuto sicuro nelle non rare volte in cui aveva dovuto sfuggire alla giustizia penale, ricambia il suo protettore partendo per la Borgogna, dove s'installa a casa di due fratelli, anch'essi mercanti e usurai. Ben presto però si ammala così gravemente da trovarsi in poco tempo in punto di morte. Situazione preoccupante per i suoi ospiti, perché la rivelazione della vera vita del notaio ne renderebbe impossibile la conciliazione con la comunità cristiana, e di conseguenza ne impedirebbe il seppellimento in terra consacrata.

Difficile per il lettore di oggi comprendere quanto pregiudicante fosse una tale condizione: il momento della morte aveva infatti allora un carattere pubblico, ed era iscritto in una serie di pratiche che favorivano la conciliazione preventiva tra il mondo dei morti e quello dei vivi. In tale quadro aveva trovato una sua logica collocazione anche l'obbligo della confessione annuale, fissato, come abbiamo visto, a partire dal 1245 col Concilio Lateranense IV: la confessione veniva infatti inserita nella complessiva liturgia che accompagnava gli esseri umani alla loro dipartita. Ed ecco il problema: se Ciappelletto non si fosse confessato, quella liturgia non avrebbe potuto avvenire, sancendo l'impossibilità di integrare il notaio, e i suoi ospiti, nella comunità borgognona; se invece si fosse confessato, il sacerdote non avrebbe potuto mai concedere l'assoluzione stigmatizzando in maniera ancor più clamorosa la loro estraneità.

In tale quadro si colloca la straordinaria invenzione del protagonista, il quale, rivolto ai fratelli, chiede che per la sua confessione sia convocato «un santo e valente frate, il più che aver potete», richiesta cui essi acconsentono procurandogli «un frate antico di santa e di buona vita e gran maestro in scrittura e molto venerabile uomo, nel quale tutti i cittadini grandissima e speciale divozione aveano» (ivi, 1 29-30).

Ecco dunque fissato il campo di forze: da una parte l'uomo più malvagio che sia mai esistito, dall'altra un frate devoto e saggio, stimato pubblicamente per la sua santa vita e per la sua profonda conoscenza dei testi sacri. Tra i due, i fratelli usurrai, e con loro noi, i lettori, che veniamo collocati in un angolo di immunità dal quale possiamo seguire lo sviluppo della vicenda garantiti dal privilegio di essere stati messi al corrente della vera natura dei protagonisti.

Quel che si apre a questo punto del racconto è un agone che inverte la situazione consueta. Nella normalità dei rapporti, infatti, i due protagonisti dovrebbero collaborare per scrutinare con *discrezione* l'interiorità del penitente e realizzare quella ermeneutica di sé di cui hanno parlato Foucault, Schmitt e in generale gli storici della spiritualità cristiana medioevale. Certo, anche nella situazione abituale il confessore deve essere cauto e interrogare con attenzione il penitente per assicurarsi che nulla sfugga allo scrutinio e che tutto sia detto con sincera intenzione. E appunto per questo all'epoca era sorto «un vasto corpo di letteratura penitenziale», che

serviva per «educare i confessori e i penitenti all'uso del nuovo, delicato strumento dialettico e dialogico della confessione».²⁰

Tra le indicazioni che venivano fornite in questi manuali, c'era l'ordine che andava seguito nell'espone i peccati. Come ha spiegato Roberto Rusconi, si trattava di una innovazione della metà del sec. XII, giacché la confessione non mirava più a individuare la giusta penitenza, ma a ripercorrere la vita interiore del penitente per individuarne le agitazioni e così portarle alla luce attraverso la parola. Alla «tendenza dei fedeli a confessarsi seguendo un ordine sommariamente autobiografico», così da realmente *attraversare* la propria vita, l'autorità ecclesiastica contrappose un ordine teologico, basato sull'elenco, dapprima quello dei sette peccati capitali, poi quello dei dieci comandamenti.²¹

Non seguiremo qui punto per punto la confessione mirabolante del notaio Ciappelletto da Prato. Mi basta sottolinearne tre aspetti. Innanzitutto ricordo che il protagonista chiede al frate di essere sottoposto a una confessione generale, cioè alla esposizione di tutti i peccati commessi nella sua vita: questo non perché non sia solito confessarsi con regolarità, ma perché ha come usanza di ripercorrere in confessione ogni volta l'intera sua carriera di peccatore. La richiesta di Ciappelletto è ben fondata giacché, stringendo in un unico nodo discorso penitenziale ed esposizione autobiografica, egli può ricondurre la propria *performance* al modello del racconto agiografico, e in particolare «le vite dei santi laici», che egli infatti ricalca diligentemente.²²

All'interno di questo schema, è poi significativo il passaggio in cui il frate pone al notaio una domanda pienamente giustificata dal contesto in cui la confessione sta avendo luogo, ossia la casa di due usurrai: «in avarizia hai tu peccato desiderando più che il convenevole o tenendo quello che tu tener non dovresti?». (ivi, 1 44). La risposta è un capolavoro:

20. DELCORNO, *Metanofosi bocacciane*, cit., p. 269.

21. Cfr. R. RUSCONI, *Ordinate confitenti. La confessione dei peccati nelle «summae de casibus» e nei manuali per i confessori (metà XII inizi XIV secolo)*, Rome, Publications de l'École française de Rome, 1986, pp. 297-313.

22. Cfr. DELCORNO, *Metanofosi bocacciane*, cit., p. 273; TURANO, *Boccaccio e la letteratura religiosa*, cit., p. 190.

«Padre mio, io non vorrei che voi guardaste perché io sia in casa di questi usurieri: io non ci ho a far nulla, anzi ci era venuto per dovergli ammonire e gastigare e torgli da questo abominevole guadagno; e credo mi sarebbe venuto fatto, se Idio non m'avesse cosí visitato. Ma voi dovete sapere che mio padre mi lasciò ricco uomo, del cui avere, come egli fu morto, diedi la maggior parte per Dio; e poi, per sostentar la vita mia e per potere aiutare i poveri di Cristo, ho fatte mie piccole mercatantie e in quelle ho disiderato di guadagnare. E sempre co' poveri di Dio, quello che guadagnato ho, ho partito per mezzo, la mia metà convertendo ne' miei bisogni, l'altra metà dando loro: e di ciò m'ha sí bene il mio Creatore aiutato, che io ho sempre di bene in meglio fatti i fatti miei». (ivi, 1 45-46).

Con poche battute, Ciappelletto non solo cancella ogni riferimento alla sua attività di usuraio, ai documenti notarili contraffatti e ai furti perpetrati, ma esempla un racconto agiografico sul modello antico di san Martino e su quello moderno dei santi laici del tipo di Omobono. Da una parte egli dichiara infatti di aver «partito per mezzo» le sue ricchezze, come fece Martino col mantello per dividerlo col povero; dall'altra non nega di aver fatto delle «piccole mercatantie» per desiderio di guadagno: come ha ben commentato Carlo Delcorno, la «forma di vita» che il protagonista propone al frate «non esclude il guadagno, e l'esatta contabilità», secondo una logica probabilmente «opposta alla santità perseguita dal venerabile frate», ma in linea coi nuovi modelli della santità che il mondo comunale stava proponendo.²³

Il terzo punto che mi preme sottolineare riguarda il punto culminante della confessione. Ciappelletto ha esposto tutta la propria vita, ma qualcosa gli resta nel cuore; stenta a raccontare il peccato che non ha mai rivelato (eppure egli ha fatto sempre confessione plenaria...), finché, consapevole di essere in punto di morte, tra le lacrime, finalmente trova il coraggio di dire la verità: «sappiate che, quando io era piccolino, io bestemmiai una volta la mamma mia» (ivi, 1 71). Il frate è commosso e ammirato: colui che gli sta davanti è un uomo straordinario che ha sempre seguito la via del Signore, che ha saputo vivere nel mondo senza contaminarsi e che adesso è capace di aprire davvero il suo cuore in confessione.²⁴

23. DELCORNIO, *Metanofosi bovatiane*, cit., p. 273.

24. Ivi, p. 275, Delcorno ha mostrato che anche questo *coup de théâtre* appare esemplato

5. IL NOME PROPRIO

«Perché il peccato nascosto di Ciappelletto è proprio un peccato di-ira?», si è chiesto opportunamente Carlo Delcorno. La risposta fornita dallo studioso individua una ragione contestuale, che a sua volta supporta una necessità pragmatica. L'episodio rivelato dal penitente costituisce infatti un racconto agiografico adatto a un popolo di «uomini riottosi», i quali sono inoltre dei famosissimi bestemmiatori. Quando infatti, durante le solenni esequie del notaio, il frate sale sul pergamo e comincia a raccontare «della sua vita, de' suoi digiuni, della sua virginità, della sua semplicità e innocenza e santità maravigliose», culmina il suo elogio con la scena in cui «ser Ciappelletto per lo suo maggior peccato piangendo gli aveva confessato». Terminato il racconto, egli si volge all'uditório tuonando: «E voi, maladetti da Dio, per ogni fuscello di paglia che vi si volge tra' piedi bestemmiate Idio e la Madre e tutta la corte di Paradiso» (Dec, 1 85).

L'esito dell'invettiva è altamente drammatico: la folla dei Borgognoni si accalca intorno al corpo di Ciappelletto per «basciargli i piedi e le mani», e per prendere qualche brandello del suo vestito come reliquia («tutti i panni gli furono indosso stracciati, tenendosi beato chi pure un poco di quegli potesse avere»: ivi, 1 86), avviando così quel processo di canonizzazione popolare del notaio che lo trasforma rapidamente nel miracoloso «san Ciappelletto».

Non è facile commentare questa beffa diabolica, ma forse è più facile mostrare come essa si regga, al pari di ogni beffa, sul sistema di attese del beffato. Il frate, attrezzato alle nuove procedure della confessione e alla nuova realtà della santità laica, dopo le cautele iniziali resta preso nelle maglie di quel medesimo sistema di concetti e rituali, di quella rete di

nella manualistica del tempo. Esso si apparenta infatti a «un tipo di *exemplum* registrato sotto la rubrica *confessio* in più di una raccolta esemplare». Tale è il caso del *Liber exemplorum ad usum predicantium*, che lo studioso riassume così «una pia donna [...] "pre verecundia" ha sempre celato una colpa commessa "in flore iuventutis". In punto di morte ella persiste nel suo colpevole silenzio, e già il demonio si vanta di averla in pugno; ma il suo confessore, illuminato da un anacoreta sul grave pericolo che sta correndo la sua penitente, riesce a strapparle la completa confessione della sua colpa, resa con l'ultimo soffio di vita, "cum dolore maximo et contritione [...] et continuo lacrimarum profluvio"».

convinzioni, convenzioni e credenze che costituisce l'orizzonte di azione di un confessore del Tardo Medioevo. Ai suoi occhi Ciappelletto è senz'altro apparentabile a Omobono, tant'è vero che alla primissima occasione, sfrutta «la perfetta isomorfia tra l'*exemplum* e la natura» del suo uditorio, producendosi in un'invettiva che proprio per questo risulta massimamente persuasiva. Ciappelletto, insomma, è santo perché la sua identità narrativa corrisponde in pieno a quel che si pensava potesse essere un santo proveniente dal mondo cittadino e impegnato nella vita pratica dei commerci: un santo caritatevole e lavoratore.

La storia di Boccaccio nasconde però qualcosa in più. Innanzitutto perché la malvagità del protagonista appare davvero diabolica, anche agli occhi dei suoi complici usurari, i quali infatti si chiedono, stupiti e ammirati, «che uomo è costui?».²⁵ Ma anche per un aspetto che suscita forse un'inquietudine ancora maggiore. All'inizio della novella, subito prima della descrizione del personaggio, Panfilo, il narratore interno al *Decameron* che riferisce la storia alla brigata di giovani fiorentini, spiega che il nome del protagonista è Cepparello da Prato ma che i francesi, avendo interpretato «secondo il lor volgare» il nome Cepparello come sinonimo di 'cappello', «per ciò che piccolo era», lo chiamavano non "Ciappello" (l'odierno *chapeau*), ma "Ciappelletto": «e per Ciappelletto era conosciuto per tutto, là dove pochi per ser Cepperello il conoscono» (ivi, 18).

Boccaccio sembra dunque proporre una novella dedicata alla potenza delle convenzioni: in base alle diverse convenzioni linguistiche («non sappiendo li franceschi che si volesse dir Cepparello»), il nome *Cepparello* viene reinterpretato come *Ciappelletto*; in base alle nuove convenzioni spirituali, un *ser*, titolo che in Toscana era prerogativa dei notai, può diventare un *sam*. Che è appunto quanto si legge nella rubrica della novella: «Ser Cepparello con una falsa confessione inganna un santo frate e muorisi; e, essendo stato un pessimo uomo in vita, è morto reputato per santo e chiamato san Ciappelletto» (*Dec.*, 11).

25. Il contesto è interessante. I Fratelli ridono della credulità del frate, rimangono come sgomenti dalla *performance* del collega, ma poi in conclusione restano fissi al proprio interesse: «Ma pur vedendo che si aveva detto che egli sarebbe a sepoltura ricevuto in chiesa, niente del rimaso si curarono» (*Dec.*, 1180).

Il passaggio da ser Cepparello a san Ciappelletto è dunque possibile grazie a un abile sfruttamento delle convenzioni vigenti, o insomma grazie alla manipolazione dei sistemi di riferimento specifici di un certo ambiente. Ma se questo è vero, allora non potrà sfuggirci che il protagonista della vicenda sembra incarnare fino in fondo un aspetto basilare della spiritualità cristiana, e cioè quel «paradosso» che costituisce l'essenza delle pratiche di confessione e che consiste nel fatto che «la vérité diction de soi-même est liée fondamentalement à la renonciation à soi», per cui «la recherche de la vérité de soi-même doit constituer une certaine manière de mourir à soi-même».²⁶

Spacciandosi per santo, Cepparello cancella se stesso, rinnovando in maniera contraffatta, e dunque davvero diabolica, la pratica di cancellazione di sé che deve realizzare il penitente cristiano. Cepparello scompare, e scompare con lui il *ser*, che è il segno della sua identità sociale. Il nome cambia, il titolo si modifica: Cepparello scompare e Ciappelletto, quel santo di cui i Borgognoni sono così devoti ancor oggi, resta per sempre.

26. FOUCAULT, *Les aveux de la chair*, cit., p. 145.

III LE VIE DELL'OTTAVA ARTE

1. ANNUNCIAZIONI

«La confessione – ha sostenuto Foucault nel seminario di Lovanio – appartiene all'ordine del drammatico e della drammaturgia», intendendo con “drammatico” «ogni elemento che, in scena, fa apparire il fondamento di legittimità e di senso di quanto vi si svolge».¹ All'atto di parole cristiano per eccellenza sembra dunque presiedere un principio di organizzazione teatrale: la veridizione dell'atto di coscienza si baserebbe su di una costruzione dialogica e narrativa del mondo, finalizzata – con sintomatico corto-circuito – a fornirle legittimità.

Una certa indole drammaturgica è stata riconosciuta anche nel *Decamerone*, sia al livello della cornice, in riferimento al comportamento della brigata, sia nello sviluppo diegetico di alcune novelle.² In effetti, non è infrequente che i protagonisti decameroniani realizzino delle vere e proprie *performances* attoriali, inscenando situazioni inventate all'improvviso o al contrario assumendo premeditatamente le vesti di un altro personaggio. L'abbiamo visto con la drammaturgia organizzata da ser Cepparello;³ e altri numerosi casi si potrebbero addurre, soprattutto quando protagonisti sono i religiosi, che – almeno nella interpretazione boccacciana – appaiono particolarmente versati nell'arte della recitazione.

Tale è il caso, per esempio, di quell'«uomo di scellerata vita» che, costretto ad abbandonare la sua città nata, si rifugia a Venezia, dove entra nell'ordine dei frati minori: la trasformazione da «lupo» in «pastore» risulta così ben riuscita che «la sua fama di santità» finisce addirittura col superare quella di «san Francesco a Ascesi» (*Dec.*, IV 2 11). Diventato un «predicatore» rispettato e un confessore ricercato, il gregge delle anime di

III. LE VIE DELL'OTTAVA ARTE

cui Frate Alberto da Imola – questo il suo nome – diventa la guida s'ingrossa sempre più, sino a coinvolgere gli strati alti della società locale.

Tra le pecorelle dell'ovile vi è anche Madonna Lisetta, giovane matrona tanto bella quanto sciocca, la quale arriva un giorno a vantarsi in confessione della sua bellezza, tale che sarebbe apprezzata anche dagli angeli in Paradiso (ivi, 2 13). Lisetta ha forse preso alla lettera lo scherzoso dialogo con Dio posto da Guinizelli al termine della sua celebre canzone *Al cor gentil rampaina sempre amore* («Dir ti porò – si scusa il poeta – “Tenne d'angel sembianza / che fosse del Tuo regno”»), e comunque mostra di essere un'assidua lettrice della poesia stilnovista, in cui è tipica l'assimilazione tra donna e angelo. La vacua veneziana conforma insomma le sue fantasicherie sulla base della letteratura, interpretata come mondo reale, secondo quel processo di mediazione immaginaria del desiderio messo a suo tempo in luce da René Girard.⁴

La vanità un po' folle della donna ispira ad Alberto un progetto davvero ambizioso: egli infatti, dopo averla rampognata con asprezza, l'indomani si reca umilmente a casa sua sostenendo di aver ricevuto la visita notturna dell'arcangelo Gabriele, che lo ha punito per l'ingiusto rimprovero che le ha rivolto. Lisetta ascolta con soddisfazione le parole del frate, che crede «verissime» (ivi, 2 19): egli può allora spingere più avanti la recita, raccontando di aver ricevuto dall'arcangelo l'ordine di annunziarle la sua intenzione di «venire una notte a dimorarsi una pezza con [lei]» (ivi, 2 23). Cosa che però l'angelo non potrà realizzare se non rivestendosi di un corpo umano: a questo scopo – conclude il frate – Gabriele si servirà delle sue sembianze; in questo modo, costretto a fare da mediatore tra la creatura celeste e la donna, egli farà ammenda della sua precedente incredulità.

Sfruttando il delirante orizzonte delle credenze religiose e letterarie di Lisetta, frate Alberto riesce dunque a entrare nel suo letto, non prima però di aver allestito appropriatamente la scena: accingendosi ad andare «a casa della donna», egli infatti «in agnolo si trasfigur[a]», indossando un

1. Foucault, *Mal faire, dir vero*, cit., p. 202.

2. Cfr. in particolare le ricerche di P.D. STEWART, *Retorica e mimica nel Decamerone e nella commedia del Cinquecento*, Firenze, Olshchki, 1986.

3. Per la quale si è parlato di «mimo»: cfr. DELCORNO, *Metamorfosi boccacciane*, cit., p. 275.

4. Cfr. R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it., Milano, Bompiani, 1981 (ed. or. 1961). Si tratta di un caso analogo a quello della Francesca che Dante colloca nel girone dei lussuriosi nel canto v dell'*Inferno*.

abito chiaro e legandosi alla schiena certe «sue frasche» (ivi, 2 30). La beffarda, iconoclastica *trasfigurazione* del frate impostore riesce alla perfezione: interpretata la «cosa bianca» che le appare innanzi come un'indubitabile manifestazione angelica, Lisetta, devotamente, «gli si inginocchi[ava] innanzi» (ivi, 2 31).

Linganno prosegue per qualche tempo finché la donna, non potendo fare a meno di vantarsi, rivela alle amiche chi sia il suo amante. Le credenze medievali non dovevano essere poi così ingenue, se la notizia si diffonde rapidamente condita di commenti salaci sulla balordaggine di Madonna. Ne vengono ben presto avvertiti anche i «cognati di lei», al cui appostamento il finto Nunzio divino riesce rocambolescamente a sfuggire, «lasciandol[li] ali» nella stanza della donna e tuffandosi dalla finestra in un canale della Laguna (ivi, 2 44 e 47). La punizione è però solo dilazionata: nel seguito della novella il perfido frate è infatti costretto a travestirsi da orso per sfuggire ai parenti di Lisetta, ma alla fine viene lo stesso crudelmente battuto.

Al di là degli effetti di simmetria narrativa, con probabile allusione alla dantesca legge del contrappasso (col rovesciamento da angelo a orso), ci interessa notare che qui l'accusa rivolta all'ipocrisia dei frati mendicanti si associa alla messa in evidenza delle loro capacità di costruire una sceneggiatura. Una insistenza sulle competenze teatrali che sembra rinviare all'etimo originario della parola, se è vero che – come ha ricordato Jean Duvignaud – l'«attore è l'ipocrita, *ipokritichs*», e che il verbo *ipokritēsai* «significa interpretare un personaggio».⁵

Certo, il caso di impostura realizzato da Frate Alberto è particolarmente bizzarro. E tuttavia tra Medio Evo e Rinascimento l'attitudine al travestimento teatrale è opera spesso indicata come caratteristica precipua dei frati mendicanti, tanto che ancora ai primi del Cinquecento Cornelio Agrippa poteva condannare la loro «scenicam quandam hypocrisim», lamentandosi di quelle «artes fratricae» condivise anche dalla «aliorum turba histriionum», cioè dalla massa degli altri attori.⁶ Ne scaturiva una severa

condanna di quei religiosi che facevano uso delle loro capacità performative per sedurre l'uditorio ottenendone più o meno laute elemosine.

Più avanti (cfr. par. 3) vedremo l'ampiezza sociale e culturale del fenomeno che qui stiamo solo lambendo. E tuttavia appare già chiaro che la gravità di un tale comportamento risiedeva nello sfruttamento della fede in Cristo e nella sua resurrezione. Quella credenza, peraltro ampiamente diffusa, consentiva un vasto commercio di beni materiali e immateriali. Da un lato, le reliquie, le immagini sane e le opere di bene (tra cui appunto l'elemosina), dall'altro i comportamenti, le aspettative e i sistemi di interpretazione del mondo rientravano tutti in un comune orizzonte simbolico su cui si reggeva una coerentissima rete di convinzioni, convenzioni e credenze. Come appunto accade nel caso di Madonna Lisetta, la cui vanità, credulità e mancanza di cautela si spiegano innanzitutto con la tenuta profonda di un modello culturale, il Cristianesimo, che sorregge l'interpretazione di una certa drammaturgia, per quanto grottesca e assurda possa apparire ai nostri occhi, o a quelli di Boccaccio.

È infatti la coerenza tra evento e orizzonte semantico a consentire il fantasmagorico *exploit* di Frate Alberto, inverando *ante litteram* una brillante osservazione di Ervin Goffman, secondo cui, quando gli individui hanno interesse a «controllare la condotta altrui», essi agiscono soprattutto «sulla definizione della situazione» da loro formulata:⁷ se la religione dice che esistono creature celesti che si chiamano angeli, e se al tempo stesso la letteratura insegna che una donna può essere loro paragonata, allora una giovane, bella e vanesia veneziana può a giusta ragione ritenere possibile che un angelo entri nella sua stanza per conversare con lei.

2. IN VIAGGIO CON FRATE CIPOLLA

Nel *Decamerion* non è infrequente, come abbiamo accennato, la rappresentazione di religiosi, soprattutto appartenenti agli ordini mendicanti, che ottengono i loro scopi facendo uso delle famigerate *artes fratricae*. Una delle più riuscite di tali figure è probabilmente frate Cipolla, un uomo «di

5. J. DUVIGNAUD, *Sociologia dell'attore*, trad. it., Milano, Ghisoni, 1977 (ed. or. 1905), p. 5.

6. *Il libro dei magdoni*, a cura di P. CAMPORESI, Milano, Garzanti, 2003 (1 ed. Torino, Einaudi, 1973), pp. 77-79.

7. E. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1969 (ed. or. 1956), p. 14.

persona piccolo, di pelo rosso e lieto nel viso», che il narratore qualifica come «il miglior brigante del mondo», nonché «ottimo parlatore e pron- to», tanto da sembrare «un gran rettorico», addirittura paragonabile a «Tullo medesimo o forse Quintiliano» (*Dei*, VI 10 7). E del resto la pre- stezza nel parlare è abilità fondamentale per un frate che raccoglie le ele- mosine predicando in giro per paesi.

Capitato dunque una domenica mattina a Certaldo (località peraltro nota a quel tempo proprio per la coltivazione di cipolle), il frate raccoglie la popolazione nella canonica, annunciando che al termine della predica serale mostrerà «una santissima e bella reliquia, la quale io medesimo già recai dalle sante terre d'oltremare: e questa è una delle penne dell'agnol Gabriello, la quale nella camera della Vergine Maria rimase quando egli la venne a annunziare in Nazarette» (ivi, 10 11).

Innanzi agli occhi del suo uditorio rurale, frate Cipolla fa baluginare un angelo che, sbattendo le ali, dissemina in giro le penne, come accade a una gallina o un tacchino sull'aia. Se una simile scena è coerente con le abitu- dini comportamentali e cogli schemi cognitivi del mondo agricolo in cui il protagonista è venuto a predicare, la notizia che egli abbia trovato quel- la penna in Terra Santa è coerente con l'orizzonte narrativo e comporta- mentale di un'epoca in cui il pellegrinaggio oltremare era una pratica ef- fettivamente diffusa, così com'era diffusa l'abitudine di riportare in patria reliquie più o meno sante e più o meno stravaganti.

Preparata dunque la drammaturgia della sua *performance* attraverso il rinvio a modelli ermeneutici conformi alla mentalità dei Certaldesi, il nostro frate – facendo fede al gioco di parole allora consueto tra *fratres mendicantes* e *fratres manducantes* – si dedica al pranzo, lasciando la preziosa reliquia chiusa in un baule mentre il suo servo è distratto dalle grazie fem- minee di un'orripilante fantesca. Ne approfittano alcuni suoi amici buon- tempomi, che, entrati nella stanza, trafugano la penna, sostituendola con qualche pezzo di carbone (ivi, 29).

Arriva infine l'ora della predica, e frate Cipolla, «dette primieramente alcune parolette a laude e a commendazione dell'agnolo Gabriello e della sua reliquia», apre la cassetta che la contiene, ma solo per scoprire che è «piena di carboni» (ivi, 34). Non per questo si perde d'animo, ma «alzato il viso e le mani al cielo, disse sí che da tutti fu udito: "O Idio, lodata sia

sempre la tua potenzia!"» (ivi, 10 36). Nell'articolare la reazione del suo personaggio alla beffa che gli è stata giocata, Boccaccio sembra ispirarsi qui davvero alla teoria dell'attore. Se infatti questi – per dirla con Duvignaud – è «un essere atipico in cerca di quadri sociali reali per delle par- ticipazioni irreali» basate sulla rappresentazione di un ruolo e sulla capacità di «creare i comportamenti che la trama suggerisce», è evidente che quel che segue risponde davvero a una drammaturgia rivolta a un pubblico che non può che ricondurre la scena irreali cui sta per assistere ai suoi model- li conoscitivi abituali, ossia ai «quadri» che essa ritiene abitualmente «rea- li» (qualsiasi cosa s'intenda con questo aggettivo).⁸

Terminato il preambolo, frate Cipolla lascia libero sfogo alle cataratte della sua oratoria:

Signori e donne, voi dovete sapere che, essendo io ancora molto giovane, io fui mandato dal mio superiore in quelle parti dove apparisce il sole, e fummi com- messo con espresso comandamento che io cercassi tanto che io trovassi i privilegi del Porcellana, li quali, ancora che a bollar niente costassero, molto più utili sono a altrui che a noi. Per la qual cosa messom'io in cammino, di Vinegia partendomi e andandomene per lo Borgo de' Greci e di quindi per lo reame del Garbo caval- cando e per Baldacca, pervenni in Parione, donde, non senza sete, dopo alquanto pervenni in Sardinia. Ma perché vi vo io tutti i paesi cerchi da me divisando? Io capiti, passato il Braccio di San Giorgio, in Truffia e in Buffa, paesi molto abita- ti e con gran popoli; e di quindi pervenni in terra di Menzogna, dove molti de' nostri frati e d'altre religioni trovai assai. Li quali tutti il disagio andavan per l'amor di Dio schifando, poco dell'altrui fatiche curandosi dove la loro utilità vedessero seguitare, nulla altra moneta spendendo che senza comio per quei paesi: e quindi passai in terra d'Abruzzi, dove gli uomini e le femine vanno in zoccoli su pe' monti, rivestendo i porci delle lor busecchie medesime; e poco più là trovai gen- te che portano il pan nelle mazze e 'l vin nelle sacca: dà' quali alle montagne de' bachi pervenni, dove tutte l'acque corrono alla 'ngiù (ivi, 10 37-41).

Come tutte le grandi *performance*, il discorso del frate meriterebbe un'ana- lisi accurata. Qui ci basterà tuttavia notare che non vi è parte del mondo in cui non sorga il sole, e che in tutti i luoghi della Terra le acque scendono verso il basso. Se i Certaldesi interpretano l'espressione «in quelle parti

8. DUVIGNAUD, *Sociologia dell'attore*, cit., pp. 12 e 15.

dove apparisce il sole» come “verso Oriente” è perché un racconto di meraviglie non può che svolgersi in luoghi lontani, e se in particolare la meraviglia è di carattere religioso, questi luoghi non possono che essere a Est. Se invece più avanti l'uditorio accoglie come favolosa l'esistenza di acque che «corrono alla 'ngiù» è perché a quel punto il predicatore ha imposto le sue regole cognitive, dispiegando innanzi agli occhi degli ascoltatori un panorama fantastico, dalla non certo esotica ma comunque strabiliante «Vinegia», alla prospettiva mediterranea del Borgo de' Greci, del Garbo, della «Sardigna». Luoghi lontani, luoghi delle meraviglie e dei miracoli: ma anche luoghi prossimi e concreti e realissimi, se è vero che ai toponimi di località geografiche (come Venezia e la Sardegna) vengono associati i nomi di alcuni quartieri di Firenze (Borgo dei Greci, Baldaica, Parione), realtà in fondo altrettanto remote per chi nel Medio Evo viveva in un piccolo borgo di campagna.

Frate Cipolla, insomma, modella tutta una geografia fantastica sull'orizzonte culturale e concettuale del suo uditorio, mostrando di possedere ben saldo quell'«istinto mimetico», di cui ha parlato Mario Lavagetto a proposito della capacità del bugiardo di «adeguarsi alle situazioni» in cui si trova e di «fornire versioni di uno stesso fatto» ogni volta «conformi ai desideri dei suoi interlocutori»? Succede così che, una volta allestita la scenografia geografica di un viaggio in Oriente, questo abile attore vi sviluppa la sua drammaturgia, raccontando di avervi incontrato un «venetabile padre» che gli avrebbe mostrato alcune delle «sante reliquie» che portava con sé. Tra queste c'era:

il dito dello Spirito Santo così intero e saldo come fu mai, e il ciuffetto del serafino che apparve a san Francesco, e una dell'ungchie de' gherubini, e una delle coste del Verbum-carò-fatti-alle-finestre e de' vestimenti della santa Fé catolica, e alquanti de' raggi della stella che apparve a' tre Magi in Oriente, e una ampolla del sudore di san Michele quando combatte col diavole, e la maschella della Morte di san Lazzero (ivi, 10 45).

Frammenti meravigliosi di una fede che qui indossa gli abiti di gala dell'elogio retorico, e che si riproduce poco dopo nei doni miracolosi che il

9. M. LAVAGETTO, *La ciattice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 241.

sant'uomo fa al frate in pellegrinaggio: «uno de' denti della santa Croce», un'ampoletta» che contiene un po' del «suono delle campane del tempio di Salomone», la già ricordata «penna dell'agnol Gabriello», nonché uno degli «zoccoli di san Gherardo da Villanagna» e alcuni «de' carboni co' quali fu il beatissimo martire san Lorenzo arrostito» (ivi, 10 47).

Ecco dunque i carboni: l'ampio circuito del viaggio di devozione in Terra Santa si chiude per fare corto-circuito con la beffa giocatagli dai suoi amici buontemponi, e così trasfigurarsi in miracolo della parola. La miscela di absurdità, sottises, trasfigurazioni fantastiche, allusioni oscure, tutta giocata sul pedale dell'antifasi, del grottesco e del *non-sense*, viene infine a dimostrare, ancora una volta, che, «anche se si parlasse per non dire niente, dire non è niente».¹⁰

In altri termini anche le parole senza senso, quelle monete «senza conio» di cui parla lo stesso frate Cipolla (ivi, 10 39), hanno libero corso nel linguaggio umano, dando così ragione alla tesi sofistica secondo cui «si può dire il *non-essere* perché si può *dire* il non-essere», perché, cioè, «con il linguaggio è in gioco una significazione slegata dalla referenza».¹¹ E se parlando *si significa* qualcosa indipendentemente dal riferimento a un qualche ente della realtà esterna, allora l'oratore, mostrando (cioè proprio *adhiando*) dei luoghi che non esistono, induce l'ascoltatore a costruire mentalmente un mondo compatibile con le proprie convinzioni, convenzioni e credenze.

La questione centrale del *potere* far credere qualcosa a qualcuno si precisa allora non come espressione di una forza coercitiva, ma come dialettica della fiducia. Goffman lo ha spiegato in termini molto suggestivi: «quando l'individuo è in presenza di altri, la sua attività ha il carattere di una promessa»; chi gli sta di fronte deve accettarlo «sulla fiducia», cioè deve fargli «credito», per qualcosa «il cui vero valore sarà accettabile sol-

10. Così L. PERNOT, *La Rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 1993, cit. in B. CASSIN, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, trad. it., Milano, Jaka Book, 2002 (ed. or. 1995), p. 239. Per un'analisi dell'orazione di frate Cipolla, cfr. M. PASTORE STOCCHI, *Diogeno e l'orazione di frate Cipolla*, in «Studi sul Boccaccio», x 1977-1978, pp. 201-15.

11. CASSIN, *L'effetto sofistico*, cit., p. 44.

tanto dopo che egli se ne sarà andato». ¹² E quando se ne sarà andato, chi resta si ritroverà forse tra le mani soltanto un pugno di mosche.

«Would you by an interpretation from this person?», 'compretesi un'interpretazione da quest'individuo?': è quanto chiede retoricamente al lettore il filosofo statunitense Bernard Williams in una riflessione sulle dinamiche della veracità nel loro rapporto con l'identità dei parlanti. Una battuta arguta, ma forse superficiale: perché, come peraltro riconosce lo stesso Williams, quando facciamo affidamento su ciò che qualcuno ha detto, inevitabilmente facciamo affidamento su molto più di ciò che egli ha detto. ¹³ Motivo per cui può capitare che tra le mani ci resti soltanto un pugno di mosche.

3. PER LE STRADE D'EUROPA

«Il flagello era molto remoto», il «“mestiere” di ciurmatore» era un'«invenzione (o necessità) antichissima», divenuta però «un colossale impianto a delinquere quando l'etica cristiana» aveva reso l'elemosina un «comandamento morale». ¹⁴ Introducendo nel 1973 la sua straordinaria edizione di testi rinascimentali dedicati a vagabondi e ciarlatani, Piero Camporesi metteva subito in evidenza l'antichità di un'attività fraudolenta che, sorta in tempi assai remoti, dopo aver attraversato il mondo medievale e moderno si sarebbe poi incarnata nel mito borghese e metropolitano delle «classi pericolose», e poi forse esaurita nell'immaginario criminale odierno.

Un fenomeno di lungo periodo, dunque, ma anche un fenomeno estensivo, giacché per secoli il vagabondaggio coinvolse grandi percentuali della popolazione europea costretta a vagare di luogo in luogo. E anche un fenomeno interclassista, correlato a quella mobilità «extrême, deconcertante» caratteristica della società medioevale che non rispondeva solo alle ragioni del bisogno economico, se è vero che la *instabilitas animi* e il desiderio di viaggiare e correre il mondo erano considerati sin-

toni tipici dell'*accidia*, o melanconia, malattia che a quel tempo veniva normalmente attribuita agli intellettuali. ¹⁵

Chierici irrequieti e uomini al bordo della società, intellettuali melanconici e furfanti fuorilegge (*oullaw* o *sans aveu*) percorrono insieme le vie d'Europa, ingrossando le fila di quei *mendici validi* (o falsi mendicanti) i quali trovavano sostentamento nell'elemosina pubblica e privata, al pari di quei frati condannati da Boccaccio come *ipocriti* all'inizio della novella di frate Alberto, i quali, per «dimandar l'altrui», si vestono di «panni larghi e lunghi», rendono i «visi artificialmente pallidi» e canuffano «le voci» per farle sembrare «umili e mansuete» (*Dec.*, IV 2 5). Del resto, l'etimologia medioevale voleva che la parola “volto” (*vultus*) derivasse dal verbo “volere” (*volo*), facendo della parte del corpo più intimamente associata alla individualità una diretta espressione dell'intenzione soggettiva. ¹⁶ Intenzione ingannevole che arriva a modellare l'intero corpo dell'impostore, sul quale vengono diffondendosi «malattie, ferite, piaghe, gonfiori, bubboni», tutti procurati ad arte. ¹⁷

Affianco alla interpretazione singolare incarnata da ciascun vagabondo c'è però anche una organizzazione per categorie, una spiccata tendenza alla specializzazione delle diverse forme dell'inganno e della simulazione, che la grande ricerca di Camporesi illustra con precisione, mostrando come alla declinazione soggettiva corrisponda un'organizzazione tipologica, una classificazione ordinata, di cui resta chiara traccia nei testi da lui raccolti. Come ben mostra, per esempio, l'*Index capitulum* dello *Speculum caritativum* di Teseo Pini (1482 ca.), che suddivide tra:

acapones, acatosi, affrantes, affrantes, alacrimantes, acadantes, asciones, atrementes, admirantia, aconi, atarantati, apzentes, alampadati, alaerbatu, affamigholi, bianes, biganzizantes, cagnabaldi, calciatanti, cerretani, cocchini, confluentes, compatrizantes, crociari, falsibordones, falpatores, falsi (altas gannuffati), iuchhi, lotores, mututores, morgigheni, pauliani, pauperes, vercaundi, prothomelidi, reliquiaru, spectini, semfenorequites, testatores.

15. Per un quadro generale sulla melanconia restano ancora oggi fondamentali le pagine di G. ACAMBERS, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1977. Deciso l'approfondimento filosofico di C. COLANGIULO, *Limite e melanconia. Kant, Heidegger, Blanchot*, Napoli, Loffredo, 1998.

16. GROEBNER, *Storia dell'identità personale*, cit., p. 29.

17. CAMPORESÌ, *Il libro dei vagabondi*, cit., p. 26.

12. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 13.

13. B. WILLIAMS, *Truth and Truthfulness. An Essay in Genealogy*, Princeton-Oxford, Princeton Univ. Press, 2002, risp. pp. 250 e 100.

14. CAMPORESÌ, *Il libro dei vagabondi*, cit., p. 1.

Straccioni, finti epilettici, storpi fasulli, venditori di reliquie taroccate, medici ciarlatrati, sedicenti sacerdoti: l'impostura dei vagabondi copriva i più diversi ambiti della truffa e della simulazione, tanto fisica quanto verbale.

E tuttavia, se da un lato appare chiara la suddivisione in "scuole" o «società», secondo quel che lo studioso romagnolo riteneva il tipico associazionismo medievale in categorie o corporazioni professionali, dall'altro risulta altrettanto evidente la tendenza a sovrapporre tipologie e definizioni. I frati mendicanti si ibridano così coi falsi mendicanti, i venditori di unguenti coi finti pellegrini, i giocolieri coi borseggiatori. Di conseguenza, al trionfo della classificazione e allo sviluppo della catena iponimica che permette di individuare le diverse specie (*taepones, biankes, falspatores...*), si affianca l'opposta spinta verso l'identificazione del genere comune con la conseguente egemonia dell'iperonimo (*cerretani*). Per un verso, si distinguono i «bianchi» dagli «affrati», dai «felisi», dai «cagnabaldi»; per l'altro si riconducono tutte quelle varietà al nome comune: *hypocritae*, ossia *simulatores*, ossia *cerretani*, o insomma "impostori", cioè gli specialisti della *perforimane* ingannevole.¹⁸

Specialisti: in effetti, la trattatistica rimasta oggi a nostra disposizione mette in evidenza la dimensione tecnica, l'artificiosità delle attività cui si dedicano quegli individui che nel *Giudice criminalista* (1643) Antonio Maria Crespi definisce «vagabondi industriosi».¹⁹ Questa *industria* è il frutto di un vero e proprio apprendistato, che, al pari di ogni altro percorso di formazione, è subordinato a un sistema preciso di regole insegnate da un maestro sulla base di una precisa scansione progressiva. Lo chiarisce un aneddoto dello *Speculum cerretanorum* attribuito al duca di Camerino, il quale, interrogando uno di quei «magistri artium» sull'ordine seguito per formare gli allievi («quo ordine discipulos instrueret»), riceve questa risposta:

18. La tendenziale sovrapposibilità risulta anche dall'antologia di testi raccolta da Camponesi. Mi limito a riportare questa frase di Ludovico Antonio Muratori: «vivente lo stesso S. Agostino non mancavano falsari ed impostori che per amicizia distribuivano alla troppo credula gente reliquie adulterine di Santi, e quel che è peggio, le vendevano» (ivi, p. 471).

19. «Sotto i vagabondi industriosi vi si possono mettere alcuni impostori che vanno per il mondo vendendo segreti medicinali» (ivi, p. 521).

Prima li fo' apprendere il nostro parlar furbesco; dopo l'ordine di predicare, il sito, costumi e usanze di qualsivoglia nazione e provincia; e nel fine le gran fallacie e singolari inganni con li quali li nostri maggiori acquistorno gran denaro, acciò essi ancora imparino a ritrovarne e a farne de' simili; e così instruiti per tre anni son licenziati dalla mia scuola.²⁰

Dalla versione italiana del Friaroro che qui ho seguito (peraltro fedelissima al testo latino), si evince con chiarezza che l'*ars turpissima* prevedeva una precisa progressione degli studi: prima la lingua, poi la retorica, la geografia, la storia, e questa intesa – davvero classicamente – come *magistra vitae*, con l'allievo invitato a ripercorre le grandi imprese degli antichi per ricavarne esempi di condotta.

Esiste dunque una scuola dell'impostura, un sistema ordinato di ambiti tecnici dei quali occorre ottenere il pieno controllo teorico e pratico al fine di conseguire quella «disciplina drammaturgica», come l'avrebbe chiamata Goffman alla metà del sec. XX, che consente di agire nel mondo sociale.²¹ E davvero appare legittimo in questo caso associare l'antica scienza dei vagabondi alla moderna riflessione sociologica sulla «vita quotidiana come rappresentazione», se è vero che lo studioso americano parla di quella disciplina necessaria per affrontare e «porre rimedio agli incidenti di indole drammaturgica che possono capitare», mentre Tesco Pini cinquecento anni prima aveva affermato che il cerretano deve essere *callidum, astutum*, e dotato di una gran faccia tosta («fronte obdurata»), che gli consenta di non arrossire di vergogna («non erubescere») quando le sue menzogne vengono smascherate («uno aut pluribus mendaciis convictum»)²²

Se la riflessione sociologica novecentesca ci fornisce strumenti preziosi per ragionare sulla grande epidemia imposturale che ha attraversato i secoli del Medio Evo e della prima Età moderna (e vedremo nel prossimo capitolo che cosa accadesse nello stesso periodo negli ambienti cortigiani), merita però di essere valorizzato il significativo parallelo stabilito da Tesco Pini (o dal suo informatore) tra l'insegnamento di grammatica, retorica e dialettica e la rude scuola delle vie e dei borghi europei. Un paral-

20. Ivi, p. 309.

21. Cfr. ancora Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. 247.

22. CAMPORESE, *Il libro dei vagabondi*, cit., p. 188.

lelo che termina con un significativo elogio dell'arte dei cerretani, che qui riporto nelle parole italiane del plagiaro seicentesco: «O profonda scienza, che né per lunghezza de' tempi, né per negligenza delli uomini perirà giammai! Meritavi al certo esser posta fra le sette arti liberali, per ottenner tra loro almeno l'ottavo luogo». ²³

Si tratta beninteso di uno scherzo che Pini mette in bocca a uno scalcinato *magister* che fa scuola tra vicini e taverna, tenendo in una mano i dadi e nell'altra una brocca di vino. Eppure uno scherzo che non manca di una sua inquietante provocazione delinquenziale. Affermare infatti che il sapere dei cerretani merita l'*octavum locum* tra le discipline del Trivio (grammatica, retorica, dialettica) e del Quadrivio (matematica, geometria, astronomia, musica) significa assimilare l'arte dell'inganno al *curriculum* ufficiale delle scienze.

In altri termini, qui si pone il problema dello statuto gnoseologico della parola menzognera e dell'illusione ingannevole. E poiché in ambito cristiano la questione della verità è direttamente questione della realtà, lo scherzo del perfido falpatore cui Teseo Pini finge di cedere la parola chiama in causa una dei più importanti insegnamenti che la Cristianità ha ricevuto nientedimeno che da san Paolo. Alla fondamentale affermazione secondo cui *caritas omnia credit* (1a carità crede ogni cosa: 1 Cor., 13 7) si contrappone infatti in maniera frontale la grande retorica dei «vagabondi birboni», i quali «si fingono ammalati, storpiati, enfiati, ulcerati, indemoniati, santi, andar in estasi, e cose simili per estorcere elemosine o in altro modo denari». ²⁴

Per provare a capir meglio che cosa ci sia davvero in gioco in questa dialettica può essere utile rileggere uno dei pochissimi passaggi in cui Frianoro non copia ma arricchisce il testo latino dello *Speculum cerretanorum*. Nella sua *Frisia*, descrivendo l'arte prestidigitatoria dei cagnabaldi (capaci di vendere ai malcapitati una cosa al posto di un'altra cambiandola sotto i loro occhi all'ultimo momento) egli afferma infatti che si tratta di «vere metamorfosi, non [come] quelle d'Ovidio». E aggiunge: se il poeta latino «avesse avuto cognizione» delle capacità dei vagabondi, tra le «tan-

te sue castronerie impossibili», avrebbe «introdotta anco» le loro imprese, che invece sono «vere, credibili e fattibili». ²⁵

«All'onnipotenza dei racconti – ha scritto Mario Lavagetto – non è preclusa nessuna metamorfosi»; ²⁶ e questo oscuro trattatista seicentesco sembra davvero entrare nel pieno di una questione sottile e inquietante. In qualche modo lo rivela già il rimando allusivo a Dante, che nel canto dei ladri sfida Ovidio e Luciano nell'arte di descrivere le trasformazioni corporee (*Inf.*, xxv 94-102). Ma più che la citazione poetica, è interessante insistere sul sistema concettuale che gli aggettivi usati dal Frianoro lasciano trapelare: da una parte ci sono infatti le cose *impossibili*, cioè le parole della letteratura, dall'altra ci sono invece le cose *vere, credibili e fattibili*, cioè le parole degli impostori. Nell'ottica di questo trattato sui vagabondi, tra *res* e *verba* non vi è frattura: ²⁷ le parole degli imbroglioni hanno un reale potere operativo, una potenza magica che fa apparire nella realtà ciò che viene detto.

Si palesa insomma qui quella sovrapposizione tra dimensione gnoseologica e consistenza ontologia del mondo in virtù della quale gli schemi concettuali non solo fanno conoscere la realtà esterna, ma addirittura la realizzano: se una donna è paragonabile a un angelo, allora un angelo può apparire a una bella donna; se in Terra Santa ci sono le reliquie, allora l'ampolla esibita da uno che si è spinto sin laggiù può davvero contenere il «sudore di san Michele»; se qualcuno mi invita a comprare un farmaco miracoloso, allora, se lo acquisto e lo bevo, posso effettivamente liberarmi dei dolori che mi affliggono.

Certo, è vero, le vittime dei truffatori di strada sono uomini ignoranti, donne vanesie, sempliciotti di campagna, e i trattatisti non si stancano di ripeterlo. Ma gli stessi trattatisti mostrano che le vittime sono in qualche modo co-autori della trappola nella quale sono caduti, giacché partecipano di un «ordine cognitivo» che è il frutto di una certa interazione. ²⁸ E del

23. Ivi, p. 295.

24. LAVAGETTO, *La dicatrice di Montaigne*, cit., p. 12.

27. Così almeno vuole M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it., Milano, Feltrinelli, 1985^a (ed. or. 1966).

28. GOFFMAN, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., p. xxii.

23. Ivi, p. 308.

24. Ivi, p. 533.

resto, come ancora ha scritto Goffman, «una rappresentazione onesta, sincera e seria è meno strettamente connessa con il mondo della realtà di quanto non si potrebbe credere a prima vista»; mentre, al contrario, una rappresentazione disonesta e truffaldina risulta molto più «strettamente» collegata al sistema convenzionale che regge il nostro modo quotidiano di operare nella realtà esterna.²⁹

Così, se l'attore è colui che sa «soddisfare una attesa collettiva consumatrice di simboli»,³⁰ allora è evidente che gli ipocriti di strada, quegli straordinari attori che hanno infestato il mondo europeo per secoli, hanno saputo lavorare su quei simboli e sul loro significato sociale, ben consapevoli che il «social meaning» si basa su una comprensione «locale», contestualizzata: che esso poggia su quelle credenze che solitamente reggono la nostra vita ordinaria e che pertanto consentono ai malintenzionati di manipolarci.³¹ Come appunto accade ai cafonni che ascoltano a bocca aperta le parole di frate Cipolla.

4. AUTOBIOGRAFIA DI UN IMPOSTORE

Nell'imponente folla di vagabondi che attraversa le strade europee del Medioevo e del Rinascimento si muove anche il mendicante cieco cui il giovanissimo protagonista del *Lazarillo de Tormes* viene affidato dalla madre all'inizio della sua storia. La descrizione che ne viene fornita appare infatti inequivoca:

[...] desde que Dios crió el mundo, ninguno formó más astuto ni sazar: en su oficio era un águila. Cientos y tantas oraciones sabía de coro. Un tono bajo, reposado y muy sonable, que hacía resonar la iglesia donde rezaba. Un rostro humilde y devoto, que con muy buen continente ponía cuando rezaba, sin hacer gestos ni visajes con boca ni ojos [...].

[...] da quando Dio creò il mondo, non fece nessuno più astuto e sagace di lui: nel

29. Ivi, p. 83.

30. DURKHEIM, *Sociologia dell'attore*, cit., p. 7.

31. Ho qui parafrasato due diverse osservazioni di WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., risp. alle pp. 220 e 119): «Social goods are goods that have a social meaning, and social meaning depends on local understandings»; «Deceit involves manipulation, specifically of people's beliefs, and it may be part of "using" someone more generally».

suo mestiere era un'aguila. Cento e più orazioni sapeva a memoria. Un tono basso, pacato e molto sonoro, che faceva risuonare la chiesa dove pregava. Un'espressione del viso umile e devota, che assumeva con un contegno dimesso quando pregava, senza fare gesti né smorfie con la bocca e con gli occhi [...].³²

Una drammaturgia imposturale impeccabile, avrebbe detto Foucault, con la quale questo mendicante crea il «fondamento di legittimità e di senso» di un'azione truffaldina basata sulla vendita delle diverse orazioni necessarie nelle più varie necessità e rivolta soprattutto alle donne: a quelle «che non partorivano, a quelle che stavano per partorire», e alle «malnaritate affinché i loro mariti le amassero» (L, p. 119). Un artista dell'ottava arte, insomma, esperto in retorica e pertanto capace di adattarsi all'uditorio offrendo una *performance* credibile sotto ogni aspetto: dall'*invenitio*, con la scelta opportuna degli oggetti della sua orazione, alla *prominatio* o *actio*, con la prossemica e il tono adeguati al contesto, passando per la *dispositio* (l'organizzazione degli argomenti), l'*elocutio* (lo stile che più si attaglia al tema e alla situazione) e, ovviamente, la *memoria*. Insomma, un grande oratore che, proprio come frate Cipolla, andrebbe paragonato a «Tullio medesimo o forse Quintiliano» (Dec, vi 10 7).

L'*identikit* del «primer amo», il primo padrone di Lazarillo giustifica ampiamente l'iscrizione di questo sorprendente romanzo spagnolo della metà del sec. XVI alla letteratura di furfanteria. Certo, com'è stato dimostrato in particolare da Francisco Rico, l'anonimo autore poté rifarsi a una importante tradizione classica che risaliva da un lato a Luciano e dall'altro ad Apuleio, in particolare per il tramite della grande scuola umanistica italiana e della successiva influenza di Erasmo da Rotterdam. Ma non vi è dubbio che il capostipite della letteratura picaresca attinse al tempo stesso al *folklore* popolare riuscendo per via di questo doppio canale a fornire una divertente quanto inquietante rappresentazione del mondo contemporaneo iberico.³³

32. *Lazarillo de Tormes*, a cura di A. GARGANO, Venezia, Marsilio, 2008, p. 118; trad. it. ivi, p. 119. D'ora in avanti i riferimenti saranno dati dir. a testo con la sigla L seguita dal numero di pagina.

33. Per un inquadramento, cfr. F. RICO, *Problemas del Lazarillo*, Madrid, Cátedra, 1988, e A. GARGANO, *Alle origini del romanzo moderno: Lazarillo, o dalla sovversione*, in *Lazarillo de Tormes*,

Al di là del “realismo” del *Lazarillo* e della sua indiscutibile capacità di rendere in maniera vivida le condizioni in cui le classi diseredate vivevano all'epoca di Carlo V, ciò che fa di questo breve romanzo un autentico capolavoro è il sottile intreccio tra tema e organizzazione narrativa. Come ha ben mostrato Antonio Gargano in una sua recente edizione, la furfanteria, la vita picaresca, la truffa insomma, non solo è l'oggetto del racconto, ma costituisce il principio stesso che presiede al modo in cui il racconto viene condotto. L'opera è infatti presentata come una *carta de relación*, ossia come una lettera di carattere informativo inviata da Lazarillo a una persona di rango superiore, cui egli si rivolge chiamandola Vuestra Merced, la quale desidera gli vengano chiarite le circostanze di una certa situazione cui il protagonista si riferisce come «el caso» (L, p. 110). Per soddisfare a una tale richiesta («Vuestra Merced escribe se le escriba»), egli ha pertanto deciso di narrare tutta la sua vicenda sin «dal principio», per dare «entera noticia» della sua «persona» (ivi).

Gargano ha spiegato con chiarezza a quali ragioni culturali il protagonista possa implicitamente appellarsi per aggirare il divieto imposto dalla retorica classica di fare riferimento alla propria *persona*, ma soprattutto ha messo in evidenza come la *noticia* autobiografica consista nella esposizione di una serie di contro-valori che compromettono l'intera strutturazione etica e sociale del mondo spagnolo contemporaneo,³⁴ in base a quel principio secondo cui «l'attribuzione fittizia dell'autorialità a dei personaggi che appartengono al livello più basso della scala sociale», tipica dei romanzi picareschi, invita il lettore a un *déplacement*, «a una forma di esperienza del pensiero che consiste nella adozione provvisoria di un punto di vista moralmente e socialmente impossibile».³⁵

Per comprendere come funzioni questa narrazione furfantescica è utile

ed. GARGANO, cit., pp. 9-92. Cfr. adesso *Le maschere del picaresco. Storia di un personaggio e di un genere romanzesco*, a cura di A. GARGANO, Lucca, Pacini, 2020.

34. GARGANO, *Alle origini del romanzo moderno*, cit., p. 90.

35. Cfr. F. LAVOCAR, *Fait et Fiction. Pour une fontière*, Paris, Seuil, 2016, p. 229: «l'attribution fictive de l'autorialité à des personnages situés au plus bas de l'échelle»; «à une forme d'expérience de pensée consistant en l'adoption provisoire d'un point de vue moralment et socialement impossible». Si tenga presente che il più importante studio dedicato al genere picaresco presente sin dal titolo il problema del *punto de vista*: F. RICO, *Il romanzo pica-*

ripercorrere sinteticamente tutte le tappe che conducono al *caso*. Nato da un mugnaio ladro, probabilmente musulmano, e da una madre lavandaia e concubina di un moro, Lazarillo percorre la Castiglia spostandosi da Salamanca, dove nasce sulle rive del fiume Tormes (da cui il suo nome, che abusivamente ricalca la struttura toponimica dei cavalieri illustri), a Toledo, passando per il servizio di vari padroni. Il primo è il cieco di cui abbiamo già riassunto le doti; il secondo è un chierico avaro (e peraltro imparentato coi ciarlatani, se è vero che «bebia como un saludador»: L, p. 144); il terzo un *hidalgo* poverissimo; il quarto un frate «de la Merced» che va senz'altro inserito nel «grand troupeau de vagabondes» illustrato da Camporesi (cfr. L, p. 200); il quinto è un *buldero*, ossia un venditore di bolle, la cui professione è sì ufficiale, ma al tempo stesso direttamente ascrivibile alla genia dei truffatori di strada (tanto che una delle sue imprese si legge quasi identica nel trattato di Teseo Pini); il sesto è un misterioso pittore di tamburelli; il settimo un cappellano della cattedrale di Toledo; l'ottavo un bargello (*alguacil*).

Abbandonato presto quest'ultimo perché il servizio gli appare troppo pericoloso, il protagonista trova infine la sistemazione desiderata in un *oficio real*, un impiego pubblico al quale accede, sembra di capire, per l'intercessione di un protettore, che in qualche modo esercita nei suoi confronti la funzione di nono (e ultimo) padrone. L'arciprete di San Salvador che lo ha preso a ben volere non solo lo ha istradato all'esercizio di *prego-nera*, ossia banditore di vini, aste pubbliche, oggetti perduti, nonché di malviventi esposti alla pubblica gogna, ma gli ha anche trovato una moglie (L, p. 216). Il protagonista afferma compiaciuto che in tal modo l'obiettivo di tutti i suoi sforzi è stato finalmente raggiunto: come aveva promesso nel presentare la sua narrazione, egli può infatti adesso affermare che la sua storia è quella di una persona umile che ha risalito la scala sociale riuscendo a prosperare (*medrar*) nonostante «fortunas, peligros y adversidades» (L, p. 110).³⁶

A ben guardare, tuttavia, la conclusione non è così felice come Lazari-

reso e il punto di vista, ed. it. a cura di A. GARGANO, Milano, Bruno Mondadori, 2001 (ed. or. 1989).

36. Sul *medra*, cfr. GARGANO, *Alle origini del romanzo moderno*, cit., p. 37.

lo pretende. Intanto, ha osservato Rico, la sua professione, di cui pure si dichiara contento, all'epoca era disprezzata al pari di quella del boia o di altro impiego spregevole.³⁷ Quanto alla protezione dell'arciprete, essa appare meno benevola, e di sicuro assai meno disinteressata di quanto si potrebbe desiderare, se è vero che le «malas lenguas» affermano che questi gli avrebbe dato in moglie una sua amante, con la quale peraltro non avrebbe mai interrotto il *ménage*. Ed è proprio questo il *caso* che Vuestra Merced desidera chiarire e che il protagonista ha deciso di illustrare raccontando l'intera sua vita.

Insomma, come hanno variamente dimostrato Francisco Rico, Antonio Gargano e gli altri studiosi che si sono occupati di questo capolavoro letterario del Cinquecento, al termine dell'opera il lettore capisce che Lazzaro mente: il *metra*, l'avanzamento sociale di cui Lazarillo si vanta, non esiste, o comunque è molto minore di quanto egli voglia far credere – giacché la sua soddisfazione personale e coniugale è mantenuta al prezzo di ignorare scientemente il tradimento della moglie. La sostanza del *caso*, che egli ha in effetti raccontato «muy por extenso» come richiesto da Vuestra Merced, si risolve così in una grande simulazione.

L'opeteta che abbiamo tra le mani e che conosciamo come *Lazarillo de Tormes*, l'affascinante racconto di cui ci restano quattro edizioni contemporanee del 1554, nessuna delle quali può però considerarsi quella originale, non presenta dunque altro che l'esposizione della truffa del protagonista. Una truffa per certi versi inerente a ogni relazione storiografica il cui patto di lettura preveda che ci si affidi («faire confiance») a quella che si presenta come una voce autorizzata.³⁸ E poiché la *confianza*, o insomma il credito è sempre concesso al narratore «salvo indicazioni contrarie», è evidente che egli dev'essere capace di costruire la sua relazione in maniera abilmente persuasiva.

Nel caso del *Lazarillo*, la drammaturgia della confidenza è realizzata dal narratore – o imbonitore, o cerretano, o *pregonero* – attraverso due dispositivi principali: l'adozione della forma epistolare e l'abbassamento della voce narrante. La prima strategia è di tipo comunicativo: chiamato a un

rapporto simmetrico col narratore (quello che unisce il mittente e il destinatario di una lettera), il lettore finisce con lo stabilire un rapporto fiducioso con chi gli sarebbe socialmente ed economicamente subordinato. La seconda strategia è di tipo narrativo: il narratore ci fa ridere mostrando il mondo plebeo e affamato dentro il quale si muove un bambino di modestissime origini, e al tempo stesso mette sottilmente in crisi il sistema di riferimento sul quale è impiantato il nostro mondo morale e dunque il nostro punto di vista sul mondo.

E allora, se Valentin Groebner ha ragione ad affermare che, almeno nei secoli passati, «una persona» poteva «riuscire a essere considerata quel che era» soltanto facendo ricorso all'aiuto degli altri,³⁹ il *caso* di Lazarillo va considerato come una costruzione imposturale che, nella forma dell'appello, consente al protagonista di ottenere il riconoscimento della propria posizione abusiva: ti scrivo affermando di essere riuscito ad avanzare socialmente in modo che tu, pur ridendo di me, mi riconosca, sebbene al tempo stesso tu stia confermando la mia subordinazione.

Lottava arte liberale, quintessenza delle scienze, sintesi suprema della retorica e della logica, realizza così la grande drammaturgia di qualcuno che avanza sul palco della scrittura dichiarandosi "io".⁴⁰ E mano a mano che Vuestra Merced sfoglia le pagine della lunga lettera che il narratore gli ha inviato, mano a mano che noi lettori avanziamo lungo il romanzo che da lui prende il titolo, veniamo dando credito a Lazarillo, gli riconosciamo un'identità autonoma, tanto più beffati dalla sua abilità per il fatto che siamo convinti di essergli superiori. In questo modo, sfruttando la nostra credulità presuntuosa, l'impostore diventa un soggetto, acquista una sua persona individuale: Lazarillo, stregone e maestro banditore.

39. GROEBNER, *Storia dell'identità personale*, cit., p. 152.

40. Si leggano queste belle considerazioni di Antonio Gargano: «La conoscenza della persona che Lazaro è, o meglio, che è diventato, attraverso l'esperienza delle "fortune e avversità" che gli sono capitate, consente a Vossignoria (e al lettore con lui), non solo di comprendere ciò che può muovere un uomo ad accettare il disonore familiare, ma, al tempo stesso, di decodificare un linguaggio concepito per rachiudere la cruda verità nella più spregiudicata menzogna, nella consapevolezza che nell'impostura soltanto è dato cogliere le genuine ragioni dell'altro» (*Lazarillo de Tormes*, ed. GARIBANO, cit., p. 275).

37. Cfr. *Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, Real Academia Española, 2011.

38. LAVOCAR, *Fatti et Fiction*, cit., p. 75.

PARTE II

GIOCHI DI SOCIETÀ

IV IL GIOCO DELLA PAZZIA

1. UNA SERATA D'INVERNO

Urbino, mesi invernali del 1507. Il palazzo che Federico da Montefeltro ha fatto costruire, splendido, in mezzo agli Appennini centrali, è animato da numerosi cortigiani, che come ogni sera si riuniscono nella grande sala in cui si può vedere il dipinto della *Città ideale*. Il duca Guidobaldo, sofferente per la podagra di cui morirà l'anno dopo, si è ritirato presto nelle sue stanze. In assenza del marito, è la duchessa Elisabetta Gonzaga a governare la conversazione, con gli ospiti che si raccolgono intorno a lei disponendosi in cerchio, quasi a simbolo della loro concordia e del reciproco rispetto.

Le sere d'inverno sono lunghe, e i nobili convenuti alla corte urbinata si intrattengono conversando tra musica e giochi. Ma quella sera, «dopo molti piacevoli ragionamenti», la signora Emilia Pio, amica della duchessa e cognata di Guidobaldo, si rivolge alla compagnia invitando ciascuno a proporre «secondo il parer suo un gioco non più fatto»: la novità renderà ancora più lieto il tempo da trascorrere insieme.¹ L'idea piace molto e numerosi arrivano i suggerimenti: descrivere la virtù principale che si desidera nella donna amata (*LdC*, 17); risolvere l'enigma di perché le donne abbiano in odio ratti e serpenti o di che cosa significhi la «lettera S che la signora Duchessa porta in fronte» (*LdC*, 19); fare a gara nella raffigurazione dei modi e delle cause per cui si dovrebbe a «sdegno» la persona amata (*LdC*, 110).

Le proposte hanno successo diverso, ma solo una viene accolta con unanime consenso. L'idea è di Cesare Gonzaga, il quale la illustra con le seguenti parole:

[...] a tutti ci pare essere molto savi, e forse più in quello in che più siamo pazzi; per la qual cosa abbian veduto in questa casa esser occorso che molti, i quali al

1. B. CASTRIGLIONE, *Il libro del Cortigiano*, a cura di A. QUONDAM, note di N. LONGO, Milano, Garzanti, 1981, 16. D'ora in poi i riscontri saranno dati dir. a testo con l'indicazione del libro in numeri romani seguita dalla indicazione del par. in numeri arabi e preceduta dalla sigla *LdC*.

principio son stati reputati savissimi, con processo di tempo si son conosciuti pazzissimi: il che d'altro canto non è proceduto che dalla nostra diligenza [...]; chi è riuscito pazzo in versi, chi in musica, chi in amore, chi in danzare, chi in far moresche, chi in cavalcare, chi in giocar di spada, ciascun secondo la miniera del suo metallo, onde poi, come sapete, si sono avuti maravigliosi piaceri (*LdC*, 18)

Il gioco consisterà in che «ciascun dicesse: avendo io ad impazzir pubblicamente, di che sorte di pazzia si crede ch'io impazzissi e sopra che cosa, giudicando questo esito per le scintille di pazzia che ogni di si veggono di me uscire» (ivi). Ciascuno dovrà dunque esporre agli altri lo sviluppo che immagina potrebbero prendere quegli accenni, quei germi di ossessività, di nevrosi, di eccentricità che gli è sembrato di intravedere in se stesso.

Quasi fosse un antico cristiano delle origini che confessa le sue colpe innanzi all'intera comunità, il cortigiano dovrà allora ispirarsi a un principio di trasparenza, di sé a sé e di sé innanzi agli altri, con lo scopo di rappresentare in maniera manifesta la propria interiorità. Il giocatore immaginato dal Gonzaga deve essere infatti disposto a indagare i più reconditi movimenti della sua psiche per dedurre, dalle *scintille*, una *pazzia pubblica*: cioè non solo una pazzia che apparirebbe evidente a tutti, ma che egli stesso deve rendere pubblica. Apparizione esterna di ciò che è latente, processo maieutico, o se vogliamo autodenucia, che il cortigiano è chiamato a saper governare.

Per quanto una tale esibizione della propria intimità possa forse oggi apparire compromettente, nessuno degli amici urbinati riesce a trattenerlo: «chi diceva "Io impazzirei nel pensare"; chi "Nel guardare"; chi dicea: "Io già son impazzito in amare"» (ivi). Figurandosi la propria pazzia, ciascuno prova ad attingere alla verità su di sé. Una verità costruita per ipotesi, attraverso una congettura che rivela il proprio sfondo segreto (quello normalmente destinato a restare nascosto), partendo da quel poco che la coscienza riesce a percepire.

2. NEL MONDO DELLA CORTE

Il gioco che alla fine viene scelto dalla nobile compagnia non è però quello della pazzia. Su proposta di Federico Fregoso, arcivescovo di Saler-

no e cardinale, si decide infatti che tutti concorrano nel «formar con parole un perfetto cortegiano» (*LdC*, 112).

Il libro del cortegiano, come si intitola il capolavoro di Baldassar Castiglione pubblicato solo nel 1528 dopo una lenta incubazione e un lungo periodo di circolazione manoscritta, espone appunto «tutte le condizioni e particolar qualità» necessarie a chi viva al servizio di un signore.² Una trattazione complessa, per svolgere la quale l'autore decide di ambientare nella splendida corte dei Montefeltro un dialogo fittizio che vede coinvolto un gruppo di cortigiani legati da uno stretto rapporto di amicizia e di solidarietà.³

Nei quattro libri di cui esso è composto, vengono mano a mano esplicate: (libro I) le principali competenze del cortigiano; (libro II) le modalità della conversazione e in particolare il parlar faceto; (libro III) la condizione della «donna di palazzo»; (libro IV) la maniera in cui bisogna condursi col principe, al quale segue un discorso sull'amore con cui l'opera si chiude. Ne sortisce una descrizione complessiva della vita di corte, certo idealizzata ma estremamente puntuale, capace di definire un modello di condotta senza ignorare la gravissima situazione di crisi in cui la penisola italiana era precipitata da quando la spedizione armata di Carlo VIII, re di Francia, aveva innescato quella lunga sequenza di conflitti militari (1498-1559) che i contemporanei non esitarono a chiamare la *rinna d'Italia*.

Il *Libro del cortegiano* non è certo la prima descrizione della vita di corte. Ben prima della fioritura del Rinascimento italiano, addirittura alla metà del sec. XIII i Plantageneti avevano offerto il primo esempio di un sistema signorile splendidamente organizzato.⁴ L'opera di Castiglione venne però

2. Per le questioni inerenti la composizione e la struttura dell'opera cfr. almeno A. QUONIAM, «Questo povero Cortegiano», *Castiglione, il Libro, la Storia*, Roma, Bulzoni, 2000 (lavoro poi proseguito nella monumentale edizione in tre volumi del 2016); U. MORRA, *Castiglione e il mito di Urbino. Studi sulla elaborazione del Cortegiano*, Milano, Vita e Pensiero, 2003.

3. Sul tema, cfr. L. BOLZONI, *Il canore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

4. Cfr. W. BARBERIS, *Introduzione*, in B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, Torino, Einaudi, 1998.

subito percepita come “moderna”, rispondente ai bisogni dei contemporanei: una *apologia del presente*, come l’ha chiamata Giancarlo Mazzacurati,⁵ il cui successo internazionale è significativamente confermato dalle numerose traduzioni che si susseguirono per tutto il Cinquecento nelle principali lingue europee.⁶

Il *Libro* divenne così un *long-seller* apprezzatissimo, la cui conoscenza – semmai in edizioni arricchite da indici tematici che ne semplificavano la consultazione – era ritenuta necessaria da chiunque si trovasse nella difficile condizione di vivere al servizio dei potenti. Al tempo stesso, come mostra il gioco della pazzia, questo libro non si presentava come una trattazione di carattere meramente professionale, come un manuale che si limitasse a descrivere i diversi compiti di un funzionario e le competenze che egli doveva acquisire. Esso piuttosto prospettava una ipotesi di definizione soggettiva, di costituzione identitaria nel sistema di vincoli e dipendenze in cui gli individui si trovavano ad agire a quel tempo.

Sistema che, appunto, si chiamava *corte*, termine col quale bisogna intendere al tempo stesso più cose: 1) un certo spazio fisico, ossia un luogo preciso situato all’interno del palazzo signorile; 2) l’insieme dei dipendenti e degli accoliti del signore che in quello spazio convivono, svolgendo le loro mansioni quotidiane di segretario, diplomatico o uomo d’armi (ma anche di cuoco, buffone o servitore) e trattenendovisi durante il tempo libero; 3) un dispositivo attivato dal sistema di potere per affermare il proprio prestigio rispetto alle altre istituzioni e alle corti rivali.⁷

Per quest’ultimo aspetto, la corte si costituisce come un luogo di fruizione di tutti quei prodotti culturali che vi si realizzano per soddisfare le necessità di (auto)representazione e (auto)legittimazione del potere signorile e al contempo per intrattenere il signore e la sua *família* (nel senso estensivo del gruppo di congiunti, di affini e di sottoposti che gli sono strettamente legati). Luogo di fruizione culturale, la corte è inoltre

5. Cfr. G. MAZZACURATI, *Misure del classicismo rinascimentale*, Napoli, Liguori, 1990 (1 ed. 1967).

6. Cfr. P. BURKE, *Le fortune del Cortegiano. Baldassarre Castiglione e i peroristi del Rinascimento europeo*, Roma, Donzelli, 1998.

7. Cfr. G. AFRANO-C. GIGANTE-E. RUSSO, *Rinascimento. Un’introduzione al Cinquecento letterario italiano*, Roma, Salerno Editrice, 2016.

un meccanismo di uniformazione e controllo del comportamento degli individui che la frequentano, i quali sono indotti ad adottare quell’insieme di gesti e di modalità discorsive che prenderà poi il nome di “etichetta”.⁸

La particolarità della corte intesa come istituzione consiste nella mancanza di distinzione tra sfera pubblica e sfera privata: se infatti in quello spazio viene esercitato il legittimo potere del signore (per esempio ritenendo la corte di giustizia o il gabinetto dei ministri o il gruppo dei consulenti fiscali e degli ambasciatori), lì i cortigiani passano gran parte della giornata, svolgendo le loro funzioni, ma anche giocando, suonando, o recitando sonetti e poemi. Ed è per questo che il secondo libro del *Cortegiano* è dedicato alla conversazione spiritosa, perché, come osserva uno dei personaggi, a corte «l’più del tempo» si passa nell’«inertenersi con omini e con donne» (*LdC*, II 31).

Proprio per la natura di questo luogo, che ibrida la funzione pubblica con le relazioni private, l’opera di Castiglione si sofferma a più riprese sugli aspetti intersoggettivi della vita di corte, e sulle caratteristiche che appaiono necessarie a chi voglia emergervi. La capacità di intrattenere gli altri (e innanzitutto il principe) è una competenza professionale del cortigiano; e in quanto tale gioca un ruolo decisivo nella sua personale affermazione, garantita da quei doni ricevuti «da natura», quali sono l’«ingegno» versatile, la «bella forma di persona e di volto», ma soprattutto «una certa grazia e, come si dice, un sangue, che lo faccia al primo aspetto a chiunque lo vede grato e amabile» (*LdC*, I 14).

A prima vista, Castiglione sembrerebbe sottolineare il primato di una dimensione “naturale” che precederebbe ogni disciplina, predisponendo il soggetto alla vita collettiva in maniera semplice e diretta. E tuttavia, come viene spiegato un poco più avanti, la grazia nasce principalmente dal

8. Dal punto di vista storico, si trattò di un’affermazione lenta e progressiva, i cui primi inizi si possono cogliere già in età greco-romana e nel Medioevo romano, ma che si raffina in Italia nel corso del Quattrocento, raggiungendo il suo apogeo nei primi decenni del Cinquecento, da quel momento diventando la norma dell’intera civiltà europea, fino allo splendore della corte di Luigi XIV a Versailles tra fine Seicento e primi anni del Settecento. Cfr. N. EVIAS, *La civiltà delle buone maniere. La trasformazione dei costumi nel mondo aristocratico occidentale*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1982 (ed. or. 1969).

«fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazione», cioè dal sapiente uso di quell'arte «*che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarci*» (*LdC*, I 26).

La grazia, insomma, non è un carattere comaturato al temperamento individuale, ma è il frutto dell'addestramento attraverso cui il cortigiano affina le proprie competenze sociali e professionali (tutte competenze performative: saper giostrare, saper parlare, saper danzare...). Un apprendimento di tecniche specifiche per la vita in società, sotto l'occhio attento del principe e dei propri pari, guidato dal principio fondamentale secondo cui «quella esser vera arte che non pare esser arte», giacché al contrario «mostrar l'arte» leva «la grazia d'ogni cosa» (ivi). Il perfetto cortigiano sarà pertanto capace di simulare la naturalezza in ogni suo gesto: solo così egli potrà imprimere «negli animi delle circostanti» quella «opinione» favorevole che gli consentirà di affermarsi nel suo ambiente. La formazione dell'uomo di corte è insomma un processo penoso e severo, il cui obiettivo finale è il raggiungimento della *sprezzatura*, cioè di quella grazia intesa come seconda natura, che il primo traduttore francese renderà col termine *nonchalance*, espressione che ancora oggi rimanda a un elegante controllo di sé.

3. SÉ COME UN ALTRO

L'autodisciplinamento che produce la grazia non sarebbe possibile se il cortigiano non avesse consapevolezza della natura sociale della propria identità soggettiva, del fatto cioè che essa è il prodotto dell'insieme dei vincoli e delle richieste (esplicitate, ma soprattutto indirette) cui chi frequenta la corte deve saper ottemperare.

Il cortigiano deve infatti adoperare il suo «bon giudizio» per capire «ciò che piace al principe» e per «saperseglì accomodare», addirittura arrivando a «farsi piacer quello che forse da natura gli dispiacesse» (*LdC*, II 18). Uno «snaturamento» il cui livello ultimo è individuato nel «vestirsi di un'altra persona»: risorsa estrema cui si deve far ricorso quando è necessario sottrarsi a un'eccessiva intimità col signore (*LdC*, II 19).

Sapersi accomodare ai gusti del principe e in generale «accomodarsi ai

costumi delle nazioni ove [ci] si ritrova» (*LdC*, II 22) è quel processo che potremmo chiamare di *introiezione dell'altro*, di assunzione su di sé (o dentro di sé) delle modalità generali dell'esistenza pubblica. L'indicazione avrà lunga vita, se è vero che sulla stessa linea si colloca la virtù guicciardiana della *discrezione*, o l'avvertimento di Giovanni Della Casa sulla necessità di corrispondere alle attese e ai gusti «di coloro co' quali usiamo», o ancora tutta la riflessione seicentesca europea sulla necessità di conformarsi alle regole del mondo in cui ci si trova a vivere.⁹

Questa profonda indagine sui vincoli e le dipendenze cui gli individui sono sottoposti ci permette di considerare la corte al pari di una «istituzione sociale» così come la ha definita Erwin Goffman, cioè come un «luogo circondato da barriere permanenti tali da ostacolare la percezione». Esattamente come in una prigione, una scuola, una caserma o un ufficio pubblico, anche dentro le mura del palazzo signorile «si svolge regolarmente un certo tipo di attività» e si realizzano delle «rappresentazioni» che hanno un profondo impatto sull'identità soggettiva, al punto che «la stessa struttura del sé» può esser considerata come il frutto «delle tecniche e degli strumenti» che vi vengono adottati.¹⁰

Insomma, anche per il mondo signorile di Antico Regime appare legittimo parlare di una «vita quotidiana» realizzata «come rappresentazione», tanto che diversi studiosi vi hanno riconosciuto una «progressiva reattualizzazione ed estetizzazione» dei rapporti interpersonali.¹¹ Sulla scena della corte il soggetto agisce costruendo la propria immagine, avvalendosi della vasta produzione trattatistica che in quei decenni riformula le norme del comportamento. Adottando concetti e prescrizioni della illustre tradizione retorica costituita da Aristotele, Cicerone e Quintiliano, gli intellettuali cinque-seicenteschi seppero infatti ricavare un modello operativo che consentisse di sviluppare quella conoscenza di sé ne-

9. Cfr. GIOVANNI DELLA CASA, *Galateo*, a cura di S. Prandi, intr. di C. Ossola, Torino, Einaudi, 1994, p. 155. Cfr. G. Alfano, «*Être comme tout le monde*». Per un'archeologia classicista del *minutissimo sociale*, in «*Aisthesis*», IX 2016, pp. 123-37.

10. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, cit., pp. 273 e 288.

11. J.R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, Berkeley-Los Angeles-London, Univ. of California Press, 2009, p. 28.

cessaria per conformarsi alle urgenti richieste provenienti dal mondo esterno.

Modello che, al tempo stesso, servì loro per difendersi da tali richieste.¹² Al processo di introiezione dei modelli sociali e comportamentali vigenti in un dato ambiente, corrisponde infatti un *processo proiettivo*, ossia la produzione di una certa immagine di sé come “altro”.

Non si tratta solo del sapersi vestire di «un'altra persona», come abbiamo già visto, ma di una complessiva strategia di *self-fashioning*, come l'ha chiamata Stephan Greenblatt, attraverso cui affrontare il difficile mondo del tempo, adeguandosi ai diversi ambienti nei quali si viene volta per volta ad agire. La realtà cinquecentesca è infatti caratterizzata dal frequente spostamento di uomini d'arme, segretari, diplomatici, letterati, i quali trovano lavoro presso i diversi signori d'Italia e d'Europa. E poiché può accadere che «un gentiluomo, per ben condizionato che egli sia e dotato di molte grazie», non risulti «grato ad un signore» (*LdC*, II 32), e si trovi pertanto ad affrontare le incresciose conseguenze che derivano dall'ostilità di chi detiene il potere,¹³ Castiglione suggerisce di adottare una strategia

12. S. GREENBLATT, *Renaissance Self-Fashioning from More to Shakespeare*, Chicago & London, The Univ. of Chicago Press, 2005 (1 ed. 1980), p. 126.

13. *LdC*, II 32. La descrizione del meccanismo di esclusione merita di essere trascritta per intero: «vedesi talor che un gentiluomo, per ben condizionato che egli sia e dotato di molte grazie, sarà poco grato ad un signore, e come si dice, non gli arà sangue; e questo senza causa alcuna che si possa comprendere: però giungendo alla presenza di quello, e non essendo dagli altri per prima conosciuto, benché sia arguto e pronto nelle risposte, e si mostri bene nei gesti, nelle maniere, nelle parole, ed in ciò che si conviene, quel signore poco mostrerà d'estimarlo, anzi più presto gli farà qualche scorno; e da questo nascerà che gli altri subito s'accomodaranno alla volontà del signore, e ad ognuno parerà che quel tale non vaglia, né sarà persona che l'apprezzi o stimi o rida de' suoi detti piacevoli, o ne tenga conto alcuno; anzi cominciaranno tutti a burlarlo, e dargli la caccia; né a quel meschino basteranno buone risposte, né pigliar le cose come dette per gioco, ché insino a' paggi se gli metteranno attorno, di sorte che, se fusse il più valoroso omo del mondo, sarà forza che resti impedito e burlato. E per contrario, se l'principio si mostrerà inclinato ad un ignorantissimo, che non sappia né dir né fare, saranno spesso i costumi ed i modi di quello, per sciocchi ed inetti che siano, laudati con le esclamazioni e stupore da ognuno, e parerà che tutta la corte lo ammiri ed osservi, e ch'ognun rida de' suoi moti, e di certe arguzie contadinesche e fredde, che più presto dovrian mover vomito che riso: tanto son fermi ed ostinati gli omini nelle opinioni che nascono da' favori e disfavori de' signori».

di tipo proiettivo. Agendo «con ingegno ed arte», il cortigiano farà sì che, quando vada «in loco dove sia novo e non conosciuto», vi farà pervenire prima «la bona opinion di sé che la persona» (*LdC*, II 32). Nel momento in cui si accinge a spostarsi in una nuova corte, il cortigiano vi invierà innanzitutto l'immagine artefatta di se stesso: immagine semmai veritiera, ma in ogni caso realizzata a partire da quel sistema di convinzioni, convenzioni e credenze con cui abbiamo familiarizzato nei capitoli precedenti.

Sia pure in forma blanda, e confortata dalla cornice di un ambiente davvero eccezionale qual è quello che circonda i Montefeltro nei primi anni del Cinquecento, Castiglione propone al suo cortigiano di trasformarsi in un impostore: qualcuno che sappia soddisfare le richieste diffuse senza lasciar trasparire gli aspetti più intimi della propria soggettività. Proprio al contrario di quel gioco della trasparenza con cui l'opera sembrava invece aprirsi.

4. CULTURE DEL SEGRETO

La proiezione dell'immagine di sé di cui il *Libro del cortigiano* parla a più riprese fa dunque rientrare il discorso cortigiano nell'alveo della grande indagine moderna intorno all'impostura. In effetti, i secoli XVI-XVIII offrono innumerevoli esempi di spie, infiltrati, millantatori e falsari di identità che hanno animato le corti di tutta Europa: basti pensare all'esempio offerto da *Barry Lyndon*, il divertente e commovente romanzo di William Thackeray (1844), da cui Stanley Kubrick trasse nel 1975 uno splendido film, che narra la biografia immaginaria di un simile approfittatore (ritroveremo il romanzo più avanti, nel cap. VI).

Ma non solo. Secondo Valentin Groebner – che è il massimo conoscitore dei modi di accertamento dell'identità personale nell'Europa moderna – in questo periodo si dovrebbe addirittura registrare l'atto di nascita dell'impostore, che sarebbe pertanto coevo agli «attestati cartacei della persona», o insomma alle prime prove della carta di identità. I due processi sarebbero paralleli: da un lato si moltiplicarono «gli sforzi tesi a realizzare i sistemi di descrizione, rivelazione e controllo che dovevano consentire di identificare in maniera certa il singolo»; dall'altro si verificò «l'asce-

sa dell'impostore e simulatore a figura letteraria». ¹⁴ Parallelismo che si può considerare sintomatico di una domanda sempre più pressante intorno allo statuto pubblico della soggettività e che va interpretato come una tipica espressione della dialettica che normalmente si stabilisce tra produzione culturale e dinamiche psicologiche.

Questa dialettica appare evidente quando si ripercorre la riflessione cinquecentesca e seicentesca intorno a una delle principali tecniche dell'azione pubblica dell'uomo di corte: la dissimulazione. La quale, secondo Jon Snyder (cui si deve un'ampia ricostruzione del pensiero europeo al riguardo), partecipò in maniera importante al processo che fece affermare la *distanza* come criterio fondamentale che regola il rapporto tra gli individui. Nel grande movimento della civilizzazione occidentale, è stata appunto la dissimulazione a configurare l'apprendimento delle distanze e a renderle compatibili con la vita associata, smussando i conflitti che sorgono tra i soggetti quando vivono in una stretta interrelazione all'interno di «barriere permanenti».

Al tempo stesso, tuttavia, l'arte del nascondere il proprio pensiero e i propri desideri – in cui propriamente consiste la dissimulazione –, implica una profonda conoscenza di sé e dei propri movimenti interiori. Essa pertanto addestra l'individuo a controllare le rappresentazioni esteriori della propria intimità e al contempo a scrutare con attenzione il comportamento degli altri, così da poterne dedurre pensieri e desideri. In questo modo l'addestramento culturale al comportamento accorto e adeguato alle richieste sociali evolve in un potente dispositivo del controllo sociale come autocontrollo.

Tale convergenza di *self-vigilance* e *self-control* coll'attento studio del comportamento degli altri è ben illustrata da un testo di fine Seicento attribuito a Mazzarino: *l'Epilogo de' dogmi politici*, anche noto come *Breviario dei politici* (1684, in italiano nel 1698). Nelle prime pagine di questa breve ma suggestiva opera il lettore viene invitato a guidare la propria condotta secondo un duplice principio: «Conosci te stesso» e «conosci parimenti gli altri». Monito sintetizzato in questa mirabile prescrizione: «Osserva la modestia in un portamento grave e camminar posato. Dall'altro

lato, con occhi lincei rifletti a tutto; e con una sagace guardatura mostra esser appagato della tua curiosità». ¹⁵

In quel «luogo circondato da barriere permanenti» che è la corte, si affinano così le due arti del nascondimento di sé e dell'osservazione e valutazione degli altri. Se l'occhio vigile del principe scruta il volto e il modo di fare dei suoi sottoposti per coglierne le reali intenzioni e aspirazioni, e se i sottoposti si studiano attentamente tra di loro per trarre vantaggio dalle reciproche debolezze, ciascuno non potrà che procedere in maniera sempre più accorta, dissimulando, occultandosi, rendendo insomma invisibile tutto ciò che può tradirlo e viceversa lasciando trasparire solo ciò che lo rende uniforme all'ambiente in cui si trova.

Questa autocancellazione è stata splendidamente sintetizzata da Torquato Accetto, nel cui trattato dedicato alla *Dissimulazione onesta* (1641) leggiamo che «il dissimular è una professione della qual non si può far professione, se non nella scuola del proprio pensiero». Sul rumore di fondo della conversazione spiritosa e del pettegolezzo, viene avanzando una figura silenziosa, taciturna (e Tacito è lo storico antico più apprezzato in questo periodo), ¹⁶ dai modi di fare cortesi ma impenetrabili.

Si tratta di una figura che risponde pienamente alle richieste sociali e professionali che il suo mondo le richiede, e che proprio per questo sembra non avere profondità, esaurendosi completamente nella sua *performance*. Il «cortigiano» appare così come un personaggio generico, un puro *carattere* nel senso teatrale del termine, al pari del «pedante» e dello «zanni». Un carattere senza maschera, però, giacché – come ancora avverte Accetto – «se alcun portasse la maschera ogni giorno, sarebbe più noto di ogni altro». Un carattere che appare esattamente come gli altri, anche lui coi suoi tratti individuali, il suo gestire, i suoi connotati; ma tratti, gestire e connotati che non rivelano niente: «degli eccellenti dissimulatori, che sono stati e sono, – conclude infatti l'autore – non si ha

15. Cfr. *Breviario dei politici secondo il Cardinale Mazzarino*, a cura di G. MACCINI, Milano, Rizzoli, 1984, p. 12.

16. Cfr. M. HINZ, *Il cortigiano e il laicismo*, in *Traité du savoir-vivre en Italie. I Trattati di saper vivere in Italia*, éd. par A. MONTANDON, Clemon-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines-Association des Publications de la Faculté des Lettres de Clemon-Ferrand, 1993, pp. 191-98.

notizia alcuna». ¹⁷ Il perfetto dissimulatore, nascondendo nel «cuore» la più profonda verità di se stesso, diventa invisibile: lascia vedere solo la superficie, cancellando la maschera. Egli è l'impostore perfettamente compiuto, quello che non potrà mai essere riconosciuto se non per quello che è: pura apparenza, *nonchalance*.

Ecco dunque che il carattere più profondo di questa cultura del segreto si rivela consistere nella scissione, come ha scritto Snyder, tra *public conformity* e *interior conscience*. L'ossequio alle richieste sociali (che si realizza attraverso la proiezione di una immagine conforme alle attese) si contrappone alla verità interiore, che serve per comprendere il mondo, ma che deve restar chiusa dentro di sé. ¹⁸ Un processo che appare del tutto coerente con quanto accade nello stesso periodo in campo religioso, con la rottura dell'unità cristiana occidentale e la conseguente separazione tra i Protestanti, i quali rifiutano la mediazione del confessore optando per un rapporto individuale con la divinità, e i Cattolici, i quali invece esaltano quella mediazione e nel contempo la sottraggono alla conoscenza pubblica. In un caso come nell'altro, che si tratti del dialogo personale con Dio voluto dai Luterani o della isaturazione del confessionale realizzata dalla Chiesa di Roma, ciò che si afferma nella cultura moderna è la centralità del nascondimento, della latenza: componente decisiva dell'espressione personale e della rappresentazione di sé. ¹⁹

Del resto, si tratta di una aspetto rilevante dell'intera cultura cristiana che, come ha spiegato Foucault, ha legato l'individuo a un triplice obbligo: 1) «ricercare, in fondo a se stesso e a dispetto di tutto ciò che potrebbe nascondere tale verità, un segreto»; 2) «decifrare attraverso tutti gli ostacoli tale verità»; 3) «manifestare tale verità». ²⁰ Ciò che accade tra il XVI e il XVII secolo è il ripensamento di questo terzo obbligo. Se infatti le con-

17. T. ACCETTO, *Della dissimulazione onesta*, a cura di S.S. Negro, pres. di G. MANGANELLI, Genova, Costa & Nolan, 1990², p. 26.

18. SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. xvii.

19. Cfr. J.P. CAVALIÉ, *Dis/simulations, Jules-César Vanini, François La Mothe Le Vayer, Gabriel Naudé, Louis Macion et Torquato Accetto. Religion, morale et politique au xviii^{ème} siècle*, Paris, Champion, 2002. Interessante anche lo studio di G. LAMARCHE-VADÉL, *De la duplicité. Les figures du secret au xviiième siècle*, Paris, La Différence, 1994.

20. FOUCAULT, *Les aveux de la chair*, cit., p. 87.

dizioni della vita cortigiana impongono ai suoi protagonisti di scrutare dentro se stessi (primo obbligo) e di riconoscere le proprie debolezze (secondo obbligo), ciò ha per scopo non di divulgarle, ma di difenderle dall'occhio sociale (obiettivo conseguito attraverso la *dissimulazione*). La trasparenza a se stessi, la *connaissance de soi*, come la chiamerà Pierre Nicole nel 1685, si tramuta nel liquido nero con cui – ricorda ancora Accetto – la seppia si rende invisibile. Quando il volto viene manipolato alla stregua di una maschera, ha osservato Jean Starobinski, «l'individuo domina la propria apparenza» al fine di «salvaguardare la propria libertà». ²¹ L'obbligo cristiano di manifestare la verità su di sé (il terzo obbligo) si ribalta nell'ocultamento. Altro che rivelare all'esterno la propria interiorità più vera, le scintille di pazzia – che ciascuno, grazie a un lungo e rigoroso apprendistato, riesce a riconoscere in sé – vengono manipolate per ricavarne l'efficiace maschera di una pazzia pubblica, condivisa, comunicabile. Come appunto nella scenetta di Baldassar Castiglione («chi diceva "Io impazzirei nel pensare"; chi "Nel guardare"; chi dicea: "Io già son impazzito in amare"»): la quale, in fondo, non è altro che un gioco.

5. UNA TEORIA DELLA MASCHERA

Simulare e dissimulare sono dunque arti utili tanto per esercitare il potere quanto per sottrarsi al controllo del potere. Per questo ne troviamo la trattazione, più o meno succinta, sia nel *Principe* di Machiavelli sia nel *Cortigiano* di Castiglione, opere destinate a influenzare lungamente le epoche successive, indirizzando la grande riflessione europea sulla vita associata verso una analisi dei suoi meccanismi retorici e performativi.

Machiavelli e Castiglione, in effetti, mostrano i due poli del confronto che anima il mondo della corte e che appare tipico di tutta la civiltà dell'Antico Regime, con il signore che attiva le più diverse risorse per carpire informazioni sui suoi sottoposti e nel frattempo schemmare il più possibile i propri propositi, e coi cortigiani che cercano di uniformarsi a quelle che appaiono le regole dell'ambiente nel quale si sono venuti a

21. J. STAROBINSKI, *Persona, maschera, volto* (1976), in *Id.*, *Le ragioni del testo*, ed. it. a cura di C. COLANGELO, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 61.

trovare e al tempo stesso seppelliscono nella stanza segreta del cuore la loro più autentica natura.

C'è un passaggio del dialogo urbinato che mostra con chiarezza una simile dinamica proprio lì dove parrebbe invece sostenere le ragioni della trasparenza. Prendendo la parola all'inizio del quarto libro, Ottaviano Fregoso afferma infatti che:

il fine adunque del perfetto cortegiano [...] estimo io che sia il guadagnarsi per mezzo delle condicioni attribuitegli da questi signori talmente la benivolentia e l'amino di quel principe a cui serve, che potrà dirgli e sempre gli dice la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere (*LdC*, IV 5).

Il «fine» del cortigiano è dire la verità al principe: per poterlo fare, egli deve conquistare «l'amino» del suo signore, ottenendone la «benivolentia» grazie a quelle qualità (*le condicioni* già apparse in *LdC*, I 12) che sono state opportunamente illustrate da Castiglione durante la sua trattazione. Avendo introiettato un certo insieme di attese culturali (rappresentate da virtù e competenze specifiche), il cortigiano dev'essere capace di produrre una determinata immagine di sé che sia conforme a quanto desiderato dal mondo esterno. La possibilità di dire la verità su tutto ciò che “conviene” al principe, cioè su tutte le questioni di massima importanza per il mantenimento del potere, non si basa su un principio di trasparenza (“dire la verità”), ma su qualcosa di tutt'altro tenore, che attiene piuttosto al regime della *fiducia*.

In un impianto contrattualistico – ha spiegato Bernard Williams – la fiducia è «condizione necessaria» per ogni «azione cooperativa», la quale si basa sul presupposto che due contraenti decidono di «affidarsi l'un l'altro» per agire nella direzione desiderata. I due attori devono pertanto condividere la credenza che ciascuno stia condividendo la medesima «disposizione»: solo a questa condizione essi possono dare credito alla controparte, ossia, nei termini di Castiglione, possono concedergli la propria *grazia*.²²

22. Cf. WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., pp. 87, 94: «A necessary condition of cooperative activity is trust, where this involves the willingness of one party to rely on another to act in certain ways»; «what disposition does a speaker need to have if he is to be trusted to say what he believes about some matter which is not up to him to bring about».

Come ha scritto Jon Snyder, «Trust and belief» (‘la fiducia e la credenza’) sono i lubrificanti fondamentali («key lubricants») della interazione sociale,²³ conseguita attraverso la condivisione di alcuni presupposti culturali, tra i quali vi è la convinzione che chi simula o dissimula (cioè: chi si lascia scoprire mentre lo fa) non meriti la nostra fiducia. L’osservazione può apparire banale, o addirittura tautologica (“chi non è credibile non ha credito”); eppure la pratica sociale di corte sembra affidarsi alla sottile, quanto pericolosa arte del saper simulare e dissimulare non manifestamente. È per questo motivo che la polemica anti-cortigiana si articola principalmente sull'accusa di ipocrisia, come mostra, tra i tanti esempi possibili, lo sfogo cui si lascia andare nel *Lazarillo de Tormes*, il terzo padrone di Lazarillo, il quale afferma di possedere a pieno la capacità di «servir y contentar» un signore: egli infatti gli saprebbe mentire, mostrando di apprezzarne le maniere («anche se non fossero le migliori del mondo»), evitando di disgustarlo con discorsi sgraditi, anche se gli fossero utili.²⁴ Insomma, conclude il nobile aspirante cortigiano, *mi servicios le hiciese*, gli renderei mille servigi, «e molte altre galanterie di questa sorte, che oggi-giorno si usano a palazzo e piacciono ai loro signori».²⁵

Nelle parole di questo *hidalguito* impoverito troviamo un elenco degli argomenti che verranno utilizzati nei secoli successivi per polemizzare contro la professione cortigiana. Polemica ispirata a criteri banalmente morali che riducono la complessa dialettica tra discorso latente e discorso manifesto alla netta contrapposizione, di natura morale, tra vero e falso. Al contrario, il nascondimento del professionista di corte non va interpretato come il semplice opportunismo dell'adulatore, ma va compreso all'interno di quel complesso esercizio culturale e psicologico che mirava alla conquista della confidenza altrui per approfittare del credito ottenuto. Conquista che implicava una certa *immagine di sé*, una certa proiezione

23. SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. 58.

24. Così leggiamo nel *Lazarillo de Tormes*: «sabría mentirle tan bien como otro y agrada-rla a las mil maravillas; refirle yo mucho sus donaires y consumbres, aunque no fuesen los mejores del mundo; nunca decirle cosas que le pesase, aunque le cumpliese» (*L*, 194).

25. Ivi: «y otras muchas galas de esta calidad, que hoy día se usan en palacio y a los señores de él parecen bien».

identitaria articolata attraverso i fondamentali strumenti della dissimulazione e, più moderatamente, della simulazione.

Lo spiega un testo minore come il *De re aulica* di Lorenzo Ducci (1601), dove si legge – tra le altre cose – che «a coloro si presta fede, che sono stimati di natura libera, et aperta».²⁶ Le parole del trattatista sono chiare: la fiducia è l'esito di un giudizio, cioè di una inferenza basata sul probabile; la fiducia, in altre parole, appartiene al registro del verosimile, proprio come abbiamo visto accadere nel ragionamento giudiziario di Jean de Coras. Del resto, un simile impianto concettuale si spiega perfettamente con la formazione retorica del cortigiano, con la natura performativa di tutte le sue principali competenze, con la dimensione teatrale che insomma caratterizza la vita di corte e che impone quel costante automodello di chi la frequenta.

Da tutto ciò deriva quel gioco di posizionamento reciproco («confidence game» lo ha chiamato Snyder: espressione che ritroveremo al cap. vii), nel quale il cortigiano e il suo signore si affrontano, col primo che allestisce la propria immagine di uomo sincero nel tentativo di indurre il secondo a esprimere liberamente e francamente il proprio animo. In una simile gara ogni mostra di affettazione risulterebbe fatale, perché indurrebbe l'interlocutore alla cautela: il cortigiano dev'essere «self-disciplined», e «abile nel tenere ben nascosti i calcoli che governano ogni suo gesto e ogni sua parola».²⁷

All'inizio del sec. XVII Ducci avrebbe del resto osservato che il saper essere «accorto, e molto sagace» implica una profonda conoscenza dei meccanismi psicologici: solo così il cortigiano potrà essere perfettamente padrone di se stesso, tanto da arrivare anche a simulare l'ira, cioè quella pulsione che meno di ogni altra si riesce a dissimulare, e che proprio per questo, in quanto cioè è ritenuta spontanea, «rimuove, et estingue il sospetto della simulazione».²⁸

26. L. Ducci, *Arte aulica, nella quale s'insogna il modo, che deve tenere il Cortigiano per divenire possessore della gratia del suo Principe*, Ferrara, Baldini, 1601, cit. in SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. 117.

27. SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. 93: «speak his own mind freely and frankly»; «display of affection»; «able to keep well hidden the calculations that govern every gesture and every word».

28. Ducci, *Arte aulica*, cit. in SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. 119.

La simulazione di ciò che non si può dissimulare cancella il sospetto di simulazione. Una vertigine della rappresentazione duplicata, che sarebbe stata impossibile al di fuori di una logica della maschera come tutela identitaria. La mia maschera è invisibile; quel che tu vedi è *me*, ossia quella proiezione, realizzata in coincidenza con le attese collettive, che mi ha consentito di attivare la fiducia del principe: nonostante i suoi *tentativi*, come li chiama Ducci, cioè nonostante le trappole che egli ha disseminato per mettere alla prova la mia sincerità.

6. I AM NOT WHAT I AM

Lago, si sa, è tutto fuorché sincero. Nel corso dei cinque atti di *Othello*, or *the Tragedy of the Moor* (1603), egli conduce una trama di vendetta basata sulla dissimulazione delle sue intenzioni e sviluppata attraverso una prodigiosa padronanza delle armi retoriche: il che vuol dire su una profonda consapevolezza dei meccanismi logici che regolano la credenza.²⁹ Tra i tanti possibili luoghi, ci basta ricordare due diverse scene del secondo atto, quando Lago inizia a erodere il legame di fiducia tra Othello e Desdemona: basandosi sulla natura nobile («noble nature») del Moro, basandosi cioè sulla trasparenza del suo animo, gli fa credere che la moglie sia innamorata di Cassio. Come spiega in un soliloquio, il perfido personaggio non solo è sicuro che Cassio ami davvero la bella veneziana, ma ritiene «apt, and of great credit» la possibilità che la donna ne sia a sua volta invaghita (II 1 284-85, c.m.). Che una giovane possa apprezzare le doti di un valente militare, peraltro della sua stessa razza (come egli stesso suggerisce più avanti: III 3 228-38), è dunque *credible*; anzi è *apt*: cioè, nei termini della retorica antica, *aptum*, coerente con il *decorum* dei personaggi, con il loro carattere. Di conseguenza, più Desdemona difenderà la *reputation* di Cassio innanzi al marito, più lei stessa perderà di credito agli occhi del Moro: «And, by how much she strives to do him good, / she shall undo her credit with the Moor» (II 3 360-61, c.m.).³⁰

29. Un'accorta analisi retorica di alcuni passaggi salienti del dramma è stata realizzata da Q. SKINNER, *Forensic Shakespeare*, Oxford, Oxford Univ. Press, 2014.

30. Il testo inglese e quello italiano si citano da W. SHAKESPEARE, *Otello*, trad. di S. Qua-

Basterebbero forse già questi due soli brani per confermare la pertinenza del grande intrigo scespiriano nel discorso che stiamo costruendo sull'impostura come declinazione della cultura cortigiana cinque-seicentesca. Ma nella fondamentale terza scena del terzo atto c'è un brano, terribile quanto affascinante, che credo possa togliere ogni dubbio al riguardo. La trappola si sta chiudendo, il Moro è ormai quasi convinto della colpevolezza di Cassio, presunto seduttore. Per confermare questa credenza, Iago adotta una tecnica raffinata: interrompendo a più riprese il suo discorso, egli lascia credere di aver paura di dire tutto ciò che pensa («as if – dice Otello – there were some monsters in his thought / too hideous to be shown», in 3 106-7). È soprattutto il Moro a parlare, mentre il suo servitore sillaba solo poche parole, finché si arriva a questo punto cruciale:

[IAGO] Mio signore, voi sapete quanto vi voglio bene...

[OTELLO] Lo so, e proprio perché ti conosco leale e affezionato, e so che pesi le parole

prima di pronunciarle, queste tue reticenze mi fanno ancora più paura. In un furfante potrei considerarlo un espediente normale, ma in un uomo giusto, sono avvertimenti segreti di un cuore che non riesce a dominare il proprio turbamento.

[IAGO] In quanto a Michele Cassio, potrei giurare che è onesto.

[OTELLO] Anch'io, credo.

[IAGO] Gli uomini dovrebbero essere come sembrano; potessero invece non sembrare nemmeno uomini quelli che non sono come sembrano!

[OTELLO] Già, gli uomini dovrebbero essere come sembrano.

[IAGO] Dunque, io credo che Cassio sia un uomo leale.

(«[I.] My lord, you know I love you. [O.] I think thou dost; / and, for I know thou art full of love and honesty, / and weigh'st thy words before thou givest them breath, / therefore these stops of thine fright me the more; / for such things in a

simodo, Milano, Mondadori, 1992. Il riferimento è dato dir. a testo, con l'indicazione dell'atto (in numeri romani), della scena e dei versi (in numeri arabi).

false disloyal knave / are tricks of custom, but in a man that's just / they are close dilutions, working from the heart / that passion cannot rule. [I.] For Michael Cassio, / I dare be sworn I think that he is honest. / [O.] I think so too. [I.] Men should be what they seem; / or those that be not, would they might seem none! / [O.] Certain, men should be what they seem. / [I.] Why then, I think Cassio's an honest man»: in 3 116-28).

Questo terribile dialogo si può dividere in due parti: la prima si collega alle battute precedenti, in cui Iago ha simulato cautela nel volersi pronunciare sul conto di Cassio; nella seconda – sia pure in maniera indiretta – precipitano le conclusioni, sviluppando le presupposizioni implicite sin lì lasciate affiorare.

Per quanto riguarda la prima parte (vv. 116-23), è stato giustamente osservato che Iago fa un uso sapiente della *aposeopsis* o *reticentia*, che consiste nel far lavorare l'immaginazione dell'uditore, il quale, riempiendo in maniera autonoma i vuoti della comunicazione, finisce col convincersi di qualcosa che, se fosse stato affermato esplicitamente dall'oratore, non sarebbe stato creduto.³¹ Ciò è esattamente quel che accade in questo passaggio della tragedia, con Otello che svolge autonomamente delle congetture a partire da un certo modo di esprimersi (anzi, di non esprimersi) di Iago. Egli pertanto concatena il seguente sillogismo: 1) premessa maggiore: chi non si esprime fluentemente è un mentitore (vv. 120-21), a meno che non lo faccia per onestà (vv. 121-23); 2) premessa minore: Iago però è onesto (il suo cuore è pieno di *honesty*, v. 117); 3) conclusione (che rimane però inespressa): Iago non si esprime fluentemente per una ragione onesta (cioè per non rivelare qualcosa di spiacevole al suo signore). Si tratta, com'è ovvio, di un falso sillogismo, e più precisamente di un entimema (basato sulla sola probabilità, non certezza, della premessa maggiore), la

31. B. V. BEHR, *The Art of Persuasion and Shakespeare's Two Iagos*, in «Studies in Philology», 111 2014, pp. 34-64: «As Quintilian explains, *reticentia* "will ensure that the judge himself searches for something which perhaps he would not believe if he heard it, and then believes what he thinks he has found out for himself". Otello, like Quintilian's judge, is duped by the use of *reticentia*» (p. 42). SKINNER, *Forensic Shakespeare*, cit., pp. 438-44, riconduce questi brani alle prescrizioni retoriche – sia antiche sia dell'epoca elisabettiana – relative alla *insinuatō*, spiegando in particolare che la tecnica di Iago va interpretata come un'ossimorica *dilatatio*, che consiste nel dire di più interrompendo il discorso.

cui conclusione serve in realtà per rinsaldare la premessa minore, ossia l'onestà, la sincerità di Iago.

La seconda parte sviluppa la precedente, proseguendone la logica fallace. Alla lettera, infatti, «Men should be what they seem», non significa affatto che chi sembra essere in un certo modo non sia effettivamente in quel certo modo. E tuttavia, su questa scorta l'ultima battuta di Iago, che attribuisce a Cassio il carattere onesto (*I think Cassio's an honest man*), deve indurre Otello a pensare che Cassio *non* è onesto proprio in quanto lo sembra. Potenza del linguaggio, che riesce a sovvertire la realtà attraverso un uso sapiente dell'attribuzione indiretta!

Come si vede, questo brano pare riassumere diversi aspetti toccati in precedenza, a partire dalla professione di sincerità che Castiglione prevede tra signore e cortigiano. In effetti, il rapporto tra Iago e Otello va ricondotto alla tipica relazione che stringe un cortigiano al suo signore: Iago è infatti un uomo d'arme (prima qualità del cortigiano: cfr. *LdC*, 117) che rientra nel novero di quanti sono al diretto servizio del Governatore Otello (cioè tutti i personaggi che, a partire dal secondo atto, appaiono a Ci-pro): anche se nel dramma non viene mai mostrata la "corre" intesa come spazio fisico, il protagonista ha un'evidente, riconosciuta autorità su tutti gli altri personaggi.

È dentro un simile sistema che si sviluppa l'azione di Iago, che dissimula il suo odio per il Moro e simula una personalità diversa da quella reale (tutti infatti lo reputano *honest*). Seguendo insomma le logiche tipiche del comportamento cortigiano, che proprio in quegli anni vengono ulteriormente teorizzate a partire dall'archetipo fornito da Baldassarre Castiglione, anche Iago sembra rispondere a quel *pressing need*, di cui ha parlato Snyder, cioè quel bisogno imperioso di governare le apparenze (*master appearances*) attraverso un rigido autocontrollo:³² grazie a questa *maîtrise*, egli sarà capace di vendicarsi di quella che ritiene l'ingiusta promozione di Cassio a luogotenente.

Che Iago sia un grande esperto nell'arte della dissimulazione è opinione condivisa tra gli studiosi del mondo shakespeariano, tanto che Vickers lo ha definito il «greatest rhetorician and greatest dissimulator» tra quanti

32. SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. xvii.

avrebbe mai inventati Shakespeare.³³ Su questa medesima scorta sembra inserirsi l'analisi di Stephen Greenblatt, il quale ha sottolineato un aspetto importante dell'opera: attraverso Iago, l'autore avrebbe realizzato un'efficace rappresentazione della società occidentale moderna basata sulla adattabilità all'ambiente in cui ci si trova. A questo proposito, lo studioso americano propone di usare il termine *improvisation*, col che intende la duplice capacità di sfruttare l'imprevisto e di adattare il proprio agire ai materiali disponibili nell'ambientazione: capacità che, nonostante il suo carattere inevitabilmente «estemporaneo», è spesso il prodotto di un'«attenta preparazione»³⁴ aspetto decisivo di quella *sprezzatura* di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti.

Il rapporto con la cultura cortigiana è ulteriormente sottolineato da Greenblatt. A suo parere, infatti Iago esprime l'abile intenzione di rappresentare un ruolo, di trasformarsi in un altro, sia pure solo per un breve periodo e conservando una certa distanza mentale:³⁵ che è appunto quel che abbiamo visto essere tipico della cultura cortigiana.

Transformarsi in un altro. E in effetti Iago si presenta al pubblico in un lungo soliloquio, al cui termine pronuncia la celebre battuta «I am not what I am» (1165). Il pubblico può avere l'impressione di capire perfettamente che cosa intenda questo subdolo, perfido personaggio, il quale nei versi precedenti ha rivelato le ragioni del suo odio per il Moro. Eppure quelle parole non sembrano esaurirsi nella banale constatazione che egli non è quel che sembra, se non altro perché nel terzo atto, come abbiamo visto, viene svolta una spietata decostruzione dell'apparenza.

33. B. VICKERS, *The Power of Persuasion: Images of the Orator, Elphot to Shakespeare*, in *Renaissance Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Renaissance Rhetoric*, ed. by J. MURPHY, Berkeley (CA), Univ. of California Press, 1983, pp. 441-35, a p. 432. Nel suo influente studio, S. CARROLL, *Il ripudio del sapere. Lo scetticismo nel teatro di Shakespeare*, trad. di D. TARANZO, Torino Einaudi, 2004 (ed. or. 2003), sostiene che l'intera epistemologia shakespeariana anticipa lo scetticismo di Cartesio (il libro contiene anche un capitolo dedicato a *Othello*).

34. Cfr. GREENBLATT, *Renaissance Self-fashioning*, cit., p. 227: «I mean the ability both to capitalize on the unforeseen and to transform given materials into one's own scenario»; «The impromptu character of an improvisation is itself often [...] the product of careful preparation».

35. «[...] the ability and willingness to play a role, to transform oneself, if only for a brief period and with mental reservation, into another» (ivi, p. 228).

Intanto, varrà la pena di ricordare, ancora con Greenblatt, il rilievo della dottrina sessuale cristiana nell'orizzonte interpretativo dei personaggi, che almeno in questo senso si dimostrano contemporanei del loro pubblico, di cui condividono la dominante cultura religiosa.³⁶ In particolare, la battuta di Iago appare profondamente collegata alle dinamiche della confessione intesa come sistema di regolamentazione sociale e psicologica,³⁷ così come l'ha ricostruita Michel Foucault. Se infatti a partire dal tardo Medio Evo la confessione rappresenta il momento in cui il penitente affronta la sua identità profonda rivelandone il segreto e dunque affermando *ego sum* ('ecco chi sono veramente'), alle origini della spiritualità cristiana il rituale pubblico di confessione dei peccati commessi (*exomologesis*) esprimeva invece la rottura d'identità, che sant' Ambrogio sintetizzò nella formula *ego non sum qui sum* ('non sono più io').³⁸

Sia pure con un segno completamente diverso, la battuta di Iago, *I am not what I am*, serve per indicare una medesima discontinuità del personaggio rispetto a se stesso. A ben pensarci, la soluzione shakespeariana è profondissima: nel momento in cui il pubblico viene messo a parte delle ragioni che muovono il personaggio (vendicarsi della mancata promozione a luogotenente, carica per la quale gli è stato preferito Cassio), vede però anche preclusa ogni possibilità di cogliere la continuità di quel personaggio, la sua storia pregressa, il suo "carattere", la verità delle motivazioni che lo hanno spinto a vendicarsi: "Io non sono ciò che sono, o ciò che

36. Cfr. D.K. SHUGER, *Habits of Thought in the English Renaissance. Religion, Politics, and Dominant Culture*, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1997 (1 ed. 1990).

37. Cfr. GREENBLATT, *Renaissance Self-fashioning*, cit., p. 246: «the precise nature of the symbolic structure into which Iago inserts himself in his brilliant improvisation: this structure is the centuries-old Christian doctrine of sexuality, policed socially and psychologically, as we have already seen, by confession». Lo studioso analizza l'esempio del dialogo tra Otello e Iago in IV 1 2-9, mostrando come esso sia esemplato sul modello della confessione.

38. «Le pénitent, dit saint Ambroise, doit être comme ce jeune homme qui revient chez lui après une longue absence: celle qu'il avait aimée se présente à lui et lui dit: me voici, *ego sum*. Et lui de répondre: *Sed ego non sum qui sum*. Un jour viendra, dans l'histoire de la pratique pénitentielle, où le pécheur aura à se présenter au prêtre et à lui détailler verbalement ses fautes: *ego sum*. Mais dans sa forme primitive, la pénitence, à la fois exercice et manifestation, mortification et vérification, est une manière d'affirmer *ego non sum ego*. Les rites d'exomologèse assurent la rupture d'identité» (FOUCAULT, *Les aveux de la chair*, cit., p. 105).

sembro": questa battuta è un invito a interpretare al rovescio ciò che il personaggio dirà e farà, oppure invece insinua un dubbio più profondo, che riguarda la sua stessa identità? In altri termini, un simile terribile rovesciamento della sentenza divina (*ego sum qui sum*: *Esodo*, 3 14) sintetizza un programma identitario oppure va intesa come la formulazione di un paradosso logico-ontologico? Siamo forse innanzi a una nuova versione del Cretese quando sentenza che «Tutti i Cretesi sono bugiardi»?

Del resto, se è vero, com'è stato osservato,³⁹ che Amleto, Riccardo III e appunto Iago hanno nel repertorio scespriano i più lunghi soliloqui e godono del maggior numero di battute di fronte al pubblico, è interessante osservare che sin dalle sue prime battute Iago non solo dichiara di uniformare il suo comportamento alla strategia della dissimulazione, ma quasi provoca il suo uditorio con un apparente truismo che è in realtà un vero trabocchetto logico: «Were I the Moor I would not be Iago» (1 1 57).⁴⁰ «Se fossi Otello non sarei Iago»: cioè "se fossi il signore non sarei il servitore, se fossi il signore non sceglierei un tale servitore" (non metterei al posto di Iago un qualche altro "Iago"); ma anche "se fossi il signore non potrei raccontare questa vicenda da questo punto di vista".

Certo, Iago qui spiega che odia Otello perché voleva essere lui luogotenente; egli inoltre allude alla possibilità che Otello abbia posseduto sua moglie (come del resto pensa che anche Cassio abbia fatto); più avanti inoltre farà riferimento – in maniera cursoria e ambigua – all'attrazione che egli proverebbe per Desdemona (che è il movente della tragedia nella fonte italiana di Shakespeare). Ma resta il fatto che queste spiegazioni sono sintetizzate sotto la forma della negazione (*I am not*): negazione che arriva fino alla disidentificazione, producendo quella elusività permanente – come l'ha definita Greenblatt – che è il motto del «manipolatore di segni».⁴¹

39. VICKERS, *The Power of Persuasion*, cit., p. 430.

40. Ricopio qui l'intera parte finale della tirata di Iago: «in following him I follow but myself; / Heaven is my judge, not I for love and duty / but seeming so, form my peculiar end: / for when my outward action doth demonstrate / the native act and figure of my heart, / In compliment extern, 'tis not long after / But I will wear my heart upon my sleeve / For daws to peck at: I am not what I am» (1 1 58-65).

41. Nella sua riscrittura, Giorgio Manganelli ha mirabilmente interpretato questa ambiguità profonda: «Iago ama in Desdemona la moglie generalissima del generale che egli odia,

Insomma, Iago sa bene che una identità che è stata conformata secondo le logiche di un racconto può essere «unfashioned, refashioned, inscribed anew in a different narrative». ⁴² Ed è qui che si situa l'impostore, colui che riavviando ogni volta da capo il riciclaggio della storia della sua identità, offrendo ogni volta da capo le sue azioni al tentativo di interpretazione degli altri (chiunque ne sia la vittima), si sottrae di nuovo ogni volta a quella interpretazione. ⁴³ Come mostra l'ultima, grandiosa, enigmatica battuta di Iago, il quale – condotto innanzi ai rappresentanti della giustizia che dovranno processarlo e che quindi tenteranno di estorcergli una confessione, anche con la tortura – afferma sicuro: «Non chiedetemi nulla. Quello che sapete, sapete! / Da questo momento non dirò più una parola» («Demand me nothing: what you know, you know; / From this time forth I never will speak word»: vv. 2303-4). Come Otello sapeva che Iago lo amava («My lord, you know I love you»: III 3 116, cm.), così i suoi giudici sapranno solo quel che crederanno di sapere. L'impostore, l'inventore dell'immagine di sé, continua a sottrarsi alla vista anche dopo che è stato smascherato.

e dunque ama il generale marito della generaleessa che, come potenza delle potenze, carne e armi, egli odia. Forse Iago comincia a capire Iago, se non è troppo tardi» (G. MANGANELLI, *Cassio governa a Cipro*, Milano, Rizzoli, 1977, p. 44).

42. «“I am not what I am” suggests that this elusiveness is permanent, that even self-interest, whose transcendental guarantee is the divine “I am what I am”, is a mask» (GRANBLATT, *Renaissance Self-fashioning*, cit., p. 236); «the motto of the improviser, the manipulator of signs that bear no resemblance to what they profess to signify [...] Iago knows that an identity that has been fashioned as a story can be unfashioned, refashioned, inscribed anew in a different narrative: it is the fate of stories to be consumed or, as we say more politely, interpreted» (ivi, p. 238).

43. Cf. MANGANELLI, *Cassio governa a Cipro*, cit., p. 31, dove Iago parla di Cassio come di un «ragazzo sciocco che non ama il vino, sbaglia donne, volubile volatile e stolto, l'uomo che sta al mio posto».

V UN INTERNO BORGHESE

1. È ARRIVATO LO STRANIERO

C'è un gran putiferio. Madame Pennelle è furibonda e vuole andare via. La nuora, i nipoti, la servetta tentano di calmarla, ma l'anziana signora non vuole sentire ragioni: è stufa del modo in cui il figlio Orgone lascia che i suoi famigliari indulgano in una condotta di vita che le pare scandalosa, contraria alle norme della religione. Tartufo, invece... Tartufo invece sì che è lo specchio di una vera coscienza cristiana!

«Dobbiamo sopportare che un critico bigotto / la faccia da padrone dentro questo salotto?», sbotta allora piccato il nipote Damide. ¹ E Dorina, la domestica, rincalza:

Certes c'est une chose aussi qui scandalise,
De voir qu'un inconnu c'éans s'impatronise,
Qu'un geux qui, quand il vint, n'avait pas de soulers
Et dont l'habit entret valait bien six deniers,
En vienne jusque-là que de se méconnaître,
De contrarier tout, et de faire de maître.

(‘Certo, mi pare un fatto piuttosto scandaloso / Che un tizio sconosciuto comandi in questa casa, / Che un pezzente (all'ingresso non aveva le scarpe, / E il suo abito intero non valeva due soldi) / Arrivi fino al punto di scordarsi chi era, / Di opporsi ad ogni cosa e di farla da padrone’: vv. 61-66).

Céans: qui dentro, «in questa casa», ripetono Damide et Dorina. C'è dunque un dentro, una dimora privata nella città di Parigi («La scène est à Paris» precisa infatti la didascalia iniziale); e c'è un *inconnu*, uno sconosciuto che vi è penetrato arrivando a esercitarvi un «potere tirannico», tale da

1. «Quoil! Je souffrirai, moi, qu'un agor de critique / Vienne usurper céans un pouvoir tyrannique?» (vv. 45-46). Per il testo si fa riferimento a MOLLÈRE, *Il Tartufo. Il Misantropo*, trad. di S. BAJINI, Milano, Garzanti, 1984; i rinvii d'ora in avanti saranno dati dir. a testo con riferimento al numero progressivo dei versi.

usurpare il luogo del «padrone». Lo sconosciuto è Tartufo, il quale ha saputo conquistare il cuore di Orgone, che sarebbe il vero padrone, inseguendosi al centro di quell'«universo borghese» sul quale si alza il sipario.²

Apprendosi su queste precisissime coordinate spaziali e sociali, il *Tartufo* di Molière sembra anticipare di più di due secoli quella definizione di *straniero* come «colui che oggi viene e domani rimane», che Georg Simmel avanzò nella sua *Grosse Soziologie* del 1908³. L'arrivo e la permanenza dello straniero, elemento estraneo e in gran parte misterioso (egli è – alla lettera – uno *sconosciuto*), all'interno di un sistema che invece si vuole chiuso e coerente costituisce lo scandalo a partire dal quale, atto dopo atto, verranno scardinandosi tutti gli equilibri domestici: sentimentali, erotici, patrimoniali.

Scandalo articolato intorno alla figura del padrone che, pur depositario dell'autorità legittima, appare *hébété* ('stupido') tanto si è *entêté* ('incapriccioso') di Tartufo: lo chiama «fratello»; lo ama più «della madre, del figlio, della figlia, della moglie»; ha deciso di confidare a lui solo tutti i suoi segreti e di farne il proprio direttore spirituale («C'est de tous ses secrets l'unique confident / Et de ses actions le directeur prudent»: vv. 183-87).

Nel giro di pochi versi, tra le intemperanze di Madame Pernelle e le battute attribuite ai famigliari di Orgone, la commedia di Molière, apparsa in prima edizione a stampa nel 1669 col titolo *L'imposteur*, precisa subito i suoi assi costruttivi: l'ambientazione in un interno borghese e la centralità della coppia Orgone/Tartufo, colti in una relazione che al tempo stesso sovverte e conferma le regole del genere comico. Da una parte, infatti, la commedia prende il titolo dall'impostore Tartufo, attribuendo il ruolo dell'eroe al soggetto perturbatore (e contravvenendo di conseguenza alle regole del genere). Dall'altra, il fulcro drammaturgico ruota intorno all'ingannato, allo sciocco, a colui che va irriso per le sue debolezze caratteriali e intellettuali (il che invece conferma lo statuto «comico» dell'opera).

2. Borghese rispetto a Versailles, luogo in cui è idealmente collocato lo spettatore. «Le programme nous dit que "la scène est à Paris": il ajoute parfois "dans la maison d'Orgon". La pièce sera donc située dans un univers bourgeois» (J. ГОЛЧАРНАУД, *Molière: une aventure théâtrale*, Tartuffe, Don Juan, Le Misanthrope, Paris, Gallimard, 1963, p. 20).

3. Cfr. G. SIMMEL, *Sociologia*, trad. it., Torino, Edizioni di Comunità, 1998 (ed. or. 1908), p. 508.

Da questo secondo punto di vista, si deve certamente dare ragione a W.G. Moore quando segnalò che la commedia di Molière verte sul *duple* piuttosto che sull'impostore: l'operazione perturbatrice non avrebbe potuto realizzarsi se Orgone non avesse lasciato entrare lo straniero dentro casa. Qui risiede però la ragione per cui l'opera si regge sulla coppia e la loro relazione. Se infatti lo straniero è riuscito a entrare in quella casa borghese, è perché il padrone gli ha conferito un valore altissimo, il più alto addirittura: come ha suggerito Giovanni Macchia, Tartufo è infatti il «Dio» di Orgone.⁴ La coppia costituita dall'ingannato e dall'ingannatore, dalla vittima e dall'impostore si basa dunque sulla logica della credenza.

La ragione per la quale Orgone crede in Tartufo è illustrata con grande chiarezza all'inizio della scena quinta del primo Atto. Nei versi precedenti, Orgone è rientrato in casa e, indifferente alla commozione che agita i membri della sua famiglia, ha subito chiesto notizie del suo ospite adorato. Alle rimostranze del cognato, sconcertato dalla eccessiva deferenza nei confronti dell'*inconnu*, egli risponde provando a descriverne i pregi senza però andare oltre la tautologia: «Cognato, voi sarete felice [ma il testo dice *charmé*...] di conoscerlo, / E il vostro rapimento non avrebbe mai fine, / È un uomo... che... Dio mio!... un uomo... insomma, un uomo».⁵ Se non è possibile definire le virtù di Tartufo, si possono però raccontare le sue azioni, il modo in cui agisce, o meglio: il modo in cui, *mitigamente*, ha agito all'inizio del loro incontro, allorché per Orgone si è resa evidente la necessità della *foede* in lui. Leggiamo insieme questi celebri versi:

Hal! Si vous aviez vu comme j'en fis rencontre,
Vous auriez pris pour lui l'amitié que je montre.
Chaque jour à l'église il venait, d'un air doux,
Tout vis-à-vis de moi se mettre à deux genoux.
Il attirait les yeux de l'assemblée entière

4. Cfr., risp., W.G. MOORE, *Tartuffe and the Comic Principle in Molière*, in «Modern Language Review», 43 1948, pp. 47-53, a p. 47 e G. МАССИНА, *Il silenzio di Molière*, Milano, Mondadori, 1975, p. 55.

5. «Mon frère, vous seriez charmé de le connaître, / Et vos ravissements ne prendraient point de fin. / C'est un homme... qui... ha! un homme... un homme enfin» (vv. 270-72).

Par l'ardeur dont au Ciel il poussait sa prière;
 Il faisait des soupirs, de grands élancements,
 Et baisait humblement la terre à tous moments;
 Et lorsque je sortais, il me devançait vite
 Pour m'aller à la porte offrir de l'eau bénite.

(Ah! se sapeste come ci siamo conosciuti, / Ora sareste preso come me d'amicizia. / Veniva tutti i giorni in chiesa, e con aspetto / Soave dirimpetto a me s'ingnocchiava. / Attrava gli sguardi di tutti i convenuti / Per l'ardore col quale diceva le preghiere; / Come rapito in estasi, emetteva sospiri, / e baciava umilmente la terra ogni momento; / Quando uscivo, con lesto passo mi precedeva, / E l'acqua benedetta mi porgeva alla porta: vv. 284-90).

Un passaggio mirabolante, in cui la voce di Orgone fa riapparire la sapiente *performante* con cui Tartufo ha saputo sedurre la sua vittima, e forse l'intero uditorio dei devoti riuniti a messa, disponibili a interpretare le sue azioni come fedele applicazione di un codice, e anzi più: come espressioni della piena interiorizzazione di quel codice. Si potrebbe nuovamente commentare con Simmel: «sapere con chi si ha a che fare è la prima condizione per poter avere in generale a che fare con qualcuno»; solo che «spesso – aggiunge il sociologo tedesco – ciò sfugge alla coscienza, perché per un numero eccezionalmente grande di relazioni noi abbiamo bisogno di sapere esistenti soltanto le tendenze e le qualità del tutto tipiche».⁶

Se Orgone va a messa tutti i giorni – come, altrimenti, avrebbe potuto ammirare Tartufo ogni giorno a messa? –, ai suoi occhi la devozione dell'*incosini* non potrà che costituirsi come una *tipicità esemplare*: i gesti di quell'uomo saranno per lui la conferma del *proprio* sistema di valori. E lo schema interpretativo con cui Orgone si orienta nel mondo a *creare* Tartufo: è il *duple* che regge la *duperie*. Come ha scritto Jacques Guicharnaud in un'analisi esemplare: «Tartufo è forse una invenzione di Orgone; e in ogni caso, Orgone non l'avrebbe trovato se non l'avesse cercato».⁷ Egli non solo ha aperto la porta allo straniero; lo ha inventato e poi lo ha spinto a rimanere.

6. SIMMEL, *Sociologia*, cit., p. 291.

7. GUICHARNAUD, *Molière*, cit., p. 79: «Tartuffe peut être une invention d'Orgon; en tout cas, Orgon ne l'aurait pas trouvé s'il ne l'avait pas cherché».

2. L'ORDINE DEL CREDITO

Molière non ebbe vita facile con questa commedia. Tutte le diverse correnti cristiane dell'epoca si scagliarono contro di lui: i Gesuiti (con Bourdaloue in particolare), i Giansenisti (nella figura soprattutto di Baillet), le spie della Compagnia del Saint-Sacrement, e infine i Cristiani intransigenti, come Bossuet e Lamoignon.⁸ Il motivo per cui Molière fu così fortemente attaccato è probabilmente lo stesso per il quale ebbe anche tanto successo: perché Tartufo divenne immediatamente, più che l'impostore nel senso odierno del termine, l'ipocrita per antonomasia. Ed è per questo che i principali apparati religiosi intervennero duramente, imponendo che le rappresentazioni fossero vietate, mentre intanto gli aristocratici più potenti e *à la page* facevano mettere in scena l'opera nei loro palazzi privati.

Tutto ciò accade nel 1664, dopo la prima recita davanti alla corte riunita a Versailles (Luigi XIV ha 26 anni). Ricevuta la prima condanna, Molière indirizza una supplica al re, ma invano. Si dedica allora ad altre opere, mentre prepara una revisione della commedia che dai tre atti originari (di cui non resta alcuna traccia) passa nel 1667 ai cinque atti “regolari”, cui dà il nuovo titolo di *L'Imposteur*? Invia allora una seconda supplica per ottenere il permesso di pubblicazione: gli avversari serrano nuovamente le file. Nel 1669 l'autore ottiene infine l'autorizzazione a rappresentare l'opera, che riceve un grandissimo consenso di pubblico, giungendo infine alle stampe col doppio titolo: *L'Imposteur, ou le Tartuffe*.

La battaglia scatenatasi intorno all'opera mostra come lo scandalo religioso nascesse dal problema delle “false apparenze”, cioè della legittimità e legittimità dei comportamenti del protagonista, ipocrisia o impostura che la si voglia chiamare. Ma affianco al trattamento comico della finta devozione, c'era nel testo un altro aspetto che probabilmente scatenava quelle reazioni così violente: la sua ambientazione.

8. Cfr. P. ВЕНГНОВ, *Morales du Grand Siècle*, Paris, Gallimard, 1948, p. 275.

9. Su quanto precede la versione definitiva del 1669 gli specialisti hanno indagato a lungo. Si può vedere la discussione del curatore in Молдвев, *L'Imposteur de 1667 précédé de Tartuffe*, éd. critique, texte établi et présenté par R. Mc Врлдв, Durham, Univ. of Durham, 1999; cfr. anche R. Mc Врлдв, *Molière et son premier Tartuffe? Genèse et évolution d'une pièce à scandale*, ivi, id., 2005.

Le polemiche nacquero subito dopo la prima rappresentazione: fu dunque a partire dalla prospettiva della corte che i pochi e selezionatissimi spettatori, tutti appartenenti alla *élite* francese del tempo, poterono interpretare la vicenda come un attacco alla religione. Ma il fatto è che Orgone è un borghese, non un aristocratico; l'azione è chiusa dentro un spazio privato, per il quale vigono regole del tutto differenti rispetto a quelle della corte, che è invece ordinata al principio fondamentale della pubblicità. Se infatti a Versailles tutto doveva essere visibile, a partire dal *lever* e dal *coucher* del re, nella casa di un borghese vigeva quel che già a quel tempo si chiamava la *privacy*.¹⁰

Una battuta di Cleante, cognato di Orgone, ci permette di capire in che modo le questioni inerenti alla religione e alle false apparenze interagiscono con l'orizzonte borghese in cui è collocata la vicenda:

Hé quoi? vous ne ferez nulle distinction
 Entre l'hypocrisie et la dévotion?
 Vous les voulez traiter d'un semblable langage,
 Et rendre même honneur au masque qu'au visage,
 Egalent l'artifice à la sincérité,
 Confondre l'apparence avec la vérité,
 Estimer le fantôme autant que la personne,
 Et la fausse monnaie à l'égal de la bonne?

(¹⁰Ma come? Non volete fare una distinzione / Fra quel ch'è la devozione e quel ch'è l'ipocrisia? / Vorreste voi parlarne con lo stesso linguaggio, / Render lo stesso onore alla maschera e al volto, / L'artificio uguagliare alla sincerità, / Confondere apparenza e verità fra loro, / Stimare in ugual modo lo spettro e la persona, / *E la moneta falsa uguale a quella buona?*: vv. 333-38, c.m.).

Ipcrisia e devozione vanno distinte anche nell'universo dei privati cittadini; maschera e volto sono separati anche qui perché anche qui la simulazione e la dissimulazione regolano in gran parte la vita associata. Il mondo "qualunque" dei borghesi funziona secondo le stesse leggi del mondo dei nobili e dei principi. Un discorso su questo mondo più piccolo e semplice varrà dunque anche per quel mondo più grande e complesso.

10. Cfr. la datazione nello *Oxford English Dictionary*, s.v.

Ma la similitudine conclusiva del brano citato precisa ulteriormente il discorso. Apparenza e verità, infatti, si oppongono come la moneta falsa si oppone a quella buona. Il che sembra suggerire una omologia tra morale borghese e credibilità del capitale, che a sua volta costituisce un aspetto importante di quel sistema di «tendenze e qualità del tutto tipiche» (come scriverà Simmel) che determinano le relazioni intersoggettive di ogni giorno. È il credito a sorreggere la credenza: la sfera del danaro mostra un'inspettata affinità con la religione.

L'immagine non è isolata, giacché ne troviamo una versione addirittura nella prima supplica che Molière rivolse al re nel 1664, quando rivendicò alla commedia il compito di *correggere* gli uomini, ossia di educarli. È per questo, spiega l'autore in quelle poche pagine, che ha scritto un'opera volta a mettere in luce le smorfette (*grimaces*) e le furfanterie (*friponneries*) degli ipocriti, quei «falsari della fede» (*faux-monnayeurs en dévotion*) che vogliono ingannare (*attraper*) gli uomini «con uno zelo contraffatto» (*zèle contrefait*).¹¹

Ecco, se è vero che già nell'*Inferno* di Dante la falsificazione delle monete e quella dell'identità («falsificando sé in altrui forma»: *Inf.*, xxx 41) vengono punite insieme (con l'aggiunta della falsa testimonianza), mi pare che nell'opera di Molière l'associazione poggia su un orizzonte culturale ed economico più determinato.

Una possibile controprova si trova circa cento anni dopo in Carlo Goldoni, che propone la stessa associazione in almeno due diverse commedie. La prima è *Il bugiardo* (scritta nel 1750 e stampata nel 1753), dove Pantalone afferma che «el credito del marcante consiste in dir sempre la verità. La fede xè el nostro mazor capital. Se no gh'avè fede, se no gh'avè reputazion, sarè sempre un omo sospetto» (III 5). La seconda è *L'impostore* (1754), vera e propria commedia della credenza (basti contare le occorrenze del verbo "credere"), dove a distanza ravvicinata troviamo una solenne quanto generica dichiarazione morale («l'interesse dee prevalere fino ad un certo segno, ma la fede... ah signore, la fede è il miglior capitale delle persone onorate», III 10) e una sconsolata considerazione di ordine fattua-

11. Cfr. MOLIÈRE, *Premier plaçet présenté au Roi sur la comédie Tartuffe*, in *Id.*, *Il Tartuffe*, ed. cit., p. 16.

le: «Naltri mercanti semo esposti a cento pericoli. Se no se crede, no se fa negozi; se crede, se rischia de perder tutto» (III 11).

Come si vede, per Goldoni nel mondo del commercio credito e capitale sono tutt'uno: l'essere conosciuto per uomo di fede (cioè degno di ricevere l'altrui fiducia) consente al mercante di affermarsi nel suo mondo professionale; d'altra parte, per mercanteggiare occorre fidarsi, cioè credere agli altri. Insomma, da qualunque lato la si guardi, la contrattazione si situa sempre all'incrocio tra credito e credenza.

A rincalzo si può citare un testo di tutt'altra natura. Negli stessi anni in cui Goldoni scrive le sue commedie, Ferdinando Galliani pubblica infatti il trattato *Della moneta* (1751), dove per la prima volta si considerano in chiave teorica le «rappresentazioni della moneta», cioè quelle «manifestazioni di un debito» basate sulla «certezza del debito», la «puntualità del debitore» e la «veracità del segno che si ha in mano». ¹² Il secondo di questi tre termini va messo in rapporto con la *fede* invocata da Pantalone nel *Brigiando* (e infatti anche Galliani parla di «fede e virtù del debitore»); il primo e il terzo termine («certezza» e «veracità») rimandano invece a quel rischio conaturato alla professione mercantile di cui si parla nella seconda scena dell'*Impostore*. La possibilità di «perder tutto» non risiede nella sola cattiva fede della controparte, ma nella possibilità che lo strumento creditizio – assegno, cartamoneta o cedola di cambio – sia il frutto di una falsificazione: a meno che non si porti con sé una cassetta di monete di metallo, il credito non può che basarsi su una credenza, ossia sulla *fede* che quel pezzo di carta corrisponda effettivamente a una certa quantità di danaro “sonante”.

Ancora anticipando di secoli la riflessione dei sociologi, Molière sembra allora dimostrare che la «costruzione della vita moderna» è “economia di credito” in senso molto più vasto di quello economico, ¹³ e che i falsari della devozione sono perturbatori di quel sistema della credenza su cui poggia la rete delle presupposizioni e delle transazioni quotidiane. Come ha spiegato Guicharnaud, è all'interno di quest'«ordine» che «si

sviluppa, come un germe di distruzione, il dramma» di cui sono protagonisti Orgone e Tartuffo. ¹⁴ Era inevitabile: di fronte a un simile accostamento tra ragioni della fede e ragioni economiche i religiosi non potevano che insorgere. ¹⁵

3. CERRIETANI DA SALOTTO

«The city was a stage», la città era un palcoscenico, ha scritto Peter Burke, parlando delle rappresentazioni (*performances*) quotidiane dell'identità personale che avvenivano in età barocca. ¹⁶ Una così sensibile preoccupazione per lo iato tra essere e apparire, tra *ser* e *parere*, come dicevano i teorici spagnoli, ¹⁷ o insomma tra *appareance* e *vérité* nei termini utilizzati da Cleante, veniva probabilmente alimentata dallo sviluppo delle grandi città – Madrid, Napoli, Parigi –, che attraevano gli stranieri e favorivano una certa instabilità delle identità individuali.

Lo spazio d'azione dei ciarlatani, come abbiamo visto nel terzo capitolo, era stato quello aperto della piazza, della fiera, dei cortili antistanti le locande lungo le vie di transito: qui, in mezzo a tanta gente in viaggio, «inventarsi un'identità poteva essere una possibilità allettante». ¹⁸ La commedia di Molière, spostando il baricentro performativo verso un interno domestico, presenta il volto nuovo del ciarlatano, che da vagabondo stradaio, ben riconoscibile nei suoi contrassegni professionali (si ricordi l'elenco delle categorie fornito da Teseo Pinij), si metamorfosa in camaleonte borghese.

Che però la sua genealogia vada ricondotta a quel mondo magistral-

12. F. GALLIANI, *Della moneta*, a cura di A. MEROLA, intr. di A. CARACCIOLLO, Milano, Feltrinelli, 1963, p. 231, 1 4.

13. SIMAMEL, *Sociologia*, cit., p. 296.

14. GUICHARNAUD, *Molière*, cit., p. 160: «C'est à l'intérieur de cet ordre, si nettement présenté, que se développe, comme un germe de destruction, le drame Orgon-Tartuffe».

15. Per le profonde radici mitologiche e religiose del danaro, cfr. J. SCHACHT, *Anthropologie culturelle de l'argent. Le masque mortuaire de Dieu*, trad. de J. FEISTHAUER, Paris, Payot, 1973 (ed. or. 1967).

16. P. BURKE, *Imagining Identity in the Early Modern City*, in *Imagining the City*, I. *The Art of Urban Living*, ed. by C. EMDEN et al., Oxford-New York, Lang, 2006, p. 36.

17. Cfr. J.A. MARAVALL, *La cultura del barocco. Análisis de una estructura social*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1999 (ed. or. 1975).

18. M. ELIAD-FELDON, *Renaissance Impostors and Proofs of Identity*, Houndmills-New York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 199-200.

mente ricostruito da Piero Camporesi è evidente sin dal nome impostogli dall'autore. Lo riconobbe tra i primi Jules-Antoine Tascheran, che nella sua biografia di Molière pubblicata nel 1825 spiegò che la parola *truffe* nel francese del sec. XVII era comunemente intesa come sinonimo sia di *tartuffe*, e dunque 'tartufo', sia di *tromperie*, ossia 'inganno', probabilmente anche per l'influenza degli italiani *truffa*, *truffatore* e *truffalino* atrestrati dai dizionari disponibili in Francia a quel tempo.¹⁹ Sin dal nome, Tartufo sarebbe dunque un parente dei maestri dell'ottava arte: il suo ingresso in casa di Orgone, senza scarpe e col vestito lacerato, ne conferma del resto la filiazione picaresca.

Mentre però Lazarillo resta una creatura di strada, sia pure promosso dal nomadismo dell'originario servizio presso il cieco alla relativa stanzialità per le vie di Toledo, Tartufo appartiene a quel mondo moderno i cui poli sono l'apertura della città e la chiusura della residenza privata: è all'interno di questo inedito scenario che il personaggio di Molière deve saper realizzare la sua *performance*. Ed è questo il senso del passaggio dalla prima, "mitica" scena in chiesa (vv. 281-90) allo sviluppo domestico dell'intreccio teatrale.

Il collegamento tra quella scena e questo sviluppo è mostrato con chiarezza agli spettatori al momento dall'attesissima prima apparizione del personaggio, che arriva finalmente al terzo atto:

TARTUFFE (*apercevant Dorine*)
 Laurent, serrez ma haire avec ma discipline,
 Et priez que toujours le ciel vous illumine.
 Si l'on vient pour me voire, ja vais aux prisonniers
 Des aumônes que j'ai partager les deniers.

(¹⁹TARTUFFO (scorgendo Dorina) «Lorenzo, via, stringetemi cilitio e disciplina, / E pregate che sempre vi illumini il Signore. / Se vengono a cercarmi sono dai carcerati: / Distribuisco i soldi avuti in carità»: vv. 853-56).

Apercevant Dorine, ci avverte l'indicazione di scena: all'interno delle mura domestiche, mentre varca la porta per passare da una stanza all'altra, Tar-

tuffo si accorge della serva. Egli allora improvvisa una *performance* devota, che deve indurre chi lo vede a pensare che è sempre dedicato alle opere di umiltazione (indossa il cilitio) e di misericordia (divide le elemosine coi carcerati): che insomma è l'immagine stessa del Cristiano.

Tartufo dunque recita, rappresenta l'identità del devoto: lo fa per Dorina in questa sua prima azione scenica, ma lo fa soprattutto per Orgone, che costituisce il suo pubblico, il suo obiettivo, ma anche il suo principio operativo, il criterio in base al quale orienta e mette a punto la sua maschera. Se infatti è vero che l'opera è basata sul confronto tra un *duple* e un *actor*, come spiegò a suo tempo Moore, è altrettanto vero che quest'ultimo deve modellare la sua maschera «a piacimento» (*au gré*) del primo, come ha invece osservato Guicharnaud: perché la maschera deve obbedire alla credenza dell'ingannato.²⁰

La retorica, abbiamo visto, è un'arte orientata sul destinatario: per conseguire il suo fine, che è la persuasione, l'oratore deve saper calibrare i generi del discorso a partire da una solida conoscenza dei tipi di anime.²¹ E in questo davvero Tartufo si fa riconoscere quale maestro dell'ottava arte, sia pure di una trufferia ridotta alle misure dell'interno borghese.

Lo si vede bene nella spettacolare scena sesta del terzo atto in cui riesce a neutralizzare l'accusa che gli ha rivolto Damide in presenza di Orgone. Di fronte al giovane che ne denuncia la *faute douneur* e l'*âme hypocrite*, Tartufo si rivolge così alla sua vittima, che lo sta difendendo contro il figlio:

Ah! laissez-le parler: vous l'accusez à tort,
 Et vous ferez bien mieux de croire à son rapport.
 Pourquoi sur un tel fait m'être si favorable?
 Savez-vous, après tout, de quoi je suis capable?
 Vous fiez-vous, mon frère, à mon extérieur?
 Et, pour tout ce qu'on voit, me croyez-vous meilleur?

(²⁰Lasciatelo parlare: voi l'accusate a torto; / Fatele meglio a credere a quello che lui dice. / Perché mai su tal fatto schierarvi in mio favore? / Sapete, dopotutto, di

20. MOORE, *Tartuffe and the Comic Principle in Molière*, cit., pp. 47 e 49; cfr. anche GUICHARNAUD, *Molière*, cit., p. 43: «moule son masque au gré».

21. CASSIN, *L'effetto sofistico*, cit., p. 183.

che sono capace? / Vi fidate, fratello, del mio aspetto esteriore? Mi credete migliore per quel che in me si vede?»: vv. 1091-96).

Iago da salotto, Tartufo sembra qui adottare un procedimento simile a quello che abbiamo visto nel capitolo precedente. Rifacendosi implicitamente al principio secondo cui «Men should be what they seem» ('gli uomini *dovrebbero essere* quel che sembrano'), egli si appella al tradizionale monito che le apparenze ingannano (che è quanto aveva ricordato Cleanthe nel passaggio citato in precedenza), soltanto per confermare, agli occhi di Orgone, che nel suo caso maschera e volto coincidono davvero. E inesorabilmente il padrone di casa, accecato dalla credenza in Tartufo, s'illappia per conto proprio il «germe di distruzione» che questi gli ha inoculato. Caccia di casa il figlio, lo disereda, e infine dichiara che erede universale sarà il suo «bon et franc ami». *Phonest Tartuffe*, si potrebbe glossare, ha saputo confermare l'intreccio della credenza con il credito, della *fedele* con il capitale: ed è così riuscito a mettere le mani su quest'ultimo.²²

4. IL SEGRETO

La consanguineità tra Iago e Tartufo è stata già proposta da Giovanni Macchia: al pari di Giuseppe Verdi, che suggeriva di rappresentare il personaggio shakespeariano come un individuo «dal fare distratto, *nonchalant*, indifferente a tutto, incredulo, frizzante, dicente il bene e il male con leggerezza», il critico immaginava infatti la creatura di Molière come «un furbo», dotato «di un'intelligenza sottile»,²³ dal fare disinvolto – potremmo aggiungere –, se non sprezzante. Un individuo cui insomma si potrebbe anacronisticamente applicare la cinica osservazione di Balzac secondo cui niente forma il temperamento («rien ne forme l'âme») quanto una costante dissimulazione esercitata in seno alla famiglia («une dissimulation constante au sein de la famille»):²⁴

22. «Sus, que da ma maison on sorte de ce pas, / Et que d'y revenir on n'ait jamais l'audace»; «Je te prive, pendard, de ma succession»; «Je ne veux point avoir d'autre héritier que vous» (vv. 1136-37, 1139, 1176).

23. Cfr. МАСЧИА, *Il silenzio di Molière*, cit., p. 46.

24. Cfr. LAVAGNETTO, *La cicatrice di Montaigne*, cit., p. 195.

L'applicazione delle tecniche della dissimulazione anche alla dimensione privata avveniva del resto proprio negli anni della polemica su *Tartuffo*, se è vero che le massime raccolte nel *Breviario dei politici* vanno riferite a uno spazio privato, come lascerebbero pensare sia la dedica ai «Cittadini» sia la citazione patristica con la quale l'anonimo stampatore termina la sua dedica «A chi legge», invitandolo a nascondere («tegere») le proprie motivazioni interiori («cor») con sapiente artificio («machinationibus»):²⁵

Con lo spostamento dal mondo semi-pubblico della corte a quello privato delle residenze domestiche, nella seconda metà del sec. XVII la cultura del segreto studiata da Snyder assumeva così un carattere diffuso, se non epidemico. E del resto, la *culture of secrecy* non è che l'inverso di quell'*ordine del credito* che abbiamo discusso poco più su, giacché il disvelamento di un segreto può compromettere la *fedele* di cui godiamo ed erodere il credito (simbolico e materiale) che abbiamo accumulato nel tempo. Che è poi quel che accade nell'*Impostore* a entrambi i protagonisti.

Vediamo innanzitutto il caso di Tartufo. Il suo segreto non consiste certo nelle sue mire nascoste: fin dall'inizio il pubblico viene infatti avvertito che egli è un ipocrita e uno spiantato, al quale è riuscita la seduzione di un agiato borghese dalla cui frequentazione sta cercando di trarre il massimo beneficio. Il segreto dell'*inconnu* risiede invece nel suo carattere psicologico, nella passione che lo domina e che lo porta a un passo dal fallimento, costringendolo a rivelarsi anche agli occhi della sua vittima. Questo segreto è la sensualità, rivelato appena di sbieco nel primo incontro con la serva Dorina (cfr. vv. 863-64), ma pienamente conclamato pochi versi dopo, quando Tartufo si trova per la prima volta da solo con Elmira, la moglie di Orgone, che vuole interrogarlo direttamente per sapere come mai il marito non voglia più dare seguito al matrimonio progettato per la figlia Marianna, promessa a Valerio:

ELMIRE: J'ai voulu vous parler en secret d'une affaire,
Et suis bien aise ici qu'aucun ne nous éclaire.
TARTUFFE: J'en suis ravi de même, et sans doute il m'est doux,
Madame, de me voir seul à seul avec vous
[...]

25. Cfr. *Breviario dei politici*, cit., p. 5: l'epigrrafe è tratta dai *Moralia in Job* di san Gregorio.

Et je ne veux aussi pour grâce singulière
Que montrer à vos yeux mon âme toute entière,
Et vous faire serment que le bruit que j'ai faits
Des visites qu'ici reçoivent vos traits
Ne sont pas envers vous l'effet d'aucune haine,
Mais plutôt d'un transport de zèle qui m'entraîne,
Et d'un pur mouvement...
[...]
Il lui met la main sur le genou
ELMIRE: Que fait là votre main?

(‘El.: Io volevo parlarvi di una cosa in segreto, / Mi fa molto piacere che nessuno ci ascolti. TAR.: Sono felice anch’io. E mi è dolce davvero, / Signora, di trovarmi tutto solo con voi [...].) Anch’io desideravo, per grazia singolare, / Scoprire agli occhi vostri tutta l’anima mia, / Giurarvi che il clamore con il quale riprovo / Le visite che il vostro fascino qui richiama. / Non è certo dettato dall’odio mio per voi, / Piuttosto dallo slancio di fede che m’afferra, / E da un puro trasporto... [...]. / *Le mette una mano sul ginocchio* / El.: Che fa la vostra mano?: vv. 897-906).

Il segreto evocato da Elmira spinge Tartufo a una dichiarazione che contraddice la politica che ha tenuto fino a quel momento, dichiarandosi pronto a rivelare la sua anima («montrer à vous mon âme»): colui che ha costruito tutta la sua carriera sulla simulazione di virtù (ipocrisia) e sulla dissimulazione della propria effettiva identità (impostura) si dichiara all’improvviso disposto a gettare la maschera. La ragione è in quel *transport* e il quel *mouvement* che lo spingono: è insomma nella pulsione erotica, nell’attrazione che prova per la donna e si reifica nell’effettivo “movimento” della mano che giunge a sfiorare il ginocchio.

La *self-destruction* di Tartufo, come l’ha chiamata Brian Nicholas,²⁶ consiste però non solo nel lasciare che la sensualità appaia in superficie (con-travvenendo alla regola aurea dettata da Torquato Accetto), ma soprattutto nel desiderio di associare l’oggetto delle sue attenzioni nella complicità del segreto. Se per certi versi il personaggio di Molière potrebbe essere considerato una “riduzione” borghese del Riccardo III shakespeariano,

26. Cfr. B. NICHOLAS, *Is Tartuffe a Comic Character?*, in «Modern Language Review», 75 (1980), pp. 753-65.

supremo quanto perfido seduttore, il desiderio di condividere con la propria vittima la pulsione nascosta è ciò che irrimediabilmente lo separa da quel prototipo, annunciando il clamoroso autotrasformamento cui si assiste non molti versi più avanti:

TARTUFFE: Mais les gens comme nous brûlent d'un feu discret,
Avec qui pour toujours on est sûr de secret:
Le soin que nous prenons de notre renommée
Répond de toute chose à la personne aimée,
Et c'est en nous qu'on trouve, acceptant notre coeur
De l'amour sans scandale et du plaisir sans peur.

(‘TARTUFFO: «Ma chi, come noi, brucia d’una fiamma discreta / è in grado di tenere il segreto per sempre: / Il timore che abbiamo della cattiva fama / Risponde di ogni cosa alla persona amata. / Chi accetta il nostro cuore può ritrovare in noi / Voluttà senza tema e amore senza scandalo’: vv. 995-1000).

La coerenza dello sviluppo drammaturgico è da questo momento basata in gran parte sulla debolezza caratteriale dell’impostore, il quale è talmente trascinato dal proprio desiderio da lasciarsi indurre, dopo un primo fallimento (peraltro aggravato da una sorta di confessione pubblica della donna: vv. 1067-72), a una seconda dichiarazione, ancora più esplicita se non più brutale.

Siamo verso la conclusione del quarto atto. Elmira è di nuovo in salotto con Tartufo; solo che questa volta Orgone è nascosto sotto un tavolino perché la moglie gli ha chiesto di essere testimone delle scelleratezze del suo “Dio”. Tutto il sistema scenico si concentra intorno alla dialettica tra essere e apparire, tra volto e maschera, su cui si imbastisce una semantica contrastiva che si può schematizzare coi poli opposti del *secret* e della *exposition*, tra i quali si orchestra la dinamica delle rivelazioni e degli smascheramenti.²⁷

27. L’orchestrazione degli spazi scenici contribuisce a rendere ancora più dialettica questa semantica bipolare. In particolare, nel salone si avvicendano scene d’impostura e di dissimulazione in un gioco di contrapposizioni tra visibilità e invisibilità. Si pensi per esempio alla *performance* di Tartufo nel suo primo ingresso in scena che si sforza di rendere visibili la sua proclamata devozione. Di contro ci sono le scene in cui i personaggi si nascondono (nella «stanzuccia» o sotto il tavolino), sorprendendo così la vera natura dell’impostore.

Così accade in questa fase della commedia, dove vediamo Tartufo spiegare a Elmira che egli appartiene alla razza di coloro che sono agitati da un «feu discret» (che cioè non trapela) e che sono attenti al loro buon nome («renommée») evitando di compromettersi in relazioni che vengano notate («De l'amour sans scandale»; cfr. vv. 995-1000). A questa dichiarazione esplicita segue pochi versi dopo il ragionamento tra la stessa moglie di Orgone e la servetta intorno alla possibilità di *surprendre* l'avversario (cfr. vv. 1355-58), accordandosi col marito per preparare un'imboscata che faccia piena luce («pleine lumière»: v. 1342) sulla situazione, senza però metter lei in cattiva luce («m'exposer»: cfr. vv. 1381-84).

Sulla base di questa preparazione, arriva infine il più eclatante degli smascheramenti, con Tartufo che parla da vero libertino, o anzi da «scellerato», come annuncia la didascalia d'autore:

TARTUFFE: Je puis vous dissiper ces craintes ridicules,
Madame, et je sais l'art de lever les scrupules.
Le Ciel défend, de vrai, certains contentements;
C'est un sélélat qui parle
Mais on trouve avec lui des accommodements;
Selon divers besoins, il est d'une science
D'étendre les liens de notre conscience.

(TARTUFFO: Il Cielo proibisce, è vero, certe brame, / Ma con lui si può sempre venire a un compromesso. / È uno scellerato che parla / Per tutte le esigenze, conosciamo una scienza / Che sa allentare i freni della nostra coscienza: vv. 1485-90).

Dichiarazione abietta, che non può che render vano l'ultimo appello alla segretezza per coprire l'amore adulterino:

TARTUFFE: Enfin votre scrupule est facile à détruire:
Vous êtes assurée ici d'un plein secret,
Et le mal n'est jamais que dans l'éclat qu'on fait.
Le scandale du monde est ce qui fait l'offense,
Et ce n'est pas pécher que pécher en silence.

Sulla disposizione degli spazi nell'opera, cfr. J. ARNAVON, *Notes sur l'interprétation de Molière*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (ed. or. 1923), pp. 169-83; J. SCHERER, *Structures de Tartuffe*, Paris, SEDDES, 1974, pp. 216-23.

(TARTUFFO: Insomma i vostri scrupoli si possono annientare. / Voi siete garantita da un segreto totale, / E il male è solamente nel rumore che desta. / Lo scandalo del mondo è ciò che fa l'offesa, / E peccare in silenzio non è peccare affatto: vv. 1503-6).

Dopo queste parole dal significato inequivocabile, Orgone esce dal suo nascondiglio e si mostra a Tartufo. Tutto sembrerebbe risolto: l'impostore è smascherato, la contrapposizione tra essere e apparire si è infranta alla luce piena della verità.

Ma Orgone si è spinto troppo avanti. Innanzitutto perché ha già firmato l'atto notarile di donazione (*donation*: v. 1568) col quale ha ceduto a Tartufo tutte le sue proprietà, facendolo diventare *maître* per davvero (v. 1755) e non soltanto per modo di dire (nei termini, cioè, in cui ci si lamentava ad apertura di commedia). E poi perché ha rivelato al suo “direttore” di tenere in casa certe carte compromettenti che un suo amico gli ha lasciato in custodia prima di scappare dalla Francia per sfuggire alla repressione del re.

È questo il “segreto” di Orgone, che, riattivando l'ordine (drammatico e borghese) del credito, complica nuovamente la situazione. Un segreto che sposta l'illusione scenica oltre i limiti circoscritti dell'universo letterario, facendola passare all'improvviso dal regime della finzione al regime della realtà storica, col riferimento alla Fronda parlamentare del 1648 che introduce quella dimensione politica sulla quale l'opera si chiude.

5. ROVESCIAMENTI

Vedremo tra poco gli effetti di questo “fondamento” della illusione scenica. Intanto è utile osservare il modo in cui Molière costruisce le dinamiche drammaturgiche di quella zona che di norma appare come la più ingarbugliata nella trama teatrale, col protagonista che arriva a disperare che la vicenda possa concludersi positivamente.

Nel *Tartuffe*, il momento di massima tensione tra le aspettative dei personaggi, i loro obiettivi e la conclusione felice è costruito attraverso una protratta dialettica del rovesciamento. Se ne possono riconoscere quattro

modalità, tutte peraltro riferite all'*impostura*, che infatti torna a esser nominata esplicitamente.

Il primo caso di rovesciamento riguarda le posizioni sociali. Come annunciato nell'incipit della commedia, la strategia di Tartufo lo ha fatto diventare il vero padrone di casa. È lui il *maître*, come spiega egli stesso alla fine del quarto atto:

ORGON: C'est à vous d'en sortir, vous qui parlez en maître;
La maison m'appartient, je le ferai connaître,
Et vous montrerez bien qu'en vain on a recours,
Pour me chercher querelle, à ces lâches détours,
Qu'on n'est pas où l'on pense en me faisant injure,
Que j'ai de quoi contondre et punir l'imposture,
Venger le Ciel qu'on blesse, et faire repentir
Ceux qui parlent ici de me faire partir.

(ORGONE: «Voi ve ne andrete, voi, che fate il prepotente: / La casa mi appartiene e tutti lo sapranno. / Io vi dimostrerò che invano si ricorre, / Per attaccare briga, / a dei vili pretesti, / Che non si ottiene nulla attraverso l'ingiuria, / Che posso smascherare e punir l'impostura, / E vendicando il Cielo, offeso in questa guisa, / Far pentire chi parla di cacciarmi di casa? vv. 1557-64).

La tirata di Tartufo non ha bisogno di commenti. Colui che è entrato in casa con l'inganno accusa il suo ospite di spacciarsi per padrone senza averne il diritto; colui che abbiamo imparato a considerare uno «scellerato» invoca ad alta voce il diritto di vendicare un'ingiuria che offende il Cielo; l'impostore, in una parola, si leva contro l'«impostura». Orgone deve sentirsi qui un poco come il vero Martin Guerre quando Arnaud du Tilh gli riuscì a sbattere sul naso i ricordi precisi della sua stessa vita, rendendolo per qualche minuto poco credibile agli occhi dei giudici che dovevano decidere della sua vera identità.

Il secondo rovesciamento riguarda la logica della credenza. Orgone ha avuto modo di constatare di persona l'inganno di Tartufo; la sua nuova convinzione poggia sull'aver saggiato il vero in maniera diretta. Eppure, agli occhi di sua madre, Madame Pernelle, lo straniero resta un «uomo devoto». Vediamo lo scambio in cui, al figlio che le ha appena esposto l'accaduto, ella risponde così:

MME PERNELLE: Mon fils je ne puis de tout croire
Qu'il ait voulu commettre une action si noire

ORGON: Comment?

MME PERNELLE: Le gens de bien sont enviés toujours.

(SIGNORA PERNELLE: Figlio, io non posso pensare / Ch'abbia commesso un atto di tale nefandezza. ORGONE: Come? SIG.RA PERNELLE: Un uomo devoto desta sempre invidia? vv. 1657-59).

Lanziana signora rifiuta dunque la logica dello smascheramento a beneficio della logica della fede, tanto da smentire il figlio (dandogli peraltro dell'invidioso...) con l'argomento che «le plus souvent l'apparence deçoit / Il ne faut pas toujours juger sur ce qu'on voit» ('sovente l'apparenza inganna. / Non sempre si può credere a quello che si vede: vv. 1679-80). L'opposizione tra *apparence* e *vérité*, evocata nelle primissime battute della commedia da Cleante, riappare qui, poco prima della conclusione, ancora una volta a termini rovesciati: è la prima a governare la credenza.

Il terzo rovesciamento porta la tensione narrativa davvero al suo massimo limite. Alla porta di casa si è presentato *l'huissier à verge*, ossia l'ufficiale giudiziario, il quale reca l'ingunzione («sommation», v. 1748) con la quale s'impone a Orgone di «mettre les meubles hors, et faire place à autres» (v. 1750): l'antico padrone ha perso tutti i suoi antichi diritti; egli deve «sgombrare i mobili» e «lasciare il posto ad altri». La macchinazione di Tartufo si è imposta, la strategia di sostituzione avviata dallo straniero – «colui che oggi viene e domani rimane» – è giunta alla sua ultima conclusione. E questo “rovesciamento” dei valori, al tempo stesso morali e socio-economici, non può che essere realizzato da un ufficiale giudiziario il cui nome è Loyat: ‘fedele’, ma anche legale, cioè *leale* alle logiche del diritto, alle formalità degli atti notarili, in virtù dei quali Orgone ha ceduto a un pezzente *incrimini* tutte le sue proprietà.

l'ultimo rovesciamento riguarda invece la fedeltà. I figli vogliono portare via Orgone, ma Tartufo gli ingiunge di non muoversi: in nome del Sovrano, egli è prigioniero (v. 1863). E alla vittima, che lo rimprovera di essere un ingrato che non sa ricordarsi del bene che ha ricevuto, risponde che, sí, certo, è stato aiutato, ma che il suo «primo dovere» è «l'interesse del Principe»:

TARTUFFE: [...] De ce devoir sacré la juste violence
Etouffe dans mon coeur toute reconnaissance,
Et je sacrifierais à de si puissants noeuds
Ami, femme, parents, et moi-même avec eux.

(TARTUFFO: «La giusta violenza di questo sacro impegno / ogni riconoscenza soffoca nel mio cuore. A questo forte vincolo potrei sacrificare / Amici, genitori, moglie, e me stesso ancora»: vv. 1881-84).

È vero che Orgone ha combattuto per il re; ma è anche vero che ha aiutato un suo oppositore, nascondendo le prove di un tradimento. Se c'è un *traître*, questi non è Tartuffo – afferma l'impostore –, ma proprio Orgone. L'irruzione della realtà storica, balenata verso la conclusione del quarto atto, giunge qui al culmine della serie di rovesciamenti in cui sembra risolversi la vicenda.

6. SOVERSIONE

Ma il re in realtà ha sempre vigilato, ed ecco che, vero *deus ex machina*, irrompe sulla scena, nella forma del suo messo (*Exempt*), e smaschera definitivamente l'impostore: Tartuffo non è che un «fourbe renommé» (v. 1923: ecco che cosa era la *renommée* che egli voleva preservare...) che agisce sotto falso nome ma che la giustizia segue da tempo e che adesso porterà in prigione (v. 1902).

«Pourquoi donc la prison?», chiede Tartuffo, e questa è la sua ultima battuta. Nei sessanta versi che seguono – dedicati alla spiegazione da parte del messo regale, col ravvedimento definitivo di Orgone (e di Madame Pernelle, ma solo di sbieco) e le nozze dei due giovani innamorati – l'impostore resta in silenzio. Il pubblico lo vede ancora in scena, ma ormai come fuori fuoco rispetto all'inquadratura, che isola la vita borghese mentre si richiude su se stessa. Subito prima di chiudersi nel suo silenzio, tuttavia, il co-protagonista della commedia non può fare a meno di esprimere una «sincera e giustificata stupefazione», come ha scritto Cesare Garboli: Egli è colui che «non agisce» in proprio, ma che «lascia che agiscano gli altri»: perché dunque deve andare in prigione?²⁸

28. MOULÈRE, *La principessa d'Elide, Tartuffo o l'impostore, Don Giovanni o il festino di Pietra, Il*

In effetti, a seguire il ragionamento del critico, Tartuffo non ha commesso alcun reato: egli ha solo agevolato lo svolgimento della logica del credito articolandola sulla logica concorrente della credenza, così da lasciare che le nuove condizioni della vita borghese e del suo segreto che si dispiegassero compiutamente. Se noi non sappiamo nulla delle sue intenzioni,²⁹ è solo perché egli non fa altro che permettere alle dinamiche ambientali che lo attraversano di svilupparsi in libertà.

Ed è per questo che la commedia fece tanto scandalo: perché l'impresa di un falso devoto che approfitta delle apparenze per insediarsi all'interno di una famiglia doveva apparire criminale in quanto costituiva un'insidia nei confronti di un potere che si voleva non solo "legittimo", ma anche *assoluto*: nel potere "piccolo" del padrone di casa si rispecchiava il potere "grande" del re.³⁰

Certo la battuta con cui la giovane Marianna, contrastata nel suo desiderio di matrimonio, si lamenta di avere un «père absolu» (padre assoluto: v. 589) dovette far ridere la corte di Luigi XIV, in quanto l'apparentamento tra il *roi absolu*, e uno sciocco che si lascia infiocchiare da un miserabile per quanto abile truffatore doveva apparire un'iperbole comica.

E tuttavia l'operazione sovversiva di Tartuffo era evidente, con la sua capacità di minare e infine distruggere il potere assoluto di Orgone.³¹ Se *obissance* e *service* erano le norme dello Stato che il re di Francia (a quel tempo ancora giovane) stava edificando, allora lo sconvolgimento dell'*ordre* prodotto dall'incontro tra Orgone e Tartuffo poteva davvero apparire come un «germe di distruzione».³²

bourghese gentiluomo, Il malato immaginario, saggi e trad. di C. GARBOLI, Torino, Einaudi, 1974, risp. pp. 73 e 72.

29. НИКОЛАС, *Le Tartuffe a Comic Character?*, cit., p. 755.

30. Su Orgone come «figure in authority» converge praticamente tutta la bibliografia, che pure vi riconosce la tipica figura comica (di una commedia a impostazione satirica) del «rich, naïve bourgeois who falls readily into the traps laid by the villain» (cfr. la sintesi di A. CAUDER, *Molière. The Theory and Practice of Comedy*, London-Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1993, p. 171, che però insiste troppo sul *Tartuffe* come satira anti-gesuitica).

31. ГУЧАРНАУД, *Molière*, cit., 1963, p. 55. «Orgon's real desire is [...] to have himself recognized by all around him as divinely absolute and self-sufficient» (L. GOSSMAN, *Mén & Masks. A Study of Molière*, Baltimore, The Johns Hopkins Univ. Press, 1963, p. 102).

32. ГУЧАРНАУД, *Molière*, cit., pp. 162 e 160. Cfr. anche M.S. КОРЕЙСН, *Rivalry and the Disruption of Order in Molière Theatre*, Madison, Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2004.

L'intervento del re in scena, lo sconfinamento oltre i limiti dell'illusione comica serve a bloccare il germe, fermare la distruzione che sembra ormai sul punto di dispiegarsi completamente, e viceversa ripristinare le posizioni legittime di potere e di governo – fuori e dentro la famiglia, fuori e dentro i limiti dell'interno borghese in cui dovrebbe dominare Orgone. Il *père absolu* torna così al suo posto: si andrà a gettare ai piedi del re per lo-darne il cuore generoso (vv. 1957-58) e poi sancirà il ripristino pieno delle sue funzioni consentendo le nozze tra la figlia e il suo generoso amante.³³

Intanto Tartufo è ancora in scena, muto: come Jago pochi decenni prima. Certo, il pubblico è stato rassicurato: gli hanno detto che quel «furbo rinomato» andrà in carcere. Ma non gli è stato detto chi sia, da dove venga, quali siano state le sue imprese precedenti. Soprattutto non gli è stata rivelata la sua vera identità. Tartufo resta così un uomo senza nome, un altro *homme sin nombre* al pari di don Giovanni, cui peraltro Molière stava lavorando in quegli stessi anni. Un uomo senza nome, uno straniero: Tartufo, l'impostore di cui non si sa nulla.

VI

CUORI TRASPARENTI

1. IL SIGNORE DI BALIBARI

Dopo molte peripezie, Barry Lyndon è arrivato in Prussia. Lì, grazie alla sua conoscenza della lingua inglese, viene scelto come spia per tenere sotto controllo un gentiluomo da poco trasferitosi a Berlino: «si fa chiamare *Chevalier* de Balibari – gli viene spiegato – ma abbiamo motivo di credere che [...] sia nativo del tuo paese, l'Irlanda». ¹ Barry accetta subito l'incarico, non solo perché spera di ingraziarsi le alte sfere prussiane, ma perché ha il sospetto che quel signore possa essere suo zio, fratello maggiore del padre, costretto a emigrare all'estero dopo aver perduto il feudo avito di Ballybarry a causa del suo credo religioso.

A Barry viene spiegato che dovrà presentarsi al sospettato sotto un'identità fittizia: «Sei ungherese e hai prestato servizio nella Guerra dei Sette Anni. Hai lasciato l'esercito a causa della debolezza dei tuoi lombi»; delle personalità in vista rilasceranno delle lettere in suo favore.² Con queste istruzioni, il giovane entra al servizio dello *Chevalier*, innanzi al quale però, altro che mantenere l'incognito, non riesce a trattenere la commozone: «Voi che non siete mai stati fuori del vostro paese non potete sapere cosa sia il sentire in prigione la voce di un amico», spiega al lettore il protagonista, che è anche il narratore della sua storia.

Avremo modo di tornare sulle forme della scrittura autobiografica; per ora ci basta apprezzare l'arguzia di William Makepeace Thackeray nel fissare con questo prezioso quadretto l'inizio dell'ascesa sociale del suo simpatico, sfrontato, violento e dissipato protagonista. *The Memoirs of Barry Lyndon (Barry Lyndon)* venne pubblicato nel 1844, quasi cento anni dopo l'epoca in cui la sua storia è collocata, ma l'abilità dell'autore nel tratteggiare ambienti e psicologie appare stupefacente quando si leggono le consi-

33. Che cosa ne sia a questo punto dello statuto comico di una simile commedia, il lettore lo giudicherà da solo. Qui ci si limita a rimandare, per quest'ordine di problemi, a F. ORLANDO, *Lettura fraudolenta del Misanthropes. E due scritti teorici*, Torino, Einaudi, 1979.

1. W.M. THACKERAY, *The Memoirs of Barry Lyndon (1844)*, ed. it. *Barry Lyndon*, trad. di A. VALORI, Milano, Rizzoli, 2008, p. 133; cfr. anche ivi, la nota attribuita al curatore.

2. Ivi, p. 134.

derazioni dei maggiori storici contemporanei che hanno ricostruito la cultura settecentesca, epoca in cui, per riprendere le parole di Roland Mortier, l'Europa si riempì di avventurieri, mistificatori e falsi profeti.³

Barry è per l'appunto un avventuriero, volta a volta disertore, ladro, spia, baro e aristocratico abusivo. Abile nel trafficare con la credulità altrui e nell'impersonare identità alternative, egli, novello Casanova (che infatti millanta di aver conosciuto), percorre gran parte del continente prima di entrare in contatto con l'alta aristocrazia britannica. Sotto le spoglie di Redmond Barry, di valletto ungherese e di Redmond de Balibari (con evidente omaggio allo zio...), egli termina il suo attraversamento della società europea diventando Barry Lyndon, per precipitare infine nella miseria di una stamberga londinese a Fleet Street.

Se questi elementi appaiono già sufficienti per giustificare l'inclusione del romanzo di Thackeray in una storia letteraria dell'Impostura, vi è da aggiungere l'affinità tra la vicenda di Barry e quella di Martin Guerre (quello autentico, non il suo sostituto), il quale due secoli prima, dopo esser passato da un esercito all'altro, aveva abbandonato la carriera militare a causa di una deficienza fisica. Non sappiamo se il sig. Guerre si mise a praticare l'arte del baro o se svolse attività spionistica, ma certo un sudito del re di Francia passato al servizio del re di Spagna in pieno conflitto tra quelle due potenze dovette adattarsi alle più diverse situazioni.

Tra gli altri, c'è però un aspetto propriamente "settecentesco" nel racconto di Barry Lyndon che merita di esser posto in evidenza. Mi riferisco alla doppia dinamica tra il costituirsi di un vasto gruppo di declassati (le cui file furono peraltro riempite a quel tempo da numerosi esponenti del mondo intellettuale) e la nascita di nuove condizioni che consentirono una discreta fluidità sociale. A questo proposito è interessante l'osservazione di Claude Arnaud, secondo cui la grande operazione di denuncia dei pregiudizi e di smascheramento delle convenzioni realizzata dagli Illuministi si tradusse in un'ampia delegittimazione delle barriere sociali, religiose e morali che favorì il *brassage*, ossia la «mescolanza degli ordini». Di conseguenza, l'intenso lavoro intellettuale della seconda metà del Set-

3. R. MORTIER, *Impostori e creduloni nel Secolo dei Lumi*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 37.

tecento «non solo conferma la fragilità delle frontiere che separano i soggetti», ma produce ovunque, «da Venezia a Praga, una fioritura di persone "dubbiose", di bastardi autentici e mulatti veri, ma anche di falsi marchesi». ⁴ Bari, spic, millantatori e aristocratici fasulli: come appunto è il caso degli *Chevaliers de Balibari*, zio e nipote.

2. ESSERE AUTENTICI

Ho accennato al fatto che il divertente e paradossale omaggio di Thackeray al Settecento degli imbroglioni ha la forma di una (finta) autobiografia. Una autobiografia condotta da un personaggio del quale occorre diffidare, e di cui diffida lo stesso autore, o chi per lui, se è vero che in più punti del testo troviamo avvertimenti che ci invitano a prendere le distanze dal narratore, inaffidabile o comunque interessato a manipolare i dettagli o addirittura a inventare interi episodi.⁵

Bernard Williams, cui spesso ci siamo richiamati in precedenza, ha spiegato che le due virtù della verità sono l'accuratezza (*Accuracy*) e la sincerità (*Sincerity*).⁶ Una esposizione accurata induce infatti l'ascoltatore ad accordare il proprio assenso preventivo alle informazioni che riceve giacché ha l'impressione di poterle verificare più facilmente. La seconda virtù è invece più insidiosa: sia perché di norma la fiducia che riponiamo in chi parla è un effetto dei ruoli sociali e della costruzione del discorso, sia perché non in tutte le epoche è esistita la *sincerità*, se è vero, come ha mostrato lo stesso Williams, che una simile virtù può esistere solo in un regime di uguaglianza tra gli interlocutori. Nel mondo di Antico Regime, cui abbiamo dedicato il quarto capitolo, l'asimmetria gerarchica delle relazioni produceva la dissimulazione e la copertura di sé; le cose iniziano invece a cambiare alla metà del sec. XVIII, quando onore e vergogna vengono

4. C. ARNAUD, *Qui dit je en nous? Une histoire subjective de l'idantité*, Paris, Grasset, 2006, p. 101.

5. Nel capitolo viii si legge per esempio che «I servizi di cui Mr. Barry parla qui sono, lo sappiamo, stati descritti da lui a bella posta in termini inesatti. È molto probabile che egli sia stato impiegato a servire a tavola gli stranieri di Berlino e a riferire al ministro di Polizia qualsiasi notizia che li riguardasse» (p. 133); insomma, altro che esser commosso dallo spirito famigliare, Barry Lyndon sarebbe stato effettivamente una spia al soldo dei Prussiani.

6. WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., p. 57.

valutare in rapporto ai meriti e alle aspettative reciproche di chi convivere in un determinato ambiente sociale.⁷

All'interno di questa grande svolta settecentesca nel modo di concepire la verità del discorso ordinario si spiega anche il sorgere e l'affermarsi del genere autobiografico. A partire dall'indiscusso capolavoro di Jean-Jacques Rousseau e dal suo folgorante incipit: «Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais» ('Ecco il solo ritratto d'uomo, dipinto esattamente al naturale e in tutta la sua verità, che esista e che probabilmente mai esisterà').⁸

Per evitare che un tale ritratto venga sfigurato (*défiguré*) dalla diffamazione, l'autore deve impegnarsi a essere sincero («Ho promesso di dipingermi come sono»), completo nella informazione (deve «mostrar[s] tutto intero al pubblico»; «nulla di [lui] «deve restare «oscuro e nascosto») e pronto a esporre nel dettaglio gli episodi della sua vita e gli aspetti del suo carattere anche a costo di esporrsi al ridicolo («Non quel che è delittuoso costa maggior fatica a dirsi, ma quel che è comico e vergognoso»);⁹

Questo impegno alla sincerità, cui Rousseau ottempera anche quando preferirebbe tacere («Vorrei [...] poter seppellire nella notte dei tempi quanto devo dire»),¹⁰ è realizzato in nome di quello spirito di uguaglianza che negli anni in cui sta scrivendo le *Confessions* lo porta a firmarsi, semplicemente, come «Citradino». Certo, l'autore intende riferirsi a una città effettiva, Ginevra, costante riferimento della sua vita, ma la parola "citradino" – che di lì a trent'anni sarà la diretta espressione del concetto di *égalité* – sintetizza comunque il senso di uguaglianza fra gli individui che trae origine dal riconoscimento di una condizione umana condivisa: quella dimensione primitiva e immediata che è il sentimento.

Si passa in questo modo dal regime della sincerità a quello della autenticità,¹¹ giacché, come ha spiegato Jean Starobinski, «l'autenticità

7. Ivi, p. 147.

8. J.-J. ROUSSEAU, *Confessions*, intr. di J. GUÉHENNO, trad. di M. Rago, Torino, Einaudi, 1965, p. 7. D'ora in poi i riscontri saranno dati dir. a testo con il rinvio alla pagina dopo la sigla C.

9. Ivi, risp. pp. 191, 67, 21.

10. Ivi, p. 305.

11. WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., pp. 172 e 185.

non è altro che sincerità priva di distanza e di riflessione». Se infatti la «parola autentica si realizza nell'inconsapevole abbandono all'impulso immediato»,¹² è proprio rivendicando per sé l'immagine dell'*homme sensible*, dell'uomo di sentimento che non sa adottare gli infingimenti e il *sa-voir-faire* del gentiluomo (la sua *sprezzatura*), che il Citradino può sviluppare il grande progetto della trasparenza di sé a sé, trasformando le *Confessions* nel racconto di una *self-discovery* realizzata a partire da una spinta irreflessa e perciò stesso autentificante.¹³

«Io non seppi mai scrivere che per passione» (C, p. 561): è questa l'insenza dell'uomo nuovo, colui che si trova a proprio agio solo nella Natura, che si effonde in lagrime mentre abbraccia gli amici e le protettrici, che riversa sulla pagina i sentimenti delle virtù più forti rivelando al tempo stesso le motivazioni ricondite che si nascono anche dietro le azioni dall'apparenza più nobile.

L'autobiografia di Rousseau si presenta insomma come il prodotto di una eloquenza appassionata che restituisce l'«emozione attuale» dello scrivente. Destinata a lasciare un segno profondo sulla civiltà europea moderna, l'opera del Ginevrino contribuisce così a spostare l'attenzione comunicativa dai contenuti ai modi. D'ora in avanti l'accuratezza avrebbe ceduto alla sincerità e l'accento non sarebbe più caduto sulla verità della storia ma sulla autenticità del *discours*: sulla retorica e non sul racconto.¹⁴

3. IL CLUB DEI CUORI TRASPARENTI

Questa nuova retorica si oppone, evidentemente, al precedente primato della dissimulazione. Ed è per questo che Rousseau si scaglia non solo

12. J. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo. Saggio su Jean-Jacques Rousseau*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1982 (ed. or. 1971), p. 310.

13. Cf. WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., p. 185. Di *réappropriation de soi* parla J. STAROBINSKI, *Attaiser et séduire. Essais sur Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Gallimard, 2012, p. 20; qui Starobinski propone anche un rapporto tra l'esibizionismo sessuale di Rousseau (si veda il suo racconto del periodo giovanile trascorso a Torino) e un certo esibizionismo, diciamo morale, delle *Confessions* (cf. pp. 80 sgg.).

14. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 309. Cf. DESCOMBES, *Les embarras de l'identité*, cit., p. 97, dove parla del legame tra questione del soggetto moderno e questione della espressività personale.

contro la cortigiania ma contro tutte le forme della convivialità, e soprattutto contro i salotti parigini nei quali invece furoreggiavano gli Illuministi suoi coetanei (e, per un certo periodo, suoi amici). Criticare la società settecentesca e le sue forme di socialità significava contrapporsi all'opacità in nome della trasparenza, la calda trasparenza del discorso eloquente. Ma per realizzare la sua opera, Rousseau aveva bisogno di mostrarsi, restando «di continuo sotto [gli] occhi» di quella stessa società i cui mascheramenti intendeva denunciare (C, p. 67): una penosa contraddizione personale, da cui emergeva anche una più complessa dialettica culturale.

Come insegna l'antropologia, nelle pratiche religiose delle società tradizionali la maschera svolge una funzione fondamentale nella organizzazione della ritualità, contribuendo a fissare i ruoli che i partecipanti vi devono assumere. Di conseguenza, la maschera non realizza uno «scambio» di identità tra l'individuo in condizioni normali e l'individuo mascherato, ma, come ha ricordato Hans Belting sulla scorta di Lévi-Strauss, produce «partecipazione o corrispondenza» nel pubblico degli iniziati.

Sia pure al di fuori di ogni schema religioso, qualcosa di analogo accadeva nella ritualità sociale di Antico Regime, dove «la maschera», intesa in questo caso come capacità di controllare l'espressione e il linguaggio, «permetteva di adeguarsi alle norme comportamentali richieste». ¹⁵ A questa dinamica Rousseau si contrappose in nome della sincerità radicale e del primato del volto naturale: ¹⁶ un principio al quale, aldilà delle abitudini mondane e delle frequentazioni aristocratiche, aderivano tutti gli Illuministi, con l'azione dei quali l'arte di conoscere gli uomini si rovesciò in un'arte dello smascheramento. Se nel secolo precedente si era potuto dire che «occorre esser divenuti trasparenti a se stessi per mantenere bene un segreto», ¹⁷ adesso raggiungere la trasparenza significava invece svelare i segreti del potere e della società in nome dell'autonomia e della pienezza degli individui.

Una simile operazione aveva però bisogno di consenso: la soggettività

sentimentale, per quanto trasparente ed eloquente, doveva trovare una comunità di riferimento, un insieme di simili che la riconoscesse. Il nuovo primato del volto naturale finisce insomma con lo stabilire a sua volta delle norme comportamentali cui è necessario adeguarsi per poter essere riconosciuti. Se è vero che è «di fronte al gruppo sociale che è importante farsi essere, manifestarsi come un partecipante», allora è altrettanto vero che quello dei «cuori trasparenti» doveva diventare un *club*. ¹⁸ Il discorso dell'autenticità si trasforma così in una sorta di conformismo di ritorno, con l'inevitabile portato di convenzioni convinzioni e credenze che lo caratterizzano.

4. UNA MORALE DELLA LETTERA

Tra le quali convenzioni c'è anche il vincolo di segretezza sulle notizie personali. Nel periodo di cui stiamo parlando si realizza infatti un significativo mutamento nel modo di concepire la riservatezza nello scambio tra individui. Il passaggio progressivo dalla società di corte alla società borghese, in cui si distingue in maniera netta tra le dimensioni pubblica e privata (tra *comptoir* e *intérieur*, come scriveva Walter Benjamin), ¹⁹ porta a valorizzare la relazione duale, moltiplicando gli scambi sul piede di parità e irrobustendo il senso del riserbo su quanto si apprende dall'interlocutore.

Già nel 1672 Samuel von Pufendorf aveva sostenuto il *diritto* alla segretezza nel campo delle questioni personali («nos affaires particulières»), affermando che non si è obbligati a comunicare a tutti quel che nascondiamo in cuore («ce qu'on a dans l'esprit»), «ma soltanto a quelli che hanno il diritto [...] di conoscere i nostri pensieri». ²⁰ Cento anni dopo gli Europei riconoscevano anche *l'obbligo* a non render noto quel che si nasconde

18. «C'est face au groupe social qu'il est important de se faire être, de se manifester comme un participant de sa communauté» (J. STAROBINSKI, *Les pouvoirs du masque*, in Id., *Interrogatoire du masque*, Paris, Gallimé, 2015, p. 12). Cfr. anche SNYDER, *Dissimulation*, cit., p. 148.

19. W. BENJAMIN, *I «passages» di Parigi*, ed. it. a cura di R. TREDEMANN e E. GANNI, Torino, Einaudi, 2010.

20. S. DE PUFENDORF, *Droit de la nature et des Gens* (1672), cit. in STAROBINSKI, *Acenser et séduire*, cit., p. 183.

15. H. BELTING, *Face. Una storia del volto*, trad. it., Roma, Carocci, 2014 (ed. or. 2013), p. 73.

16. Si veda solo questo passaggio delle *Confessioni*: «Le regole di convivenza vigenti [...] nel bel mondo sembrano dettate dalla menzogna e dal tradimento» (C, p. 544).

17. ЛАМАКОНЕ-ВІРАЛ, *De la duplicité*, cit., p. 79.

nell'animo altrui, facendo nascere quel che oggi chiamiamo il rispetto della *privacy*.

Un simile fenomeno si accompagna all'affermarsi della effusione sentimentale e alla valorizzazione della sua immediatezza: la lettera, con la sua insistenza sul presente della scrittura e la sua natura di appello all'altro, poteva per l'appunto favorire il primato del sentimento in quanto forma di espressione autentica del soggetto, coi due interlocutori, messi dal foglio di carta su uno stesso piano sociale e psicologico che li stringe nel vincolo di riservatezza, stretti a formare quella sorta di comunità dei cuori trasparenti che in quegli stessi anni Rousseau seppe rappresentare applicando le convenzioni della comunicazione epistolare alle forme della scrittura romanzesca.

Ma la lettera, nel momento stesso in cui sembra offrirci un canale privilegiato per l'espressione sincera, si rivela un mezzo di comunicazione ambiguo. Come mostra in maniera esemplare il fatto che due capolavori del romanzo epistolare come *La nouvelle Héloïse* e *Les liaisons dangereuses* siano apparsi a distanza di un solo anno, il 1761 e il 1762. Se entrambe le narrazioni sono realizzate attraverso la raccolta delle lettere fittizie che i protagonisti si scambiano tra di loro, e se dunque entrambi i romanzi finiscono l'accesso diretto a documenti riservati nei quali si esprimono sentimenti o progetti destinati alla circolazione ristretta, il loro obiettivo è però speculari. Rousseau intende esibire la purezza del cuore, l'effusione sincera, il desiderio di rispecchiamento reciproco di personaggi che si riconoscono stretti dai vincoli di amore e amicizia. Laclós offre invece al lettore l'accesso privilegiato all'intrigo, la doppiezza, la falsità, l'acume, la sottigliezza retorica: strumenti raffinati coi quali ci si può far gioco del candore, del trasporto confidente, dell'innocenza.

Al di là dell'intenzione artistica e del programma ideologico che ispira i due scrittori, la forma epistolare presuppone dunque una dinamica condivisa. In quest'epoca, come abbiamo detto, la lettera viene percepita come il veicolo di una comunicazione ristretta e riservata; quando però viene inserita tra le pagine di un romanzo, a quella comunicazione viene ammesso anche il lettore, che assumendo (in senso anche materiale) il punto di vista del destinatario, ne assume il diritto illustrato da Pufendorf di accedere a quel che si nasconde nel cuore dello scrivente.

In questo modo non viene solo gratificata una certa pulsione scopica tipica del romanzo borghese, o insomma il *voyeurismo* del lettore, cui viene dato accesso alla intimità dei personaggi; ciò che è in gioco è anche l'inserimento del lettore all'interno di una dimensione che egli sente come più autentica. Lo ha spiegato Georg Simmel all'inizio del Novecento quando ha osservato che la comunicazione epistolare realizza una «oggettivazione del soggettivo» conseguente al dominio di una «tecnica psicologica» tanto sviluppata da «conferire una forma durevole a stati d'animo e pensieri momentanei».²¹ La lettera, in quanto espressione (più o meno regolata, più o meno corretta sotto il profilo linguistico) di un sentimento immediato, appare come la rappresentazione trasparente delle motivazioni e dei desideri del soggetto, o anche (come in Laclós) delle sue ambizioni e dei suoi progetti criminali.

A tale «trasparenza» contribuisce peraltro la vulnerabilità materiale della lettera, la cui «esistenza oggettiva» sembra rinunciare «a ogni garanzia di segretezza», esponendosi alla manipolazione di chi, pur non essendo il destinatario, è interessato al suo contenuto. Forse è anche vero, come scrive Simmel, che «per modi di sentire più raffinati proprio la mancanza di difesa della lettera diventa una tutela della segretezza», ma resta il fatto che è sempre possibile rubarla, leggerla di nascosto, cancellarne parti non desiderate, o addirittura scambiarla con un altro scritto.²²

Ed è sempre possibile pubblicarla senza il consenso dell'autore. Che è quanto avviene – a diversi livelli di realtà effettiva – con le missive inventate della *Julie* e delle *Relazioni pericolose*, con le rivelazioni scandalistiche dei giornali che pubblicano missive segrete, o con le lettere che un autore (per esempio lo stesso Rousseau) inserisce nei suoi memoriali per difendersi dalle accuse che gli sono state rivolte (o che paventa possano esserlo). Consapevole del fatto che «quanto un uomo scrive a un altro non lo scrive al pubblico» (C, p. 592), Rousseau però rovescia il presupposto di Pufendorf: si può rivelare quel che un'altra persona ci ha scritto sotto il vincolo della riservatezza epistolare (o quel che noi gli abbiamo scritto) se il nostro scopo è di mostrare a tutto il mondo il nostro cuore. Utilizzando

21. SIMMEL, *Sociologia*, cit., p. 327.

22. Ivi, p. 326.

la «raccolta delle lettere» da lui ricevute come guida per ricostruire la rottura con l'ambiente di Diderot e degli Illuministi (libri nono e decimo delle *Confessions*), Rousseau contrappone pubblicità e privatezza per con fermare la propria sincerità, facendo risalire la trasparenza dei suoi gesti e delle sue intenzioni e al contempo smascherando l'ipocrisia e la menzogna di chi ha agito sul doppio livello della comunicazione diretta (in privato) e della maschera opaca (in pubblico), a partire da quel Grimm che si sarebbe dimostrato abilissimo nel dare «alla propria perfidia le sembianze della generosità» (C, p. 540).

Il lettore dell'autobiografia non può fare a meno di riconoscere i segni del delirio di persecuzione che progressivamente attanaglia lo scrittore, ossessionato dalla possibilità che quei preziosi documenti gli vengano rubati (cfr. per es. C, p. 666), o che l'opinione pubblica fraintenda le ragioni che lo muovono («disgraziatamente Parigi è fivola», commenta amaro: C, p. 530). Del resto, avrebbe scritto Simmel, la lettera, «nonostante o – più correttamente – a causa della sua chiarezza», è per eccellenza «il campo della “interpretazione” e quindi del fraintendimento».²³

Ma un fraintendimento che nasce appunto dalla interpretazione, ossia dalla spinta a comprendere le ragioni, a cogliere la dimensione “autentica” di una certa persona o di una certa situazione. Insomma, la nascita della riservatezza e della *privacy* fatalmente sviluppa anche un'istanza di effrazione, una pulsione a superare le barriere di protezione della buona educazione per interpretare, fraintendere, o comunque per cogliere quella espressione immediatamente sincera che si chiama autenticità.

Del resto, in quest'epoca la convinzione che la lettera esprima la verità dei sentimenti e delle passioni è così ampiamente condivisa da sviluppare la tendenza alla lettura furiva della corrispondenza altrui. Lo ha mostrato Robert Darnton in uno studio dedicato alle carte della polizia parigina addetta al controllo degli intellettuali, nel quale ha constatato l'attenzione con cui si valutavano non solo le lettere anonime (fenomeno antico di delazione), quanto soprattutto le lettere contraffatte, redatte col fine di intaccare il *crédit*, ossia il credito personale, la credibilità degli scriventi.²⁴

23. Ivi, p. 327.

24. R. DARNTON, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, trad. it., Milano, Adelphi, 1988 (ed. or. 1984), pp. 215-16.

Si tratti di un ricatto criminale o dell'istanza di controllo sviluppata dal nuovo paradigma biopolitico, la società settecentesca nutre dunque un interesse davvero peculiare per la posta privata, non solo quella delle personalità più in vista (re, alti prelati, ambasciatori, ministri e generali – come si vedrà ancora cento anni dopo nella *Lettera rubata* di Edgar Allan Poe), ma anche degli esponenti delle classi medie o addirittura dei marginali e dei declassati. Il che ci riconduce a Barry Lyndon, il cui compito di spia prevede appunto il tentativo di accedere alle lettere dello *Chevalier*: non «quelle che vanno per posta», già controllate dalla polizia regolare, ma quelle «private», che consentono preziose rivelazioni.²⁵

La cultura del Settecento propone dunque due percorsi opposti: per smascherare un impostore è necessario frugare nella sua corrispondenza; per affermare la propria sincerità è invece necessario esibirla. C'è di che trarne una morale della lettera.

5. ANCORA SUL CLUB

«Gettai da principio sulla carta alcune lettere sparse, senza séguito e slegate»: così Rousseau introduce nelle *Confessioni* la composizione della *Nouvelle Héloïse*. Con evidente orgoglio, lo scrittore afferma che in origine egli non aveva un «piano prestabilito», non aveva uno schema dei personaggi, e nemmeno uno scenario circoscritto nel quale ambientare una vicenda che avrebbe conquistato i lettori di tutta Europa. La sua opera è nata dall'ebbrezza traboccante dell'animo non dalla progettualità della mente (cfr. C, p. 472). Una simile «magica influenza» del sentimento, ha scritto Starobinski, è la prova più sicura «della trasparenza delle coscienze» che vi sono rappresentate. Altro che illusione romanzesca, altro che costruzione fittizia, altro che artificio retorico, l'opera è vera perché esprime in maniera diretta ciò che l'autore ha provato nel cuore.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare; basti questo splendido passaggio che in poche righe sintetizza lo spirito che ha presieduto alla composizione della *Nouvelle Héloïse*:

25. THACKERAY, *Barry Lyndon*, cit., p. 134.

Le retour du printemps avait redoublé mon tendre délire, et dans mes érotiques transports, j'avais composé pour les dernières parties de la *Julie* plusieurs lettres qui se sentent du ravissement dans lequel je les écrivis. Je puis citer entre autres celles de l'Élysé et de la promenade sur le lac, qui, si je m'en souviens bien, sont à la fin de la quatrième partie.

(Il ritorno della primavera aveva raddoppiato il mio tenero delirio; e, nei miei slanci erotici, avevo composto per le ultime parti di Giulia parecchie lettere che risentivano dell'estasi in cui le scrivevo. Posso citare fra le altre quelle dell'Eliseo e della passeggiata sul lago, che, se ben ricordo, sono alla fine della quarta parte: C, p. 481).

Il ritmo generale della Natura (*le retour du printemps*) e il ritmo biologico della vita personale (*mes érotiques transports*) hanno contribuito a determinare il *tenero delirio* in cui l'autore ha vissuto, producendo quella dimensione estatica e maniacale (il *rappimento*), e insomma per eccellenza "creativa" che ha condizionato lo stile dell'opera, il quale andrà pertanto considerato come la verifica della sincerità dello scrittore.

Il brano è interessante anche perché sostiene implicitamente una equivalenza tra esistenza dello scrittore (che appartiene al regime della realtà storica) ed esistenza dei suoi personaggi (che appartengono al regime della finzione). Equivalenza che, se ribadisce il primato dell'*homme sensible* contro l'uomo civilizzato promosso a più riprese lungo tutte le *Confessions*, mostra anche la circolazione possibile tra i due regimi all'interno della strategia retorica e ideologica dell'autore.

Lo dimostra, all'inverso, un altro passaggio interessante in cui Rousseau accenna all'episodio in cui una gentildonna da lui amata si sarebbe disfatta delle sue lettere:

Non, l'on ne met point au feu de pareilles lettres. On a trouvé brûlantes celles de la *Julie*. Eh Dieu! qu'aurait-on dit de celles-là! Non, non, jamais celle qui peut inspirer une pareille passion n'aura le courage d'en brûler les preuves.

(No, non si butrano alle fiamme lettere come quelle. Sono state giudicate ardenti quelle di *Giulia*. Eh, Dio! Che cosa si sarebbe detto di quelle! No, no, mai la donna che può ispirare una passione simile avrà il coraggio di distruggerne le prove: C, p. 507).

Le lettere brucianti della finzione assurgono a modello per quelle della realtà. Le prime sono infatti state pubblicate, e sono dunque a disposizio-

ne di tutti; le seconde si muovono invece solo nell'ambito ristretto di quella circolazione privata nella quale sono destinate a rimanere (e dove peraltro restano ancora oggi perché non sono mai state ritrovate...). Insomma, se non è possibile adibire le prove storiche della sincerità dell'autore, a sua difesa si erge la prova della finzione narrativa.

Prova che addirittura assurge a misura della sensibilità del lettore:

Quiconque, en lisant ces deux lettres, ne sent pas amollir et fondre son cœur dans l'attendrissement qui me les dicta, doit fermer le livre: il n'est pas fait pour juger des choses de sentiment.

(Chiunque, leggendo quelle due lettere, non si sente ammolire et fondere il cuore nella tenerezza che me le dettò, chiuda subito il libro: non è fatto per giudicare di cose di sentimento: C, p. 481).

La lettera (reale o fittizia) rivela così una duplice virtù, giacché non solo permette di attingere alla vita intima e segreta dall'autore, ma anche di accertare la sincerità del lettore, la sua dignità a diventare un membro della comunità. Chi non prova un sentimento equivalente a quello che ha dettato lettere tali, dovrà semplicemente chiudere il libro: incapace com'è di *riconoscere la trasparenza altrui*, egli non potrà mai essere ammesso al club dei cuori trasparenti.

Dinamica davvero istruttiva, soprattutto se si ricorda la celebre lettera XLVIII delle *Relazioni pericolose*:

C'est après une nuit orageuse, et pendant laquelle je n'ai pas fermé l'oeil; c'est après avoir été sans cesse ou dans l'agitation d'une ardeur dévorante, ou dans l'entier anéantissement de toutes les facultés de mon âme, que je viens chercher auprès de vous, Madame, un calme dont j'ai besoin, et dont pourtant je n'espère pas jouir encore.

(?Dopo una notte tempestosa, durante la quale non ho chiuso occhio, passando continuamente dall'angoscia di una passione divorante al totale annullamento delle mie facoltà, vengo a cercare accanto a voi, Signora, quella calma di cui ho bisogno e che tuttavia non spero di poter godere ancora?);²⁶

26. C. DE LACLOS, *Le relazioni pericolose*, trad. di M.T. NERI, Milano, Garzanti, 1977, p. 95; il capoverso successivo IVI.

Per quanto l'appartenenza al ceto aristocratico imponga al mittente, il nobile Visconte di Valmont, un maggiore controllo stilistico di quanto non accada negli scambi epistolari della *Julie*, quella inviata alla Presidentessa di Tourvel è una lettera forte, espressione del disordine sentimentale che agita l'animo dello scrivente, combattuto tra *ardeur* e *anéantissement*. Siamo quindi davanti a un documento della passione, a uno di quegli accessi all'«impulso immediato» del cuore che nel Settecento stanno diventando prove indiscusse di autenticità. E infatti questa lettera è davvero «un esatto resoconto della [...] situazione e della [...] condotta» dello scrivente – come il lettore di Laclous sa bene –, la cui interpretazione varia però a seconda delle informazioni che si hanno sul contesto. È infatti vero che il Visconte ha avuto una notte tempestosa, stretto tra le braccia di un'avvenente prosituta, la quale ha gentilmente acconsentito, durante una pausa dei trasporti amorosi, a «fungere da scrittore» per consentirgli di vergare la lettera.

6. AL PIÈ DELLA LETTERA

La rivendicazione di autenticità avanzata allo stesso titolo per le *Confessions* e la *Julie* trova un incredibile riscontro nelle lettere inviate a Rousseau dopo la pubblicazione del romanzo. Si tratta di documenti di straordinario interesse, non solo perché testimoniano il successo di quelle opere e la loro capacità di sollevare una vera e propria tempesta emotiva in tutta l'Europa del tempo, ma perché sono la prova della efficacia della soluzione formale individuata dall'autore e del nuovo stile che egli aveva inaugurato. La questione non è tanto che i lettori «volevano credere che Julie, Saint-Preux, Claire e gli altri erano esistiti davvero», ma che essi erano sedotti da una retorica per aderire alla quale era necessario stabilire un rapporto diretto con l'autore ed essere ammessi al circuito della immediatezza sentimentale.²⁷

Ovviamente la finzione epistolare giocava a vantaggio di un tale discorso, soprattutto perché rafforzava la confusione tra ciò che è fuori e ciò che è dentro il testo. E in effetti, la *Nouvelle Héloïse* non si limitava a offrire una semplice variante della logica romanzesca del sec. XVIII con l'autore che

si dichiara un mero curatore di documenti da lui ritrovati. Al contrario, sin dalla *Prefazione* il problema della effettiva autenticità delle lettere veniva posto in maniera spregiudicata e aggressiva:

Quoique je ne porte ici que le titre d'éditeur, j'ai travaillé moi-même à ce livre, et je ne m'en cache pas. Ai-je fait le tout, et la correspondance entière est-elle une fiction? Gens du monde, que vous importe? C'est sûrement une fiction pour vous. (Benché io non porti qui che il titolo di editore, ho lavorato io stesso a questo libro, e non ne faccio mistero. Ho fatto tutto io, e tutta la corrispondenza non è altro che una finzione? Gente mondana, che cosa ve ne importa? Per voi è certamente una finzione^e).²⁸

Rousseau prendeva di petto i suoi lettori, non per invitarli a sospendere la propria incredulità, ma per spingerli a farsi degni di accedere al regime della autenticità. Proprio come avrebbe scritto pochi anni dopo nel brano delle *Confessions* che abbiamo già citato: chi non sa cogliere la verità al di là della finzione (di ogni finzione) «non è fatto per giudicare di cose di sentimento». E i lettori furono effettivamente sedotti dalla sfida, scrivendo a Rousseau delle lettere che, infrangendo la barriera che di norma separa la finzione dal mondo quotidiano, costituiscono un «prolungamento del romanzo epistolare».²⁹ La realtà diventava una estensione della finzione; la storia veritiera veniva soppiantata dal *discorso* autentico.

Grande illusionismo del desiderio mimetico! L'opera di Rousseau risultava affascinante perché «insegnava agli uomini ad ascoltare la voce della loro coscienza», e al tempo stesso ispirava loro «un travolgente desiderio di entrare nelle vite che palpitavano dietro la pagina stampata».³⁰ Si trattasse della vita dei personaggi o della vita dell'autore, non c'era nessuna differenza: la rappresentazione immediata del sentimento le rendeva modelli patimenti capaci di produrre i loro prodigiosi effetti. Come ha sintetizzato Danton, il «fiume di lacrime scatenato da *La Nouvelle Héloïse*» è «il riflesso

28. J.-J. Rousseau, *Julie ou la Nouvelle Héloïse* (1761), ed. it. *Giulia o la Nuova Eloisa*, trad. di P. Bianconi, intr. e commento di E. Pulcini, Milano, Rizzoli, 1964, p. 17.

29. DANTON, *Il grande massacro dei gatti*, cit., p. 302.

30. «Il enseigne aux hommes à écouter la voix de leur conscience» (Starobinski, *Attaiser et séduire*, cit., p. 23); cfr. anche DANTON, *Il grande massacro dei gatti*, cit., p. 302, da cui sono tratte le sei citaz. successive.

27. Starobinski, *Attaiser et séduire*, cit., p. 22: «il faut lire attentivement ces lettres, si l'on veut savoir à quel point l'oeuvre de R. a séduit ses lecteurs».

di una nuova situazione retorica» che trasforma «la pagina stampata» nel luogo di incontro tra «lettore e scrittore», uniti «in una comunione spirituale» che li spinge ad aderire alla «forma ideale immaginata nel testo».

L'autenticità si rivela in questo una potentissima strategia di conformazione degli animi, mastice identitario della comunità dei cuori trasparenti. Ma proprio per il suo potenziale di configurazione uniformante, essa risulta un codice imitabile, una maschera che consente il riconoscimento reciproco. Lo avrebbe dimostrato (forse involontariamente) Samuel Boswell, che nel 1764, a ventiquattro anni appena compiuti, scrive a Rousseau nella speranza di essere ammesso alla sua conoscenza. Seduto al tavolo di una locanda di Môtiers, in Svizzera, di fronte a una finestra che gli lascia ammirare una casina bianca con persiane verdi simile a quella che appare in un episodio dell'*Emilio* (e che per questo motivo egli pensò potesse essere la residenza dell'ammirato scrittore), Boswell si descrive nel suo francese imperfetto come un uomo singolare («un Homme d'un mérite singulier»), dotato di un cuore sensibile («un Coeur sensible») e di uno spirito vivo e malinconico («esprit vif et mélancolique»), e si lascia andare a focose attestazioni di ammirazione per il Maestro ginevrino. Più tardi, il giovane inglese avrebbe rivelato ai suoi amici di aver vissuto un'ansia sottilmente piacevole (una «pleasing trepidation») mentre era intento a realizzare la sua lettera di presentazione, che non esitava a definire un capolavoro («really a masterpiece»)³¹. Il capolavoro dello stile appassionato, la perfetta imitazione della rappresentazione sincera. Il rapporto di Boswell con Rousseau non durò che pochi giorni, ma questo piccolo episodio mostra bene quanto la costruzione autentica di sé corresse il rischio di trasformarsi nella forma moderna dell'impostura: la sincerità imposturata.

7. NEL TEATRO

In un mondo così consapevole della finzione e così densamente popolato da imbroglioni, simulatori, spie e falsi marchesi colpisce che la voce della *Encyclopédie* dedicata alla impostura risulti poco approfondita, e co-

31. Cfr. R.A. LEIGH, *Boswell and Rousseau*, in «The Modern Language Review», 47, 1952, pp. 289-318, a p. 296. Cfr. anche la discussione in STAROBINSKI, *Actais et sédaine*, cit., p. 23.

munque piuttosto semplice dal punto di vista concettuale. Certo, vi si dice che è il crimine più diffuso al mondo insieme al furto, e si aggiunge che sotto il nome di impostura bisogna registrare «Toutes les manières possibles dont on abuse de la confiance ou de l'imbecillité des hommes». E tuttavia non se ne indagano i meccanismi, non si riflette sulle dinamiche sociali e psicologiche che la rendono possibile. A Diderot e d'Alembert interessa soltanto spiegare che il suo campo di applicazione («le vrai champ & sujet de l'imposture») sono le cose sconosciute («les choses inconnues»), riconducendola così dentro la grande, onnicomprensiva categoria dell'ignoranza, loro principale obiettivo polemico.³²

Una più profonda riflessione sulla finzione imposturale emerge invece nella riflessione illuminista sul teatro. Che fu peraltro l'argomento per il quale maturò la spaccatura tra Rousseau e l'ambiente di Diderot. Il conflitto esplose infatti quando venne pubblicato il volume dell'*Encyclopédie* contenente la voce *Ginevra*, dove si poteva leggere un invito alla città calvinista affinché accogliesse finalmente un teatro stabile. Agli argomenti lì contenuti Rousseau non tardò a rispondere clamorosamente con la *Lettre à d'Alembert* (1757). Tra i molti argomenti discussi, il Ginevrino contestava in particolare la moralità della scrittura comica e si soffermava a lungo sulla natura dell'attore. Egli spiegava innanzitutto che «l'état du comédien» (la condizione dell'attore) è caratterizzato dalla «license» e dai «mauvais-mœurs» (la «licenza morale» e i «cattivi costumi»). Egli aggiungeva poi che il talento dell'attore consiste nell'arte di contraffarsi, rivestendo i panni di un altro carattere, così da sembrare «différent da quel che si è» («art de se contrefaire, de revêtir un autre caractère que le sien, de paraître différent de ce qu'on est»). Certo, concedeva Rousseau, il comico non è un *fourbe* che vuole «imposer», non è un imbroglione di strada, un venditore di farmaci miracolosi, un *trompeur* esperto nell'ortava arte. Egli però coltiva «pour tout métier le talent de tromper les hommes», la capacità di ingannare gli uomini apparendo diverso da quel che è in realtà.³³

32. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, seconde éd. enrichie de notes, et donnée au public par m. O. Diderot noble lucquois, A Lucques chez Vincent Giuntini Imprimeur, xiv mdccclxx, s.v.

33. J.-J. ROUSSEAU, *Lettre à d'Alembert*, Paris, Flammarion, 2003, risp. pp. 127, 132, 133. Si noti qui la parola *état* che abbiamo incontrato a proposito di Martin Guerre.

Diderot ha meditato a lungo la risposta a Rousseau, dai cui argomenti non poteva non sentirsi coinvolto. Se infatti discordava nello svalORIZZARE il ruolo del teatro e la figura dell'attore, d'altra parte egli condivideva col Cittadino la valorizzazione dell'uomo sensibile, categoria in cui peraltro includeva se stesso. I suoi primi interventi sulla questione sono significativamente collocati negli stessi anni in cui scoppiò la polemica tra Rousseau e d'Alembert: tra il 1757 e il 1758 egli infatti compose gli *Entretiens sur le Fils naturel* e il *De la poésie dramatique*. Dieci anni dopo, nel 1769 egli iniziò a dedicarsi al *Paradoxe sur le comédien*, la cui redazione durò quasi quindici anni (1769-1783) correndo peraltro parallela al *Nouveau Rameau* (1762-1784).

Nel *Paradoxe*, Diderot avrebbe messo a fuoco il ganglio ambiguo che presiede all'arte teatrale, che per lui si sintetizza in due qualità principali: la fredda penetrazione dei sentimenti e l'ampia tastiera tonale. È infatti grazie a queste due qualità fondamentali che l'attore può adeguarsi a quel «vrai de la scène» (vero scenico) che consiste nella *conformité*, ossia nell'adeguamento agli schemi ideali inventati dal poeta attraverso un sapiente lavoro sul corpo, la voce e l'espressione.³⁴

Il ragionamento di Diderot in fin dei conti è semplice. Egli infatti contrappone due tipi di individuo, il *gran comédien* e l'*homme sensible*, cui corrispondono, rispettivamente, il sentire (*sentir*) e l'essere sensibile (*être sensible*). Quest'ultima è cosa dell'animo («une affaire d'âme») ed è dunque espressione spontanea; quella è invece una conquista della riflessione («une affaire du jugement»), una *pénétration* razionale che bisogna poi saper tradurre in mimesi.³⁵ La seconda qualità sarà dunque tipica di chi, come l'uomo sensibile, è incapace di interpretare altri ruoli che il proprio, mentre la prima è propria dell'attore, il quale sa fare astrazione del proprio carattere riuscendo a impersonare i diversi ruoli che gli vengono proposti.

Ed è a questo proposito che Diderot lascia cadere un denso aforisma, affermando che «di tutte le qualità dell'animo, la sensibilità è la più semplice da contraffare» («de toutes les qualités de l'âme, la sensibilité est la plus facile à contrefaire»). E spiega che, poiché le espressioni più tipiche

della sensibilità d'animo («les symptômes extérieurs qui désignent le plus fortement la sensibilité de l'âme») assomigliano molto a quelle dell'ipocrisia («ne sont pas autant dans la nature que les symptômes extérieurs de l'hyprocrisie»),³⁶ un'autenticità ben simulata sarà quella che ne avrà saputo muttare la calda eloquenza. In questo modo, l'«abbandono all'impulso immediato», il cuore messo a nudo, altro che certificazione di autenticità, diventa il più sicuro presidio dell'impostura.³⁷

Il *Paradoxe* di Diderot si rivela allora una spietata requisitoria contro la retorica dell'autenticità. Tanto che, leggendo quelle pagine infiammate, quasi ci si convince che l'«epidemia emotiva» scatenata dalla *Julie* potrebbe non essere altro che l'adeguamento dei lettori al modello prefigurato dall'autore. Certo, non tutti sanno contraffare le emozioni così bene come fanno gli attori professionisti, ma Diderot ricorda che nella buona società un tale è considerato un *grand comédien* quando si mostra capace di simulare quelle passioni che in realtà non prova.³⁸ Esattamente come aveva fatto il giovane Boswell, giustamente orgoglioso del suo capolavoro epistolare.

8. «NON È VERO CHE IO SIA SEMPRE LO STESSO»

L'accordo di Diderot con Rousseau, e il loro conseguente disaccordo, è tuttavia ancora più sottile, giacché l'Enciclopedista non solo condivide col Cittadino la valorizzazione dell'*homme sensible*, ma anche la convinzione che una prova di comunicazione autentica esista e che questa prova sia l'*accent*, marchio che la natura incide sul linguaggio.³⁹ non le parole, ma il tono; non i contenuti, ma il discorso.

36. Ivi, p. 337.

37. Del resto, se l'uomo sensibile fa risalire con sincerità le lacrime dal cuore, l'attore le fa abilmente scendere dal suo cervello («les larmes du comédien descendent de son cerveau, celle de l'homme sensible montent de son coeur»: ivi, p. 281).

38. Ivi, p. 344. Nelle prime battute dell'opera Diderot paragona invece l'attore che piange al prete incredulo che predica la passione e al seduttore che s'innocchia innanzi alla donna che non ama (ivi, p. 282): il seduttore che piange lacrime false viene forse dalle pagine delle *Liaisons dangereuses* più avanti (cap. viii) incontreremo davvero un prete incredulo che predica con veemenza la Passione del Cristo.

39. «la marque de la nature dans le langage» (J. Starobinski, *Diderot, un diable de langage*, Paris, Gallimard, 2012, p. 142).

34. D. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2005, p. 285.

35. Ivi, p. 334.

L'accento è dunque il segno sicuro della sincerità; e tuttavia esso non può affermarsi senza il riconoscimento dell'interlocutore. La cosa è ben chiara ai due scrittori. Rousseau vi si sofferma in più punti delle *Confessions* e soprattutto nell'ultimissima pagina, dove si svolge il paradosso, per dirla con Jean Starobinski, in base al quale, «per cogliere con certezza la mia qualità di innocente, devo ricorrere a un giudizio esterno che mi fissi in tale qualità».⁴⁰ Quanto a Diderot, egli ha sviluppato una riflessione pluridecennale sulla maschera, non per denunciarne la falsificazione dissimulatoria, ma per mostrare il modo in cui essa rivela la debolezza ontologica dell'uomo, il suo «mal d'identité»: la sua strutturale dipendenza dagli altri.⁴¹

Ma se è così, allora occorre riconoscere una dialettica dell'accento che si articola in tre momenti: a) affermazione della singolarità del soggetto (e del suo discorso); b) rivelazione della presenza della natura come garanzia della sincerità del discorso; c) necessità del riconoscimento altrui perché quel discorso venga accolto. Il fatto che il discorso del soggetto sia marcato dalla autenticità dell'impronta naturale viene ricondotto alla socialità dell'individuo, recuperando in tal modo almeno una parte del discorso classicista sulla regolazione collettiva della soggettività, in particolare l'adeguamento al contesto in cui si agisce, cioè la necessità di mutare a seconda delle situazioni.

La garanzia della Natura non gioca quindi a favore del monologismo, della nota propria e dunque unica (*l'accent* inimitabile); essa invece rafforza la centralità della mutevolezza e dell'orientamento sulla società. Ciò vale per Rousseau, quando afferma di sentirsi cangiante, privo di unità astratta, costantemente sottoposto alla discontinuità e al cambiamento.⁴² E ciò vale per Diderot, il quale fa del Nipote di Rameau il campione della mutevolezza istrionica, capace di accordarsi col fluttuare dei propri umori e di sintonizzarsi col costante variare delle condizioni ambientali proponendone l'immediata mimesi.

40. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., p. 388.

41. Per la definizione dell'uomo come «dépendant des autres», cfr. STAROBINSKI, *Diderot*, cit., p. 182.

42. STAROBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., pp. 95 e 97.

Il Nipote, con la velocità della voce, la pieghevolezza dei remi, l'incararsi della spina dorsale, appare rapidissimo nell'adeguarsi al discorso dell'interlocutore («tandis que je lui tenais ce discours, il en exécutait la pantomime»)⁴³. Non è un professionista, ma un uomo di mondo (sia pure disposto a umiliarsi in maniera spregevole), che però mostra di possedere le stesse qualità del grande attore, per esempio di quel Garrick di cui si parla nel *Paradoxe* per la straordinaria capacità di mutare in pochi secondi l'espressione del volto.⁴⁴

Ed è qui che Diderot mostra una straordinaria lucidità nel promuovere al tempo stesso la verità dell'accento e una grande apologia della declamazione e del canto come tecniche che consentono la rappresentazione mimetica, e dunque l'eventuale falsificazione, di accenti e passioni.⁴⁵ E infatti, quando il suo interlocutore, il filosofo le cui battute nel dialogo sono attribuite al pronome *Moi*, osserva sorpreso l'ingallità del tono del Nipote, questi ha buon gioco a controbattergli con una domanda retorica: «Est-ce que le ton de l'homme vicieux peut être un?»⁴⁶. Innalzando o abbassando il suo tono, percorrendo l'intera gamma degli accenti per restituire la varietà dei caratteri e delle passioni del mondo, il Nipote gioca con la sua identità cangiante per esprimere al tempo stesso la molteplicità delle maschere sociali e la profonda tensione del *faisi uno*, quella che potremmo chiamare la lotta per la consistenza.⁴⁷

Che è grosso modo quel che nel *Paradoxe* Diderot confessa parlando di sé stesso come di un *homme sensible* che tuttavia talvolta non disdegna di simulare il riso e le lacrime: un'attività scherzosa in cui si compiace di riuscire con discreta abilità e anche con un po' di verità («même avec assez de

43. D. DIDEROT, *Il Nipote di Rameau*, in *Id., Opere filosofiche, romanzi e racconti*, ed. it. a cura di P. QUINTILI e V. SPEROTTO, Milano, Bompiani, 2019, p. 2218; per i passaggi precedenti, cfr. ivi, pp. 2224 e 2244.

44. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 296.

45. DIDEROT, *Il Nipote di Rameau*, cit., pp. 2270-71: «il canto è un'imitazione [imitation] con i suoni di una scala inventata dall'arte [inventée par l'art] o ispirata dalla natura [ou inspirée par la nature], come preferite».

46. *Ivi*, p. 2266.

47. Così STAROBINSKI, *Diderot*, cit., p. 321: «Être ne va pas de soi, il faut se faire un». Sulla consistenza, cfr. il prossimo cap. VII.

vérité»), tanto da ingannare i pur scaltroi gentiluomini presenti con il suo gioco imposturale («pour en imposer aux hommes du monde»).⁴⁸

Se questa rivelazione appare coerente col carattere scherzoso, geniale, a tratti licenzioso dell'Enciclopedista, grande è la sorpresa quando si scopre che anche il Citradino si è misurato con la variabilità del mondo: non solo frequentando, sia pure per un limitato periodo di tempo, i mondanesimi salotti parigini, ma arrivando a vivere in più occasioni sotto falso nome. Lui, il campione della sincerità a ogni costo, il paladino del cuore trasparente, è stato capace di autentici capolavori d'impostura, il più incredibile dei quali è l'avventura giovanile di Losanna. Influenzato dalla personalità di Venture de Villeneuve, un avventuriero conosciuto a casa della sua prima protettrice, Mme de Warens, Jean-Jacques un giorno decide all'improvviso di ripercorrerne le imprese: «mi misi in testa di fare a Losanna il piccolo Venture, di insegnar la musica, che non sapevo, di farmi credere di Parigi dove non ero mai stato» (C, p. 161). Assunto il cognome dell'uomo che lo ha ispirato e anagrammato il suo proprio cognome in un nuovo nome di battesimo, Rousseau si trasforma in Vaussoire de Villeneuve, maestro di musica e compositore, giungendo «a identificarsi» a tal punto con la «personalità "inventata"» da offrirsi di «comporre un pezzo» – lui che non sapeva «decifrare un'aria» – per le serate musicali di un notabile di quella città.

L'esito fu ovviamente catastrofico; ma l'episodio mostra bene come, proprio simulando il controllo di quell'arte dei toni e degli accenti che anni dopo avrebbe identificato come il vero linguaggio della autenticità, Jean-Jacques arrivi a conquistare per qualche tempo un'identità nuova, sia pure fittizia. Come spiega nelle *Confessioni*, in quell'occasione egli non «recit[ò] una parte», ma divenne «in realtà quale appariv[er]a»: una adesione del tutto priva di «riserve o doppiezza» e pertanto irriducibile a quella strategia della dissimulazione che era stata invece tipica della cultura di Antico Regime.⁴⁹

Ecco insomma in che senso Rousseau e Diderot si contrappongono in maniera irrimediabile. Entrambi sostengono che la fluttuazione non è in

contraddizione con l'esistenza autentica; entrambi affermano che l'origine pre-linguistica dell'accento è una garanzia di naturalità (prenessa fondamentale del discorso sincero). Ma Rousseau spiega che l'impostura, nel mondo dei cuori trasparenti, è solo un altro modo del vivere autentico.⁵⁰ Diderot invece, esaltando la figura e la funzione dell'attore, mostra in che modo l'autenticità sia sempre sul punto di rovesciarsi nel suo opposto. E chissà che non sia giusta l'ipotesi – proposta in modo scherzoso ma con convinzione da Robert Darnton – che con il suo Nippote, Diderot abbia voluto offrire un ritratto di Rousseau, il suo grande amico, nemico e rivale; o insomma il suo simile e fratello.⁵¹

50. E infatti ivi, p. 111, ha spiegato che le *Confessioni* funzionano come sistema di costruzione di sé in quanto autentico, arrivando a parlare di una «finzione Jean-Jacques Rousseau» grazie alla quale la «simulazione di virtù» si trasforma «in una vera e propria ebrezza».

51. R. DARNTON, *Il grande spauriacque: Rousseau sulla via di Vincennes*, in Id., *L'età dell'innovazione. Una guida non convenzionale al Settecento*, trad. it., Milano, Adelphi, 2007 (ed. or. 2003), pp. 131 e 133.

48. DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, cit., p. 297.

49. SIAKOBINSKI, *La trasparenza e l'ostacolo*, cit., pp. 106–7.

PARTE III

UNO DEI NOSTRI

UN BATTELLO SCENDE LUNGO IL FUME

1. TRE MANIFESTI SULLA CONFIDENZA

È l'alba del primo aprile di un anno di metà Ottocento, probabilmente il 1857, quando un uomo vestito di chiaro attraversa la banchina del porto di St. Louis e sale la passerella per imbarcarsi sul *Fidèle*, un battello a vapore che fa linea lungo il Mississippi fino a New Orleans. Accolto da sguardi indifferenti se non ostili, lo straniero si fa strada fino all'ufficio del capitano, innanzi al quale si è radunata una piccola folla intenta a leggere il manifesto (*placard*) che annuncia una ricompensa per la cattura di un «misterioso impostore» (*mysterious impostor*) appena arrivato dall'Est (CM, p. 9).¹

Lo straniero si ferma lì accanto e scrive delle parole su una lavagnetta che poi solleva innanzi a sé tenendola in modo da farla rientrare nel campo visivo di chi è intento alla lettura dell'avviso di polizia. La sua scritta recita: «La carità non pensa al male». Gli astanti non sembrano edificati da queste parole tratte dalla prima lettera ai Corinzi di san Paolo, anzi mostrano un certo fastidio nei confronti dello sconosciuto, il quale modifica il contenuto della lavagnetta, che torna a mostrare al pubblico: «La carità sopporta a lungo, ed è benigna». Nemmeno la seconda citazione paolina pare incontrare consenso; e anzi i segnali di contrarietà si fanno più evidenti: l'uomo vestito di chiaro riceve qualche spintone e qualche schiaffo (*buffets*). «La carità tutto sopporta», si affretta allora egli a scrivere sulla lavagnetta, brandendola quasi come uno scudo (*shield-like*), senza però riuscire a modificare la situazione, che resta inalterata anche con le due frasi

1. H. MELVILLE, *The Confidence-Man. His Masquerade*, ed. by H. PARKER and M. NEMER, New York-London, Norton & Company, 2006². Per l'edizione italiana si tiene conto di H. MELVILLE, *L'uomo di fiducia (Una mascherata)*, a cura di S. PAROSA, Milano, Feltrinelli, 1984. I riscontri d'ora in avanti saranno sempre a testo, con la sigla CM seguita dal rinvio alla pagina; in caso di riferimento anche alla ed. italiana citi, il rinvio di pagina seguirà dopo punto e virgola.

successive: «La carità tutto crede» e «La carità non viene mai meno» (CM, p. 11).

Mano a mano che la scena va avanti, la pacatezza dello sconosciuto si rivela espressione di uno spirito remissivo se non reietto, mentre il suo iterativo mutismo appare del tutto privo di autorità, indegno del rispetto della folla. Intanto, a pochi metri da lì, sulla stessa parete su cui si apre l'ufficio del capitano, il barbiere apre la sua bottega. Facendosi riveda-mente largo tra gli astanti, egli termina brevemente le operazioni neces-sarie e appende a un chiodo la rudimentale insegna su cui, a fianco al ra-soio, emblema professionale, spicca il poco enigmatico motto *No Trust: «Non si fa credito a nessuno»* (CM, p. 12).

Quasi a commento di quest'ultimo evento, due facchini investono lo sconosciuto col loro carico, facendolo cadere per terra. Dal tipico verso che emette, egli si rivela un sordomuto: ecco perché usava una lavagnetta per esprimersi; ed ecco perché non si è mosso quando i facchini gli hanno urlato di spostarsi... A questo punto, intimorito dall'aggressività dei pre-senti, lo sconosciuto va a sedersi in un angolino appartato, dove, rilassan-dosi pian piano, si addormenta nella posa di un agnellino (*lamb-like figure*) mentre il suo volto assume i tratti della gentilezza e della stanchezza (*at once gentle and jaded*), come di chi abbia fatto un lungo cammino. «Poverac-cio!»; «Che tipo strano»; «Un mongoloide»; «Non vi fidate»; «Sembra Giacomo che sogna»; «Dev'essere un forzato scappato di prigione»; «Fa-te attenzione: è un impostore»: questi i commenti della folla che lo guarda da lontano (CM, pp. 13-14).

Così inizia *The Confidence-Man. His Masquerade*, l'ultimo romanzo che Hermann Melville scrisse e pubblicò in vita, prima di abbandonare la scrittura in prosa e dedicarsi in maniera esclusiva al suo impiego presso la dogana di New York.² Si tratta di una sequenza minima dal punto di vista degli eventi narrati, ma decisiva per inquadrare il racconto dentro il plesso semantico della *confidence*, o 'fiducia'.

Fiducia in senso oggettivo, innanzitutto: cioè come problema della for-

2. *Billy Budd* è eccezione solo parziale, se è vero che fu pubblicato postumo nel 1924, più di trenta anni dopo la morte dell'autore.

ma (o forza) che si fa garante dei rapporti tra gli uomini. *E fiducia* in senso soggettivo: cioè come sentimento individuale che ciascuno può nutrire nei confronti dell'altro, soprattutto quando è uno sconosciuto. Lo straniero vestito di chiaro e dall'aspetto inoffensivo, se può evocare immagini di purezza, può infatti anche sembrare, agli occhi di chi non si fida, un abile truffatore, o anche, a parere di chi crede di saperla lunga, un incapace imbroglione alle prime armi che ha scelto un travestimento troppo ingenuo.

Che in ballo sia la fiducia è chiaro anche perché, brandendo le frasi paoline come uno scudo, lo straniero si affida alla carità, l'amore reciproco fondato sul sacrificio di Cristo, intorno al quale si deve cementare la co-munità. Alla lavagnetta su cui trascrive le celebri frasi paoline, si contrap-pone però il manifesto emanato dai tutori dell'Ordine, che, basandosi sul Codice penale, rivendicano il diritto di perseguire chi minaccia la con-vivenza sociale. Tra la Legge di Dio e quella degli uomini s'insinna infine una terza legge, simboleggiata dalla insegna del barbiere, che rivendica per ciascuno il diritto di autotutelarsi, appellandosi alla sfiducia come impli-cito codice di condotta. Tre manifesti contrapposti, intorno ai cui messag-gi verrà sviluppandosi la successiva narrazione.

2. SOCRATE IN ROMANZO

The Confidence-Man. His Masquerade è composto di quarantacinque capi-toli nei quali sono distribuite quasi altrettante conversazioni tra l'eponimo «uomo di fiducia» e vari altri viaggiatori, che per lo più cadono vittima dei suoi raggiri. Al di fuori del capitolo di apertura, la cui «conversazione», per così dire, è condotta attraverso il confronto muto dei tre manifesti che abbiamo appena visto, dal secondo capitolo in poi l'opera si presenta co-me una successione di dialoghi. Lo notava già un anonimo recensore dell'epoca, il quale negava che fosse possibile ascrivere il lavoro di Melvil-le al genere romanzesco, a meno che, spiegava, si volessero considerare «romanzo» l'insieme di quarantacinque conversazioni condotte su un bat-tello a vapore («forty-five conversations held on board a steamer») da una serie di personaggi che andrebbero annoverati tra gli errori della Creazio-ne («errata of creation») e che appaiono così simili a quelli che animano i

dialoghi platonici da risultare «undoubted Greek to ordinary men», incomprensibili per il lettore comune.³

La forma del dialogo tra due interlocutori ricorda in effetti le opere platoniche, in cui normalmente la riproduzione della conversazione tra Socrate e gli altri personaggi avviene senza la mediazione di un'istanza narrativa esterna.⁴ Al di là del giudizio negativo, è interessante notare che l'argomento utilizzato dal recensore, rimandando all'illustre tradizione antica, evidenzia proprio lo scarso ruolo che il narratore assume nell'opera di Melville. In verità, il romanzo non è privo di una sottile funzione di regia che provvede a sottolineare la rilevanza di personaggi e situazioni (come mostra proprio la fine del primo capitolo – e come del resto rivela l'esplicito riferimento alle *Tusculanae Disputationes* di Cicerone nel titolo del cap. 22). Ma la presenza di una simile voce non si costituisce come tutela per il lettore, il quale deve dimostrarsi capace di seguire lo scambio tra i personaggi e di capire quale dei due stia agendo sotto mentite spoglie per truffare l'altro.

A dispetto dell'intenzione irridente, l'associazione proposta dall'anonimo recensore del 1857 risulta addirittura illuminante quando si pensa a uno dei più importanti dialoghi platonici, *Il Sofista*, in cui Socrate distingue tra la sua azione dissimulatrice e quella di chi è invece solo intento a proccacciarsi danaro ingannando i propri clienti. Come ha mostrato Pierre Schoenflies nella sua bella ricostruzione del concetto di "ironia socratica", se il termine greco *eiros* era originariamente utilizzato nella commedia greca per designare il personaggio astuto e infido che nasconde la sua vera natura, Platone lo applica invece a Socrate (col corrispondente verbo *eirosnein*) in accezione positiva. Pur contrapposti, l'infido astuto (sofista) e il grande maestro di filosofia sono dunque imparentati: il cercatore di verità e l'ingannatore si avvalgono entrambi della *eirosneia*.⁵

Su questa linea si muove anche il romanziere americano. Il modello dei

dialoghi platonici appare del resto implicitamente indicato da Melville, in particolare in un passaggio dove leggiamo che «self-knowledge is thought by some not so easy» (*CM*, p. 27: 'c'è chi ritiene che la conoscenza di sé non sia così semplice'), con probabile allusione alla maieutica socratica. Al di là dei singoli giudizi, i primi recensori sembrano del resto condividere l'impressione che lo scrittore intendesse portare la filosofia «out of its cloisters into the living word»: una filosofia a contatto col mondo reale, che affrontasse non problemi astratti ma quelli di ogni giorno (fidarsi o non fidarsi del prossimo?) e che fosse stilisticamente ispirata a una «exuberant fancy» per liberarsi dalle rigide maglie dell'atteggiamento scolastico e assumere la libertà del tono *sentimental* (in *CM*, p. 272).⁶ Si tratta di voci critiche precoci quanto preziose, che consentono di ricondurre *The Confidence-Man* a quella fertilissima tradizione del discorso *spudogelion* (serio-faceto) cui per primo Michail Bachtin ricondusse l'origine della polifonia romanze-sca, facendola risalire da Dostoevskij alla satira menippea.⁷

Tradizione socratica o polifonia romanzesca che sia, in ogni caso Melville ha individuato nel dialogo la soluzione formale per mettere in scena le logiche della fiducia usurpata, i modi in cui l'impostura si insinua tra le pratiche della comunicazione ordinaria. Dialogo dunque come costante adeguamento del locutore all'orizzonte del suo interlocutore, come immersione del *logos* nel tempo della enunciazione.⁸

Ironia dialogica spiegata dal *Confidence-Man* di Melville, il modo col quale egli si conquista la fiducia del suo interlocutore è infatti una sapiente strategia per la conquista del consenso individuale. Uno sconosciuto mi si avvicina e, dopo avermi fatto osservare quanta poca fiducia ci sia tra gli uomini, conclude la sua perorazione rivolgendomisi con aria studente: «e adesso, mio giovane amico, tenuto conto delle attuali circostanze e a mo' di semplice esperimento, potresti, semplicemente, avere fiducia in me?»⁹

6. Come del resto aveva fatto Laurence Sterne cento anni prima.

7. Cfr. M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, trad. it., Torino, Einaudi 1968; Id., *Estetica e romanzo*, trad. it., ivi, id., 1975.

8. Cfr. B. CASSIN, *L'effetto sofista. Per un'altra storia della filosofia*, trad. it., Milano, Jaca Book, 2002, p. 209.

9. «could you now, my dear young sir, under such circumstances, by way of experiment, simply have confidence in me?» (*CM*, p. 36).

3. La recensione apparve sulla «Literary Gazette» del 4 aprile 1857: la si legge in *CM*, p. 273. Col suo arguto gioco di parole, il recensore sembra alludere al detto latino *grecum est, non legitur*...

4. Cfr. G. GENETTE, *Figure II. La parola letteraria*, ed. it. a cura di F. MADONIA, Torino, Einaudi, 1982 (ed. or. 1969), part. pp. 23-41.

5. P. SCHOENFLIES, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001; cfr. PLATONE, *Sofista*, 268b-d.

Tra un paralogismo e un'espressione equivoca, l'uomo di fiducia mi impone così una sequenza di atteggiamenti cognitivi destinati a trasformarsi in comportamenti pratici: «all I have to do – mi dice – is to receive your confidence» ('tutto quel che devo fare; è ricevere la tua fiducia'); di contro, io, io che gli sto innanzi, non dovrò fare altro che vedermi restituita («to receive it back») al momento giusto («in due time») la fiducia adesso concessa, ma triplicata («thrice paid»). Certo, l'uomo di fiducia non mi dice quando precisamente arriverà questo “momento giusto”, mentre invece è ben chiaro che mi sta invitando a dargli *adesso* un terzo di quel che mi verrà restituito. Ma non si tratta in ogni caso di un affare se non di un regalo? Anzi ancora meglio: quella restituzione triplicata non è forse il giusto premio per aver mostrato la mia fiducia? (CM, p. 81). Attenzione, però: se non gli avrò mostrato piena e perfetta fiducia («a perfect and unquestioning confidence»), allora egli mi restituirà subito il mio denaro (CM, p. 133): non perderò niente; ma nemmeno avrò ricevuto il premio...

La questione va oltre la semplice logica dei rapporti causa-effetto, giacché in gioco è la *pistis*, la fede: innanzi al «mystery» viene infatti chiesto un “atto di fede” (CM, p. 81), al quale occorre che ciascuno si adatti.¹⁰ Lo dimostra in modo superbo il caso di una delle “vittime”, che rifiuta di esaminare il *book* nel quale il protagonista avrebbe annotato le cifre ricevute e che pertanto costituirebbe la “prova” materiale per avere fiducia in lui.¹¹ Mentre, paradossalmente, l'impostore tenta di insinuare il dubbio nel truffato, invitandolo a verificare egli stesso le carte, ancora più paradossalmente quest'ultimo si appella alle ragioni della *pistis*, argomentando che, certo, potrebbe esaminare il libro, e semmai sorgerebbero in lui dei dubbi (*doubs*); ma in nessun caso egli potrebbe ricavarne una conoscenza sicura («Doubts, may be, it might suggest, but not knowledge»): se il libro è

10. Cassin, *Leffetto sofistico*, cit., p. 90, ha ricordato che il termine *pistis* va inteso nelle due accezioni: sul versante oggettivo esso è infatti “prova”; su quello soggettivo è invece “fede”. *The Online Liddle-Scott-Jones Greek-English Lexicon*, segnala che *pistis* in greco significa *trust, faith, trustworthiness, honesty*, ma anche *credit e credence*: documento di garanzia e atto di fede al tempo stesso (<http://stephanus.tlg.uci.edu/lsj/#eid=1>, consultato l'ultima volta il 19 giugno 2020).

11. «confidence in me», afferma appunto l'eroe del romanzo (CM, p. 61).

autentico, beh, per me la situazione resta immutata, perché io già credo sia tale; se invece si tratta di un falso e se dunque tu, amico mio, se tu sei un impostore, come potrò mai capirlo, visto che non conosco il libro autentico e non ho alcuna idea di come esso dovrebbe esser fatto?¹²

Jean-Michel Rey, riflettendo sul romanzo di Melville, ha ricordato che «l'empirismo presta una attenzione particolare agli effetti di linguaggio, alle modalità della enunciazione, allo statuto della finzione».¹³ Ed è proprio di effetti di linguaggio che si tratta qui, se è vero che coi suoi esercizi di persuasione il *Confidence-Man* vuole indurre nell'interlocutore l'intenzione di confidare (*trust*) nella possibilità che chi gli sta parlando si comporti in modo tale da meritare la fiducia offertagli.¹⁴ Lo ha detto con grande sintesi Gary Lindberg: «a confidence man makes belief», l'uomo di fiducia produce innanzitutto credenza; e lo fa esercitando la finzione.¹⁵

3. UN EROE AMERICANO

I tre manifesti del capitolo di apertura sono tutti presi dalla realtà, o almeno a lei ispirati. Dal mondo extratestuale provengono ovviamente le frasi della prima lettera ai Corinzi di san Paolo; da lì proviene la targhetta del barbiere, il cui analogo si ritrova ancor oggi sulle pareti di un qualsiasi locale commerciale. Per quanto strano possa sembrare, dal mondo della realtà storica arriva anche l'avviso di polizia sul pericoloso impostore proveniente dall'Est. A questa figura il romanzo di Melville deve anzi addirittura il titolo, se è vero che l'espressione *confidence man* fu adottata nel 1849 come titolo di un articolo giornalistico pubblicato sul «New York Herald» che annunciava il recente arresto di un truffatore locale segnalatosi

12. «if it be the true book. I think it so already; and since it be otherwise, then I have never seen the true one, and don't know what that ought to look like» (vi).

13. «on sait que l'empirisme prête une attention particulière aux effets de langage, aux modalités d'énonciation, au statut de fiction» (J.-M. Rey, *Histoires d'éros*, III. *Lescoquerte de l'homme par l'homme ou «The Confidence-Man»*, Paris, Editions de l'Olivier, 2014, p. 29).

14. Si ricordi l'osservazione di WILLIAMS, *Truth and Truthfulness*, cit., p. 87, già cit. nel cap. 4: «A necessary condition of co-operative activity is trust, where this involves the willingness of one party to rely on another to act in certain ways».

15. G. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, Oxford, Oxford Univ. Press, 1992, p. 7.

per la sua tecnica piuttosto singolare: dopo aver avvicinato la vittima, egli la invitava ad avere fiducia in lui chiedendogli di lasciarli in prestito l'orologio fino al giorno dopo. Inutile dire che l'indomani l'imbroglione si guardava bene dal farsi trovare all'appuntamento.

La curiosa notizia conobbe una certa diffusione, anche per il dibattito che ne nacque. Tra gli altri, intervenne un amico di Melville, Evert Duyckinck, il quale sul «Literary World» salutò con soddisfazione la sopravvivenza dell'ingenuità in un'epoca di cinismo e diffidenza: «è una cosa positiva, che testimonia a favore della natura umana – egli scrisse –, che ai nostri giorni, nonostante l'avanzare del progresso e il lavoro della pubblica stampa, gli uomini possano ancora essere truffati» («It is a good thing, and speaks well for human nature, that, at this late day, in spite of the hardening of civilisation and all the warning of newspapers, men can be swindled»)¹⁶

Non mancò peraltro chi fece notare che un'analoga modalità di usurpazione della fiducia può reperirsi anche tra gli agenti di borsa e i finanziieri, la cui attività consiste nel farsi dare del danaro sulla base del *trust*, o fiducia, o confidenza (o fede...), che sono capaci di inculcare nei risparmiatori per far loro acquistare dei titoli azionari. Il titolo di questo secondo articolo, *The Confidence Man on a Large Scale*,¹⁷ faceva del resto allusione a un divertente racconto del 1843 di Edgar Allan Poe (*Diddling Considered as One to the Exact Sciences, La truffa considerata come scienza esatta*), il cui narratore spiega che il truffatore agisce sempre al dettaglio e in presenza di moneta sonante, lasciando l'ambito della «magnificent speculation» al «financier», termine col quale si «esprime il concetto di "truffa" sotto ogni riguardo», eccetto che per «la dimensione».¹⁸

Già questa breve serie di citazioni mostra bene che il romanzo di Melville va inserito in un sistema culturale. Come hanno mostrato i suoi mag-

16. T. TANNER, *Introduction*, in H. MELVILLE, *The Confidence-Man. His Masquerade*, Oxford-New York, Oxford Univ. Press, 1989, p. xiii.

17. L'articolo appare sull'«Herald» l'11 novembre 1849, quattro mesi dopo la notizia dell'arresto.

18. Cfr. E.A. Poe, *Racconti*, ed. it. a cura di G. MANGANELLI, Torino, Einaudi, 1983, p. 625. Per la notizia e il contesto giornalistico, cfr. T. QUirk, *Melville's 'Confidence Man': From Knave to Knight*, London (CO), Univ. of Missouri Press, 1982.

giori interpreti, l'*uomo di fiducia* ha una «special – and central – importance in American culture».¹⁹ Lo dimostra il fitto tessuto di testi e figure alle quali esso è imparentato, sia nel senso della profondità acronica della mitologia, dove spicca l'affinità con il mitologico *trickster* (dalle varie riemersioni di Hermes, dio dei crocicchi e protettore dei ladri, fino al Wakdjunkage dei Winnebago)²⁰ sia nel senso della puntualità storico-culturale, come mostra la fitta risonanza che si avverte tra numerosi testi, pure di varia natura e rilevanza estetica, apparsi alla metà del secolo: dal citato racconto di Poe (1843) a *The Poet* di Ralph Waldo Emerson (1844), da *Walden* di Henry David Thoreau (1854) all'autobiografia di Phineas Taylor Barnum (1855), senza contare il dibattito giornalistico scatenatosi intorno al piccolo episodio dell'imbroglione newyorchese (1849). Una notevole sequenza di scritture – pragmatiche, fittoriali, di prosa morale o filosofica – tutte coerenti nel proporre un'immagine radicalmente opposta rispetto a quel modello d'innocenza e rettitudine che pure costituisce uno dei maggiori cardini narrativi dell'identità nazionale americana.

Gary Lindberg, che ha studiato a fondo il progressivo consolidarsi di questo *cultural hero*, ne ha messo in luce l'origine nelle pagine autobiografiche di Benjamin Franklin (che anche in questo sarebbe un autentico padre fondatore), e ha insistito sulla peculiare idea di soggettività come costante adeguamento all'orizzonte dell'interlocutore che una tale figura veicolerebbe. A suo avviso, proprio Franklin avrebbe prodotto un modello di Io («model self») contraddistinto dalla particolare abilità nell'interpretare ruoli («highly skillful as a role-player») e rivestire identità volta a volta differenti per adattarsi alla situazione e all'uditorio («to the situation and the audience»)²¹. Verso la metà dell'Ottocento si sarebbero così fissati gli elementi costitutivi di una specie di autoritratto della cultura americana, sintetizzabile nella tipica espressione «Jack of all trades»: l'abile tuttofare maneggevole, capace di adattarsi a qualunque contesto, anche attraverso la truffa.

19. TANNER, *Introduction*, cit., p. xiii.

20. Cfr. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 173. Per la dimensione mitologica del *trickster* divino, si rimanda al prossimo capitolo.

21. Ivi, pp. 87, 88.

Del resto, che si sia trattato di un sentimento diffuso a quell'epoca lo dimostra l'articolo in cui vennero recensite insieme le citate opere di Barnum e Thoreau. Confrontando l'autobiografia del noto imbroglione e uomo di spettacolo con la storia di Walden, l'anonimo recensore, con una divertente allusione alla favola oraziana dei due topi, parlava di *Town and Rural Humbug*: come i due topi del poeta latino, anche i due impostori (*humbug*) della modernità si distinguono per i rispettivi teatri di azione, non per la loro intima essenza.²²

Non stupisce allora che Melville abbia pensato di ergere proprio questo tipo umano a protagonista unico del suo anomalo romanzo americano, proponendo sin dalla prima pagina una piccola interferenza tra mondo intratestuale e realtà ordinaria. Abbiamo infatti visto che il manifesto sulla porta del capitano parla di un pericoloso impostore proveniente dall'Est: ma poiché a Oriente, secondo la prospettiva di chi sta viaggiando sul battello dall'Illinois alla Louisiana, si trova New York, è evidente che il misterioso impostore non è altri che il celebre *confidence man* di cui i giornali avevano tanto parlato qualche anno prima.

4. *SHIP OF FOOLS*

Il romanzo si apre all'alba del primo aprile, giungendo a conclusione poco dopo la mezzanotte di quello stesso giorno. Questa indicazione cronologica doveva contare molto per Melville, e va dunque considerata con attenzione in un'analisi della organizzazione narrativa dell'opera, se è vero che l'autore volle che la sua pubblicazione avvenisse esattamente in quello stesso giorno. Con questo piccolo illusionismo da calendario – supponendo che il lettore ideale acquistasse immediatamente il volume e lo leggesse per così dire in simultanea con lo svolgimento della vicenda narrata – egli inseriva l'opera in quel dialogo tra stampa periodica e letteratura che aveva conosciuto il suo acme nella Inghilterra del Settecento e che avrebbe dato ulteriori significativi frutti in quegli stessi decenni: seguire le avventure e le trasformazioni dell'uomo di fiducia era, insomma,

un po' come leggere la pagina delle notizie di cronaca – e del resto il *confidence man* era proprio una creatura nata sui giornali.²³

Marcando il riferimento al primo aprile, lo scrittore poteva anche sfruttare una preziosa allusione letteraria: una storia ambientata su un battello nel giorno dei Follis – *April's Fool* è l'espressione inglese che indica il giorno dell'anno dedicato agli scherzi – richiamava infatti la *Ship of Fools* (*Nave dei follis*), cioè una delle più celebri opere satiriche dell'Occidente moderno, pubblicata nel 1495 dal tedesco Sebastian Brant e subito diffusa in tutta Europa (il titolo originale è *Das Narrenschiff*). In effetti, sin dalle primissime recensioni *The Confidence-Man* è stato spesso considerato un'opera satirica,²⁴ anche se la "satira" di Melville non si presenta come una condanna della "folle" tendenza umana al peccato. Certo, il microcosmo raccolto sul battello Fidèle va inteso come una raffigurazione in miniatura del mondo intero, ma non vi è un punto di vista esterno rispetto alle scene di conversazione, né una prospettiva morale che consenta di osservare con superiorità la materia rappresentata e di giudicarla. Al contrario, l'impianto narrativo di Melville si costruisce in continuità con il mondo effettivamente esperito (ne è prova la sovrapposizione di date: il 1° aprile della finzione e il 1° aprile della pubblicazione), realizzando quella contaminazione con l'incompletezza del presente che per Bachin costituisce il carattere più specifico del genere romanzo. Dunque, satira sì, ma satira menippea, scrittura effervescente e irregolare, indifferente alle logiche stringenti della trama: se ne accorse del resto un altro recensore dell'epoca, Fitz-James O'Brien, che ascrisse il libro alla «metaphysical and Rabbe-laistical class».²⁵

23. Cf. G. Frasca, *La "letteratura" nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Bologna, Sossella, 2015² (1 ed. Roma, Meltemi, 2005).

24. Si tenga presente lo studio di J.A. Cook, *Satirical Apocalypse. An Anatomy of Melville's 'Confidence-Man'*, Westport (CT), Greenwood Press, 1996. Il termine *anatomy*, ricordando la seicentesca *Anatomy of Melancholy* di Burton, rimanda anche a N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, trad. di P.-R. Ciotti e S. Stratta, Einaudi, Torino, 1969 (ed. or. 1957), p. 299, dove si spiega che gli elementi essenziali alla satira sono due: «lo spirito arguto basato sul senso del grottesco e dell'assurdo»; «un oggetto» da attaccare. Un intelligente rimando a Frye si legge anche in S. Perosa, *Posfazione*, in MELVILLE, *Uomo di fiducia*, cit., p. 281.

25. La recensione è riportata in W. Branch-H. Parker-H. Harvard, *Editorial Appendix*,

Lo stesso O'Brien fece inoltre riferimento al libro come a una «*throwingly American story*», mentre un altro recensore parlò di una «*picture of American society*». Quello di Melville venne insomma subito percepito come un microcosmo americano, e più precisamente un microcosmo databile a un'era precisa, quella metà del sec. XIX segnata da una forte immigrazione e dal continuo spostamento della frontiera, con una conseguente mobilità fisica e sociale degli individui destinata a rimanere straordinaria anche in una nazione tipicamente disponibile al movimento. Se il Fidèle va considerato una riedizione aggiornata della nave dei folli rinascentiale, la sua specifica modernità consiste dunque in un principio di mobilità, se non fluidità, che presiede a ogni tentativo di marcare in modo stabile le singole realtà e i singoli personaggi.

Questo carattere risulta addirittura eclatante nel caso dell'eroe eponimo, per il quale si è a lungo discusso se debba essere interpretato come un unico protagonista che appare ogni volta coperto da una maschera diversa, o se invece sia da considerare come una sorta di nome collettivo che copre tipi differenti di truffatori e imbroglioni – in maniera analoga a quanto accadeva coi ciurimatori medievali che abbiamo incontrato nel terzo capitolo.

Anche sotto questo rispetto Melville era fedele alla americanità del suo impostore, le cui metamorfosi vanno in fin dei conti ricondotte al principio di autocreazione cui tipicamente si ispira il *self-made man*.²⁶ Uomini che si fanno da soli, individui che inseguono lo spostamento della frontiera occidentale, o sconosciuti in arrivo da confini lontani, gli Stati Uniti della metà del sec. XIX costituiscono un mondo in perpetua mutazione in cui mancano fonti attendibili di autorizzazione e legittimazione.²⁷ In simili condizioni, tutti sono potenzialmente degli stranieri; e tutti possono costruirsi una nuova identità.

Historical Note, with A.A. Mac Dougal, in H. MELVILLE, *The Writings of Herman Melville*, x: *The Confidence-Man. His Masquerade*, ed. by H. HAYFORD, H. PARKER, G. TH. TANSSELL, Evanston (Il.), The Northwestern-Newberry Edition, 1984, p. 319.

26. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 14, parla di «possibilities of self-creation».

27. TANNER, *Introduction*, cit., p. xxviii: «there are no longer any source of reliable authorization or legitimation».

5. ASSOMIGLIARE A SE STESSI

Quali sono le qualità ideali di un io (*self*) collocato in un mondo così fluido, ambivalente, rischioso e al tempo stesso promettente? Rispondendo a questa domanda, Gary Lindberg ha osservato che il *confidence man* è un essere che vive tra le apparenze (*appearances*), sempre pronto a salire sul palcoscenico per il suo spettacolo:²⁸ uno spettacolo verbale e al tempo stesso gestuale, che mostra una affinità profonda con l'arte della parola. E del resto, che sia la retorica a fondare queste identità mobili, lo mostra il fatto che l'eroe del romanzo modula le sue varie apparizioni (l'uomo vestito di chiaro, quello con la fascia nera, l'*herb doctor*, e così via fino all'ultima maschera: il Cosmopolita) sulla base dell'altrui orizzonte cognitivo, proprio come fa l'oratore di successo. E come l'oratore, il protagonista di Melville si sforza di produrre quella *confidence* che possa sollecitare il *belief* in modo tale da ottenere il *credit*. Una sequenza che ricorda l'affermazione di Jon Snyder, già commentata nel quarto capitolo, secondo cui «trust and belief are key lubricants of social interaction».²⁹

Occorre però distinguere tra il mondo cortigiano di Antico Regime, ossessionato dalla necessità di coprire le proprie intenzioni (la *culture of secrecy* ricostruita appunto da Snyder), e l'epoca delle *joint-stock companies* e dei *free-and-easies* (CM, p. 181) – cioè del capitalismo ancora avventuroso all'apparenza ma già pienamente spiegato –, che impone all'eroe di Melville una tecnica inversa, che consiste nello svelare le caratteristiche delle vittime più che nel nascondere se stesso. Per conseguire il suo fine, ricavarne danaro da coloro con cui entra in contatto, l'uomo di fiducia utilizza dunque come strumento operativo il discorso, il quale risulta effettivamente adeguato solo quando agisce dentro il quadro emotivo e cognitivo dell'uditorio. Confermando le convinzioni, convenzioni e credenze in base alle quali chi gli sta di fronte agisce, il *Confidence-Man* fa in modo che

28. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 80: «what are the ideal qualities of a self fitted in such a fluid, ambivalent, risky, and promising world? First of all, he exists among appearances. The model self lives for the public, always on stage or preparing for the performance».

29. SNYDER, *Disimulation*, cit., p. 58. Si consideri che *trust* e *confidence* sono sinonimi.

il suo interlocutore vi si conformi in maniera ancora più compiuta di quanto normalmente accada.

Del resto, la retorica, proponendosi come «una sorta di psicologia attraverso i discorsi» (Aristotele), implica la «conoscenza delle relazioni causali tra generi di discorso e tipi di anime».³⁰ Applicare al nostro caso, le considerazioni di Barbara Cassin ci permetteranno di comprendere meglio la strategia del *Confidence-Man*: confermando «ciò in cui i suoi interlocutori credono»,³¹ egli conferma anche la loro identità soggettiva; l'incontro con il protagonista del romanzo lo rende insomma più simili a se stessi.

Quasi tutti gli incontri del romanzo sviluppano questa dinamica, ma un esempio particolarmente riuscito si trova nel capitolo ottavo, intitolato *A charitable lady (Una dama di carità)* e felicemente commentato da Jean-Michel Rey, il quale ha spiegato come il *Confidence-Man* agisca in queste pagine regolandosi su una frase che la signora caritatevole può comprendere alla perfezione («en se réglant sur une phrase que la dame charitable [...] peut parfaitement comprendre»):³²

Recatosi nella sala femminile, il filantropo, che pretende di raccogliere danaro per un'azione caritatevole, s'imbatte in una dama che ha l'abito e il contegno di «una vedova che sta rompendo la crisalide del lutto». La donna, sovrappensiero dopo aver letto qualcosa nel piccolo Vangelo dorato di cui tiene il segno al capitolo XIII della prima lettera paolina ai Corinzi, lascia inavvertitamente cadere il volumetto, che lo sconosciuto raccoglie tempestivamente, restituendoglielo con queste parole: «Perdoni la libertà, signora, ma c'è qualcosa nel suo volto che stranamente mi attrita. Posso chiederle, è forse una sorella in Cristo?» («Madam, pardon my freedom, but there is something in that face which strangely draws me. May I ask, are you a sister of the Church?»: *CM*, p. 52; p. 49).

«Why – really – you –», balbetta quasi la signora. E lui, turbato dall'imbarazzo di lei, cerca di rasserenarla sussurrandole «Qui un religioso si sente solo» mentre accenna con lo sguardo alle signore benvestite che

30. Cassin, *L'effetto sofstico*, cit., p. 183.

31. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 32: «posit their sense of who they are on what they believe».

32. *Ivi*, p. 55.

sostano sul fondo della sala.³³ Stabilira la “confidenza reciproca” sulla base della comune devozione religiosa, il protagonista chiude la sua morsa retorica in pochi ulteriori passaggi:

I find none to mingle souls with. It may be wrong – I know it is – but I cannot force myself to be easy with the people of the world. I prefer the company, however silent, of a brother or sister in good standing. By the way, madam, may I ask if you have confidence?

(Io non trovo nessuno con cui aprire l'animo. Posso sbagliare – anzi so di sbagliare – ma non mi riesce di costringermi a essere disinvolto con la gente del mondo. Preferisco la compagnia, sia pure silenziosa, d'un fratello o d'una sorella di buona reputazione. A proposito, signora, posso chiederle se ha fiducia?: *CM*, p. 53; p. 49).

Agendo in conformità con quanto deduce dall'atteggiamento della donna, il *Confidence-Man* assume l'identità provvisoria di devoto, se non addirittura di sacerdote, della religione cristiana (*brother*). Stabilito in questo modo un rapporto di esclusività con l'interlocutrice (sono pur sempre un “fratello” e una “sorella” in Dio...), egli pone la questione della *confidence*, che poco dopo si precisa come fiducia *in lui*. Dirigendo le reazioni tribulate e sconcerate della pia donna, in appena dieci battute egli arriva a formulare la richiesta in termini perentori che suonano piuttosto (ha notato Rey) come una ingiunzione: «you have confidence? Prove it. Let me have twenty dollars» (‘ha fiducia? Lo dimostri. Mi dia venti dollari’: *CM*, p. 53; p. 50).

Il procedimento è davvero magistrale: un perfetto sconosciuto si rivolge a una signora vestita a lutto parlandole sconfortato della sfiducia tra estranei e arriva infine non soltanto a chiederle di avere fiducia in lui, ma a imporle di provare la sincerità della sua fiducia (che la donna – precisiamolo – non ha mai dichiarato). Il danaro non è più un obolo richiesto da una persona che ne ha bisogno, ma la prova da esibire per dimostrare di essere davvero chi ci si crede di essere. In questo caso, la *prova* (ossia il versante oggettivo della “fede”, come mostra il termine greco *pistis*) darà ragione del

33. «In concern for her embarrassment, he hastens to relieve it, but, without seeming so to do. “It is very solitary for a brother here” – eying the showy ladies brocaded in the background» (*CM*, p. 52; p. 49).

fatto che la pia signora è una lettrice della prima lettera ai Corinzi; che cioè ella è qualcuno che vive secondo Carità; che, insomma, ella è una donna capace di fiducia nel prossimo, a partire da colui che le sta di fronte.

Offrendo i venti dollari, la donna assomigliera dunque a se stessa. Come conferma un ulteriore, davvero perfido passaggio:

«Tell me, sir, for what you want the twenty dollars?»

«And did I not –» then glancing at her half mourning, «for the widow and the fatherless. I am travelling agent of the Widow and Orphan Sylum, recently founded among the Seminoles».

(«Mi dica, signore, per che cosa vuole venti dollari?» // E non le ho...», poi dando uno sguardo al suo mezzo lutto, «Per le vedove e gli orfani. Io sono agente viaggiatore dell'asilo per Vedove e Orfani recentemente fondato tra i Seminoli»: *CM*, p. 53; p. 50).

Agendo in favore di vedove e orfani, la devota donna agirà in favore della propria stessa identità. Ella si sarà dimostrata una persona caritatevole e una degna lettrice di Paolo, realizzando al tempo stesso un'opera conforme al proprio *status* e alla propria forma di vita.

Capitolo mirabile (e ancora più diabolico se pensiamo che il *Confidence-Man* ha raccolto il libro senza aver potuto vedere che la donna si era fermata sulla lettera paolina), che sembra confermare sia l'osservazione di Jean-Michel Rey secondo cui «l'essentiel» dell'attività del protagonista attiene all'ordine «de la parole et de l'interlocution», sia il suggerimento di Lindberg che individua il ruolo dell'eroe eponimo nel risalire le qualità degli altri personaggi, indipendentemente da ogni evoluzione della propria interiorità.³⁴

E se Lindberg ha ragione nell'osservare che grazie al *Confidence-Man* i suoi interlocutori «act out themselves» («si mettono in mostra quali sono»; «performano la propria identità»; «lasciano emergere inconsciamente le loro pulsioni»), allora si può dire che l'azione dell'eroe di Melville è apparentabile a quel lavoro della metafora, che – secondo quanto ha scritto

34. Cf. Rey, *Histoires d'écrits*, cit., in p. 59; LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 39: «The Confidence-man serves rather to bring out the qualities of surrounding characters than to interest us in his own inward nature or his development».

Barbara Cassin – «fa vedere le cose nel loro massimo di essere, le fa assomigliare a quello che sono».³⁵ Figura del trasferimento e del passaggio, il *Confidence-Man* melvilliano – ossia l'impostore all'epoca del trionfo del capitalismo, capace di rappresentare l'essere dell'ente e di presentarsi come ente per eccellenza – è colui che porta tutti gli altri al proprio massimo di visibilità, al culmine di coincidenza con se stessi.

6. «WERY WELL WORDY»: DIGRESSIONE SULLA CONSISTENZA

Ma qual è la coincidenza del *Confidence-Man* con se stesso? Qual è, cioè, nei termini della teoria letteraria, la sua *consistency*, o coerenza? Problema affrontato per la prima volta da Aristotele nella *Poetica* e rimasto centrale nella cultura letteraria occidentale, la coerenza di un personaggio riguarda sia l'orizzonte di attesa che gli è proprio, cioè l'insieme dei valori e funzioni attribuitigli dalla tradizione (Achille eroico, Ulisse astuto, Oreste vendicatore del padre, e così via), sia la continuità del suo carattere nel corso dell'opera. Quando ci si volge al romanzo di Melville, è inevitabile chiedersi quale possa essere la coerenza di un protagonista la cui identità resta opaca al punto da rendere indecidibile se si tratti di un solo eroe o se invece sotto uno stesso nome vadano ricondotti più personaggi: quale «consistenza» può insomma attribuirsi a un individuo che orienta il suo comportamento sul carattere e sui preconcetti altrui?

La cosa è discussa dallo stesso narratore in tre capitoli che hanno un'esplicita natura riflessiva. Al di là degli argomenti affrontati nei singoli capitoli (rispettivamente: la *consistency*, cap. 14; la credibilità della *fiction*, cap. 33; il «personaggio originale», cap. 44), il discorso ruota in vario modo intorno agli effetti che un personaggio privo di coerenza narrativa produce sul mondo di finzione nel quale agisce e sull'atteggiamento del lettore nei confronti della storia che sta leggendo.

Dal punto di vista estetico, la questione riguarda ancora una volta le dinamiche della credenza, l'apparato formale della verosimiglianza e il carattere convenzionale del realismo (se ne discute nei capp. 13 e 33). È per questo motivo che per almeno due volte viene stabilita una esplicita con-

35. CASSIN, *L'effetto sofistico*, cit., p. 242.

nessione tra *fiction* e religione.³⁶ Ed è per questo stesso motivo che diventa centrale l'atteggiamento del lettore, il quale è invitato a rinunciare a quella modalità fondamentale della interazione estetica che nel 1817 Samuel T. Coleridge aveva definito la «sospensione volontaria della incredulità» (*willing suspension of disbelief*) per assumere invece un atteggiamento di costante concentrazione interpretante. Se infatti «what seemed at first», ciò che a prima vista appare incoerenza nei personaggi, può in realtà mostrarsi «their good keeping» ('la loro giusta armonia' – ma si può anche tradurre 'il loro corretto comportamento', 'il modo di comportarsi con forme alla loro vera natura': *CM*, p. 76; p. 72), è allora evidente che il lettore deve mostrarsi capace di seguire lo svolgimento dell'opera per comprendere la reale natura degli attori che ha visto impegnarsi e così cogliere il senso autentico della vicenda.

Lo si spiega in un altro punto del romanzo, quando una delle controfigure del protagonista afferma di essere poco interessato alla propria coerenza («I seldom care to be consistent»: *CM*, p. 194) giacché, egli afferma, «come si può continuare ad avanzare nella conoscenza senza sottometerci alle naturali discrepanze del cammino?» («how can one keep naturally advancing in knowledge without submitting to natural inequalities in the progress?»: *CM*, p. 195). Questo è quel che appunto deve fare il lettore: seguire le discrepanze, fare attenzione alle intermitenze, le mutazioni, i salti di quota e di direzione, così da poter proseguire in quel *progress* della conoscenza che è sempre anche un *Pilgrim's progress* (come si intitola il capolavoro seicentesco di John Bunyan), ossia un cammino di perfezionamento morale.

Il *Confidence-Man* andrà allora considerato come uno di quei personaggi originali di cui si parla nel penultimo capitolo del libro: simili alle lampade che si usano in palcoscenico, circoscrivono in un alone luminoso ciò che sta loro intorno, rendendolo visibile.³⁷ Immagine bifida, si badi bene: se infatti il *Confidence-Man*, ossia la lampada, illumina il carattere dei suoi

36. Mi limito a citare questa sola affermazione, deliziosa quanto minatoria: «It is with fiction as with religion, it should present another world, and yet one to which we feel a tie» (*CM*, p. 187).

37. «like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it» (*CM*, p. 238; p. 244).

interlocutori, d'altra parte egli stesso, fonte di irradiazione luminosa, resta costantemente in ombra.

Gary Lindberg ha dunque ragione a spiegare che i tre capitoli "teorici" si inseriscono bene in un romanzo come quello di Melville che è tutto «about character making».³⁸ Ma ciò è vero solo per quanto riguarda gli altri personaggi; l'*original character*, ossia l'impostore, si conserva invece invisibile e inconfondibile per tutta l'opera, incarnazione ultima del principio che Jon Snyder ha individuato alla base dei processi di costruzione identitaria occidentale sintetizzandolo nella breve formula secondo cui «conscience is found in a secret space». Solo che lo spazio segreto in cui si rivela la «consistenza» dell'impostore resta impraticabile per il lettore, che quindi potrà al massimo tentare di dedurre l'identità del protagonista dalla molteplicità delle sue *performances*.

L'autore accenna in diverse occasioni a questa logica profonda della sua opera. Come accade per esempio nel gioco di parole che si nasconde dietro una battuta di Black Guinea, il mendicante di colore che nel terzo capitolo viene accusato di essere un impostore bianco artatamente travestito. Rivolgendosi agli asstanti, e parlando con la "tipica" pronuncia scorpiana dei neri d'America, egli dichiara infatti di essere «wery well wordie of all your kindge'immen's kind confidence», di essere cioè un «bovero negro», che «merita la fiducia di tutti questi gentili signori» (*CM*, p. 21; p. 17). La preziosa traduzione di Sergio Perosa non può purtroppo rendere la sovrapposizione che alcuni interpreti hanno creduto di individuare tra *worthy*, cioè 'meritevole', e *worby*. Se l'interferenza è stata voluta dall'autore, allora qui possiamo trovare un evidente avvertimento al lettore: la fiducia è solo questione di parole; la capacità di essere ascoltato e creduto è un effetto di discorso.

Del resto, come ha spiegato Bernard Williams ragionando sulle dinamiche del rapporto fiduciario, «Truthfulness is a form of trustworthiness». Se 'la veracità è una forma di attendibilità' – ossia, potremmo glossare, se il discorso verace deriva dalla capacità di meritare fiducia –, essa, ha aggiunto lo stesso Williams, «relates in a particular way to speech», cioè 'attiene in modo particolare al discorso'. Le identità di Black Guinea

38. LINDBERG, *The Confidence-Man in American Literature*, cit., p. 34.

e delle altre apparizioni del *Confidence-Man* – imposturali o autentiche che siano – sono una mera funzione discorsiva: nel suo mondo, *worldy* è *worthy*. Ancora una volta, l'*original character* del romanzo, la luce che illumina il mondo funzionale intorno a lui non è altro che una mera produzione verbale. O insomma un *flatus vocis*.

7. UN INCREMENTO DI SERRATA

Le varianti dell'uomo di fiducia si stabilizzano a partire dal capitolo 24 intorno all'unica figura del Cosmopolita. L'uomo di mondo, colui che ovunque si trova come a casa sua, il filantropo che riconosce in tutti gli esseri umani il proprio simile è infatti in realtà una creatura ambigua, capace di controbattere alle ragioni dell'Odiatore di Indiani (cap. 26) e di indignarsi contro i diffidenti (capp. 36-41), ma anche pronto a smontare sofisticamente le accuse contro gli *operators*, o truffatori che dir si voglia (cfr. *CM*, p. 198). Del resto, sin dalla sua prima apparizione egli viene sospettato di essere un moderno Jeremy Diddler, l'imbroglione inventato dalla penna del drammaturgo inglese James Kenney nel 1803 e in area anglosassone divenuto subito proverbiale (cfr. *CM*, p. 141).

Dopo aver incontrato un'ampia varietà di personaggi, tra cui un truffatore che sconfigge grandiosamente (cfr. part. capp. 29-32), alla fine della giornata il Cosmopolita entra in quella bottega del barbiere che il lettore conosce sin dal primo capitolo. Si trovano così faccia a faccia l'uomo per eccellenza capace di creare fiducia e l'uomo che ha fatto della diffidenza il proprio emblema, fissandolo nella targhetta su cui è scritto «No trust». Il confronto è tra due specialisti della *confidence*, il che rende ancora più significativa la vittoria del Cosmopolita, il quale, improvvisando uno straordinario scambio di battute, estorce una rasatura gratuita al barbiere. Questi a sua volta, sbalordito, non può fare a meno di riconoscere di essersi imbattuto in un *man-charmer*, un incantatore di uomini degno di esser messo a paragone con gli *snake-charmers*, quegli incantatori di serpenti così diffusi tra i Nativi d'America.³⁹

È mezzanotte meno un quarto quando il Cosmopolita lascia il barbiere

per entrare nella saletta dei passeggeri. Qui alcuni viaggiatori si sono raccolti per dormire, mentre una lampada di Drummond – che per ordine del capitano deve rimanere accesa tutta la notte – riflette la sua luce sulla superficie bianca del tavolo di marmo sottostante, dove sta seduto «un vecchio lindo e distinto, col capo bianco di neve» intento a leggere una copia della Bibbia (*CM*, p. 239; p. 245). Accomodatosi alla stessa tavola, il protagonista inizia a conversare col venerabile uomo intorno ad alcuni versetti che il barbiere gli ha citato poco prima e che non ricorda di avere mai letto in precedenza: «Believe not his many words – an enemy speaketh sweetly with his lips» («Non credere alle sue molte parole – il nemico parla con voce soave»); e ancora: «With much communication he will tempt thee; he will smile upon thee, and speak thee fair» («Ti tenterà con molte parole; ti sorriderà e ti parlerà soavemente»). «Chi è che descrive l'uomo di fiducia?» («Who's that describing the confidence-man?») – commenta una voce nella semi-oscurità, rivelando che il racconto sta per raggiungere la massima serietà, se è vero che la natura del protagonista rappresenta la vera posta in gioco dell'episodio e dell'intero romanzo (*CM*, p. 241).

Lanziano viaggiatore spiega al Cosmopolita che quelle parole appartengono al *Wisdom of Jesus, the Son of Sirach*, meglio noto come *Ecclesiasticus*. Si tratta di uno dei libri, ritenuti apocrifi nella tradizione ebraica e in quella protestante (è invece canonico per i Cattolici), i quali a partire dalla *King James Version* (1611) vengono abitualmente collocati al centro della Bibbia, tra il Vecchio e il Nuovo Testamento. Questo detraggio tipografico è illustrato in maniera ostensiva dal vecchio insonne, che prendendo tra le dita le pagine incriminate e sollevandole innanzi agli occhi del Cosmopolita spiega che quanto si trova a destra (il Vecchio Testamento) è «sicura verità» (*certain truth*) così come quel che si trova a sinistra (il Nuovo Testamento), mentre invece «ciò che stringo tra le dita sono apocrifi» («all I hold in my hand here is apocrypha»: *CM*, p. 241; p. 248).

Con facile parallelismo, potremmo dire che il montaggio delle battute suggerisce al lettore di credere che quanto egli sta stringendo in questo momento tra le mani è solo una dichiarazione apocrifia, di dubbia attribuzione

39. Il capitolo si intitola del resto *Very charming*; è utile ricordare qui che il barbiere è il

responsabile di quella battuta «Quite an original» (*CM*, p. 236), a partire dalla quale si apre la digressione meta-testuale conclusiva del narratore di cui abbiamo appena parlato.

zione e d'incerta affidabilità («of uncertain credit»: *CM*, p. 242): ciò che concerne la natura del *Confidence-Man* è a metà tra la Vecchia e la Nuova Alleanza, in un luogo intermedio, che può essere considerato con rispetto come espressione della saggezza umana, ma che non va confuso con l'autentica parola del Signore. Dichiarazione luminosa fatta nella penombra di una sala notturna: le uniche affermazioni possibili intorno alla natura dell'uomo di fiducia sono a loro volta inaffidabili; probabili ma non certe, proprio come lo è ogni dichiarazione che si basa sul verosimile e sulle presupposizioni quotidiane. In fin dei conti, un apocrifo è solo un prodotto della saggezza umana, e, come osserva perfidamente il protagonista, «come ci si può fidare d'un libro che insegna la fiducia?» («For how can that be trustworthy that teaches distrust?»: *CM*, p. 242; p. 249).

8. LA LUCE SI SPENGE

Mentre il dialogo teologico-morale tra il protagonista e il venerabile vecchio prosegue, arriva improvviso un giovane venditore ambulante, scalzo, vestito di stracci e dall'aria astutissima, che il narratore paragona a quel *wild beggar-boy*, quello 'scapigliato piccolo mendicante' dipinto da Murillo (*CM*, p. 243; p. 250). I riferimenti alla pittura spagnola e la successiva connessione – proposta sempre dal narratore – tra l'aspetto del ragazzino e le immagini degli *auto da fé*, convergono nel rilevare che qui Melville sta rievocando uno degli archetipi della letteratura imposturale, quel Lazarillo, nato sul Tormes e iniziato alla sua carriera dal mendicante cieco, di cui abbiamo parlato nel terzo capitolo.

Al pari del suo antenato, il giovane venditore è scalzo di mente, di gesto e di parola: imbonitore e truffatore nato, egli peraltro individua subito nel Cosmopolita un suo affine, arrivando a strizzargli l'occholino con evidente complicità («tipping him a wink expressive of a degree of indefinite knowingness»: *CM*, p. 245). Il giovane sconosciuto fa anzi di più: rivoledosi ancora al Cosmopolita, gli chiede se sia stato trascinato sin lì sul Mississippi dal vento dell'Est (*CM*, p. 246), rivelando, sia pure con allusione furbesca, di averlo riconosciuto come quel *mysterious impostor* appena giunto dall'Est («recently arrived from the East»), denunciato dal manifesto che troviamo appeso alla porta del capitano nelle primissime righe del

romanzo (*CM*, p. 9). Da un capo all'altro del libro ecco dunque che la minaccia dell'impostura viene direttamente connessa col protagonista: l'impostore è l'uomo di fiducia. O almeno così sostiene un piccolo imbroglione di strada...

Folletto astuto, il giovane ambulante si congeda dopo aver venduto della mercanzia al vecchio viaggiatore, al quale fa omaggio di un *Counterfeit Detector*, cioè di una di quelle pubblicazioni effettivamente circolanti alla metà dell'Ottocento che aiutavano a districarsi nella moltitudine di banche autorizzate a battere moneta, fornendo accurate descrizioni delle banconote autentiche per poterle distinguere da quelle false o inesistenti. Un gesto gentile, all'apparenza, ma non privo di perfidia, se è vero che l'omaggiato, avendo iniziato a verificare il danaro ricevuto durante i suoi viaggi di affari, resta via via sempre più confuso dalle istruzioni contenute nel libriccino. E questa confusione in verità non è del tutto incomprensibile, se è vero che un *Counterfeit Detector* può essere, a norma di lingua inglese, sia un 'rivelatore di contraffatti' sia un 'rivelatore contraffatto'.

Dopo aver languito per un po', la conversazione si accende nuovamente quando i due tornano ad affrontare la grande questione della salvezza e della protezione garantita dalla Fede, cui soprattutto chi viaggia deve affidarsi.⁴⁰ Implicitamente contrapponendo il Libro sacro, in cui confidare, al *Counterfeit Detector*, ossia al libro che proclama, forse falsamente, di svelare gli inganni, il Cosmopolita continua l'opera di seduzione dell'anziano signore, il quale, stanco, si alza dalla sedia intenzionato a tornare nella sua cabina, che però non ricorda più dove sia.

È mezzanotte passata. Il giorno degli scherzi è terminato. Il Cosmopolita si offre di accompagnare l'anziano viaggiatore, spiegando che ha *indifferent eyes*, che cioè vede altrettanto bene alla luce e al buio, sicché potrà mostrarli tranquillamente il cammino. Quasi a dimostrare la verità di quel che ha detto, nell'incamminarsi spegne la lampada che è ancora accesa nella sala; proprio quella lampada che il capitano del battello ha ordinato di lasciare sempre accesa sino all'alba.⁴¹

40. «the travelling public most need to put trust in that guardianship which is made known in this book» (*CM*, p. 249).

41. All'inizio del capitolo un cameriere ricorda a un viaggiatore quali insidie si possano nascondere in un luogo buio in cui sono riuniti degli sconosciuti (*CM*, p. 239; p. 245).

Nella massima oscurità, l'uomo di fiducia s'incammina verso il corridoio esterno, portando via il vecchio, il quale ha forse dimenticato quanto ha pure doveva aver letto in quelle pagine apocriefe che sembrava conoscere benissimo: «Non lasciar che chiunque possa entrare nella tua casa; l'ingannatore, infatti, conosce molte arti» («Bring not every man into thy house: For the deceitful man hath many trains»: *Ecdl*, 11 – inutile dire che di questo versetto non c'è traccia esplicita nel testo di Melville...).

Con questo cammino nelle Tenebre, lontano dallo sguardo della Legge e dalla vigilanza degli uomini, il *progress* del Fidèle raggiunge il suo momento abissale, approssimandosi quanto mai prima alla perdizione, all'accecamento della ragione, impacciata dalla sua stessa logica.⁴² Conclusione tenebrosa quante altre mai, cui Melville aggiunge un ultimo tocco di sarcasmo, facendo presente al lettore – e queste, ricordiamolo, sono le sue ultime parole da romanziere – che «something further may follow of this masquerade» (*CM*, p. 251): ancora dell'altro potrebbe aggiungersi alla mascherata dell'impostore; altre imprese potrebbero narrarsi della sua carriera perversa.

42. L'immaginario della Caduta, irrobustito da un fitto sistema di riferimenti al *Paradise Lost* di Milton, resta il fondamentale orizzonte di senso nella scrittura di un autore così profondamente religioso qual è Melville. Non sorprende, allora, che nella quarta di copertina della Norton Edition si affermi senza mezzi termini che il protagonista dell'opera è *the Devil*.

VIII SERPENTI IN PARADISO

1. UN MARTIRE PER LA FEDE

A Valverda di Lucerna, piccolo villaggio spagnolo stretto tra un lago cristallino e un picco di montagna, vive don Manuel, un parroco adorato dai compaesani. La profonda moralità, la costante presenza nella vita del paesino, l'attenzione per le condizioni di vita del suo popolo gli hanno fatto guadagnare la reputazione di un «santo vivo», tanto che, dopo la sua morte, lo si comincia a ricordare come san Manuel Bueno.¹

La bontà è infatti la caratteristica principale della sua missione pastorale, improntata a una spiritualità pratica e profondamente egualitaria. Predicatore della lotta contro il «pensar ocioso», egli si è dedicato febbrilmente alla cura delle anime del *pueblo*: insegnando le pratiche igieniche corrette, facendo rientrare nella comunità paesana chi se ne è allontanato, curando le persone sofferenti, ma anche partecipando personalmente alla vita dei campi. Un uomo puro, sobrio, fattivo, ispirato ai principi di una religione semplice e diretta, che ha tenuto fermi i vincoli della sua piccola società, raccolta intorno a lui in coro durante la celebrazione della Messa. La storia di quest'uomo devotissimo ci è nota grazie a una parrocchiana, Ángela Carballino, a lui legata sin da bambina. Cresciuta nell'isolato *pueblo* di Lucerna, ma non priva di una certa cultura guadagnata in anni di collegio lontano da casa, per la narratrice don Manuel è un «varón marcial», cioè un uomo che ha saputo generare la vita, almeno quella interiore: un «vero padre spirituale» (*MB*, p. 96).

Eppure Ángela, oggi cinquantenne, non avrebbe mai scritto la vita dell'amato parroco se non fosse venuta a sapere che il Vescovo ne ha avviato il processo di beatificazione. Di fronte all'iniziativa ufficiale di raccogliere una biografia attendibile che fornisca una specie di «manual del

1. M. DE UNAMUNO, *San Manuel Bueno, mártir*, ed. de M. Valdés, Madrid, Cátedra, 1989, p. 98. Tutte le seguenti citaz. saranno date dir. a testo, precedute dalla sigla *MB*. Le traduzioni sono mie.

perfecto párroco» (*MB*, p. 147), la narratrice ha deciso di scrivere le poche pagine di quel che ella stessa non sa se chiamare una *memoria* o una *confesión*. Per lei si tratta di un gesto necessario: una compensazione e al tempo stesso un riscatto. Qualunque cosa vi si racconti, anche le imprese più gloriose, nella relazione del Vescovo non potrà infatti che mancare la cosa più importante, quel «segreto trágico» (*MB*, p. 148) di don Manuel che sin qui ha tenuto nascosto e che adesso ritiene invece necessario far conoscere.

Angela deve la conoscenza del segreto al fratello Lázaro, che, tornato in Spagna pieno di ideali libertari e anticlericali dopo un lungo periodo di emigrazione in America, viene convertito alla religione dal parroco di Valverde. La relazione della narratrice, mentre rivela il progressivo avvicinamento tra il giovane che ha conosciuto il mondo e l'uomo di fede che ha scelto di rinchiodare il suo orizzonte tra la montagna e il lago, sottolinea l'emozione con cui la semplice popolazione locale vi ha partecipato. Quasi si trattasse di una sacra rappresentazione, il *pueblo* ha infatti seguito con crescente interesse prima la curiosità di Lázaro per le attività della parrocchia, poi la sua partecipazione alla messa e infine l'assunzione dell'Eucarestia dalle mani di don Manuel, avvenuta in una scena così intensa che lo stesso sacerdote, profondamente commosso, ha fatto addirittura cadere l'ostia per terra (*MB*, p. 120).

Questo *climax* narrativo prelude però a un drammatico e inatteso rovesciamento che trasforma la partecipazione al sacramento nella rivelazione della più angosciosa delle verità. La sera stessa dopo aver assunto la Comunione, Lázaro racconta infatti alla sorella che don Manuel non crede: non crede in Cristo, non crede nella resurrezione, non crede che chi si addormenta in questo mondo si risveglia nella vita eterna.

La terribile incredulità del parroco non gli ha però impedito di esercitare una funzione pastorale che ne fa davvero un "padre spirituale". Di Lázaro, innanzitutto, il quale, proprio perché ha appreso da don Manuel il suo segreto, può comprendere la santità di un uomo che ha insegnato una rivelazione dolorosa: «La verdad, Lázaro, es acaso algo terrible, algo intolerable, algo mortal», gli ha infatti spiegato il parroco, la «gente sencilla no podría vivir con ella» ('i semplici non potrebbero sopravvivervi': *MB*, p. 123).

La verità, ha insistito il sant'uomo, è che nulla è vero, e che la più vera professione di fede è la paradossale accettazione di questa profonda sapienza, assumendosi il peso della verità al fine di poter predicare ciò che vero non è, nel rispetto del monito paolino secondo cui la lettera uccide ma lo spirito vivifica:

Yo estoy para hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sienten inmortalés y no para matarlos. Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad; con mi verdad, no vivirían. Que vivan. Y esto hace la Iglesia.

(Sono qui per far vivere le anime dei miei fedeli, per renderli felici, per fare in modo che si sognino immortali, non per ucciderli. Ciò di cui qui c'è bisogno è che vivano in maniera sana, con sentimento unanime; e con la verità, con la mia verità, non vivrebbero. Che vivano: questo fa la Chiesa: *MB*, p. 123).

Questo è il *segreto trágico* del parroco: la certezza che occorre fingere, che mentire è necessario se si vuole che gli altri possano vivere *in virtù dell'illusione*, ossia nutrendosi di una comune credenza condivisa («hay que hacer que vivan de la ilusión», 'bisogna far sì che essi vivano della illusione': *MB*, p. 142).²

Ascoltando le parole del fratello, Ángela, pur strabliata, riconosce che la vita che il parroco ha condotto in tutti quegli anni d'impostura dev'esser stata un vero e proprio martirio. Ed è infatti da questo momento che il termine *mártir* entra nel racconto come epitetto del protagonista («bendito mártir», *MB*, p. 140; «el mártir», *MB*, p. 144), fino a fare corpo integrante con l'identità del protagonista.

San Manuel Bueno, mártir è infatti il titolo dell'ultimo lavoro narrativo di Miguel de Unamuno, composto nel 1930 e pubblicato prima nel 1931 e poi nel 1933 in versione definitiva. Un'opera dove il pensatore e scrittore spagnolo ha reso forse al meglio la sua idea del *sentido trágico de la vida*, scegliendo come protagonista un impostore eroico, responsabile di una frode che consiste nell'assumere su di sé il peso della menzogna affinché il *pue-*

2. Mantenere viva la credenza («Yo no debo vivir solo: yo no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo»: *MB*, p. 109) è l'impresa tragica di un prete ciarlatano che non può che riconoscersi affine al pagliaccio cui egli arriva addirittura a rivolgersi chiamandolo santo («el santo eres tú, honrado payaso»: *MB*, p. 108).

blo possa vivere nell'oppio della credenza (*MB*, p. 133). Terribile incubo («pesadilla») per il personaggio, che non può uscire dal sogno che ha indotto nei parrochiani a meno di non distruggere la sua opera di bene. Ed è appunto questo il suo martirio, questa la sua testimonianza: predicare pubblicamente qualcosa che non c'è affinché qualcosa/altro di più importante possa affermarsi.

Una figura esemplare, quella di don Manuel, che sembra ricongiungersi all'impresa del personaggio boccacciano che abbiamo incontrato in uno dei capitoli iniziali di questo libro. Come ser Cepparello si trasforma infatti in san Ciappelletto grazie a un inganno che fa forza sulla «opinione» corrente, così il parroco di Lucerna diventa santo e buono e martire grazie a un *piadoso fraude* che sfrutta l'opinione del suo popolo di fedeli (*MB*, p. 146). Nella soluzione comica, Boccaccio realizza una esemplarità parodica mostrando il modo in cui il personaggio costruisce la frode sfruttando l'orizzonte culturale dei suoi interlocutori; nella soluzione tragica, Umanno conferisce invece a don Manuel una esemplarità paradossale, giacché la sua azione consiste nella decisione di morire alla verità affinché l'illusione possa favorire la relativa felicità degli uomini.

2. LA NUOVA ALLEANZA

Il *secreto* della vita e delle opere di don Manuel, ossia il senso del martirio di san Manuel ci è noto – come abbiamo visto – attraverso le parole di Ángela Carballino. La trasmissione di una eroica impostura mantenuta per assicurare la persistenza della fede è garantita da una delle persone più vicine al protagonista, una donna che, in virtù di una peculiare triangolazione, rafforza il legame con l'amato fratello grazie a una sorta di sostituzione simbolica del padre carnale con colui che, «verdadero padre», ha consegnato l'uno e l'altra alla vita dello spirito.

Lo svolgimento del racconto mostra bene come il principio cristiano della veridizione (la cui genealogia abbiamo ricostruito con Michel Foucault) incontri qui il suo limite e il suo rovesciamento. Don Manuel confessa a Lázaro la sua miscredenza e la conseguente menzogna reiterata; Lázaro a sua volta rivela alla sorella quanto ha appreso per condividere con lei una missione che ormai ritiene necessaria. Dopo la morte del parroco

e del fratello, Ángela rimane la sola custode di questa verità, decidendo infine di trasmetterla al lettore in una *confession* che assume il carattere di una vera e propria *professione* di fede.

Carlos A. Longhurst, ragionando sulla dinamica qui brevemente illustrata, ha osservato che Ángela e Lázaro sarebbero i *transmitters* della storia: essi avrebbero cioè lo stesso ruolo che, in prospettiva cristiana, viene attribuito agli evangelisti.³ Certo, la decisione della narratrice di rivelare la verità sul suo amato parroco, ossia di diffondere un segreto destinato a comprometterne l'immagine santa, potrebbe nascondere la forse inconsapevole intenzione aggressiva di screditare don Manuel.⁴ Ma il tema del racconto e soprattutto il sistema formale che presiede alla narrazione sembrano rimandare implicitamente alla strutturale ambiguità del *trader* evangelico, cioè alla duplicità di una trasmissione che è al tempo stesso consegna al carnefice (Giuda) e fissazione nella memoria collettiva di una esperienza mirabile quanto misteriosa (gli evangelisti). Da qui nasce la decisione di Ángela: ella scriverà per restituire – nei limiti in cui le sue forze lo consentono – la vita di questo martire dell'impostura.

Operazione tanto più necessaria perché la minaccia di una «versión oficial de la vida del Santo» prevista dal Vescovo impone un «ineludible e indispensable contrapunto», come ha scritto Bénédicte Vauthier.⁵ Per scongiurare che un edificante libretto tradisca lo spirito dell'impresa eroica di don Manuel trasformandola nella semplice vita di un parroco – forse *perfecto*, ma certo senza martirio – occorre una confessione che affermi la verità dell'impostore restituendo l'espressione autentica della sua santità.

3. C.A. LONGHURST, *Umanino's Theory of the Novel*, London, Routledge, 2014, p. 99.

4. Ricordando che la procedura di santificazione prevede l'individuazione di un "accusatore" che sostenga argomenti contrari, Longhurst ha sostenuto che Ángela farebbe appunto la parte del diavolo («Diablo quiere decir acusador, fiscal»), ricorda Umanno al termine dell'opera: *MB*, p. 149). Ma l'identificazione conclusiva tra la devota comparsana e il narratore esterno – nonché il fatto che il termine da lei utilizzato per sintetizzare l'impresa del protagonista, *mártir*, venga poi assunto a titolo – lascia pensare piuttosto che la narratrice assuma appunto il ruolo di evangelista, di agente della trasmissione di un mistero. Ciò detto, le pagine dello studioso britannico meritano di essere riconsiderate: cfr. LONGHURST, *Umanino's Theory of the Novel*, cit., pp. 43-74.

5. B. ВАУТНЕР, *Huellas del idealio (religioso) kantista en San Manuel Bueno, mártir de Miguel de Unamuno*, in «Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno», 33 1998, p. 145-89, a p. 184.

Angela Carballino è dunque obbligata: ella *deve* mettersi a scrivere anche se la reale natura del parroco resterà per lei un enigma: anche se la sua stessa confessione non può che apparirle come la «composición íntima» di una «experiencia de santidad ajena» (MB, p. 146), ossia il racconto di un'esperienza che si trova a mezzo tra l'appropriazione individuale (*intima*) e l'estraneazione (*ajena*). Aver assistito alla santa impostura di san Manuel è, in altre parole, la rivelazione di un mistero.

Un mistero di cui non si può dubitare, come ribadisce lo stesso autore nell'ultima pagina del libro, quando appare per spiegare al lettore di aver raccolto casualmente la testimonianza di Angela e di aver deciso di pubblicarla. L'apparizione è inaspettata e sorprendente, ma non immotivata, se è vero che Angela non è altro che la declinazione femminile di Miguel (de Unamuno), il cui «patrono celeste» (MB, p. 149) è appunto un Arcangelo. Narratrice interna e autore effettivo sono dunque entrambi degli “evangelisti”, hanno cioè entrambi la responsabilità di un annuncio: l'annuncio di una nuova alleanza: non eterna, ma temporale, non di quel mondo, ma di questo. L'alleanza dell'impostura, collante tra gli uomini di buona volontà che si sacrificano in vita per assicurare a tutti la conquista del Paradiso: l'unico Paradiso possibile, quello di questa Terra, dove, com'è noto, il serpente ha da sempre fissato la sua dimora prediletta.

3. ERMES SI CONFESSA

Venti anni dopo la novella di Unamuno, Thomas Mann pubblica i primi tre libri di quello che sarà il suo ultimo, incompiuto romanzo: *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, tradotto in italiano come *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*. In verità lo scrittore tedesco aveva iniziato a lavorarvi sin dall'inizio del secolo, e comunque di certo almeno a partire dal 1906: aveva poi pubblicato i capitoli riguardanti la prima giovinezza del personaggio già nel 1922, ma aveva effettivamente ripreso la scrittura (dopo i tentativi del 1937 e del 1942) solo negli ultimi mesi del 1950.

Si tratta beninteso di due opere per molti versi non paragonabili, e in ogni caso ispirate da obiettivi diversi. Ma è interessante osservare che in entrambe si pone il problema della trasmissione di una verità paradossale: la trasmissione testimoniale di una impostura. Se infatti Unamuno rac-

conta la storia di un impostore che si è imposto un enigmatico martirio attraverso l'ambigua confessione di un'evangelista che al tempo stesso rende omaggio al suo personaggio e ne rivela l'inconfessabile segreto, Mann offre al lettore l'inafferrabile confessione di un impostore (in tedesco, *Hochstapler*) dotato di grande abilità e simpatia.

Nato in una famiglia di gaudenti produttori tedeschi di *champagne* adulterato, il tracollo economico del padre costringe Felix a lasciare giovanissimo la Germania per emigrare a Parigi, dove si impiega in un albergo di lusso. Grazie all'avvenenza e ai modi distinti, egli passa in breve tempo dalla condizione iniziale di *lily-boy* a quella di primo cameriere di sala, finché un caso favorevole gli consente di scambiare la sua identità con il marchese Louis de Venosta. Da questo momento la sua vita sarà una lunga avventura in giro per il mondo sotto le vesti del rampollo di una illustre casata aristocratica del Lussemburgo.⁶

Attratto dalla possibilità di travestirsi e di cambiare identità, sin dalla prima giovinezza Krull appare ispirato da un genio trasformista che gli permette non solo di imitare la grafia paterna alla perfezione, ma di imporre al proprio corpo i sintomi delle più diverse e violente malattie (FK, p. 27). Agli occhi dello stesso protagonista, questa risorsa è il più chiaro effetto di un possente dominio di sé, una *Willenskraft* (FK, p. 16) che è però anche il sintomo di un rapporto ambiguo con le istituzioni sociali, a metà tra il rispetto sussiegoso per le norme e le gerarchie sociali e un insinuante, subdolo istinto di sovversione.

Questa duplice pulsione impronta gran parte delle imprese del dotissimo imbroglione manniano, e in particolare spiega la dinamica soggettiva a due tra i più geniali episodi del romanzo, che illustrano bene la

6. Le parti edite del romanzo si fermano in verità alla prima tappa del viaggio, il Portogallo. Si cita da T. MANN, *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. Der Mercurer erster Teil*, hrsg. von T. SPEICHER und M. BUSSMANN, in *Zusammenarbeit mit E. HERRICH*, Frankfurt a.M., Fischer, 2012. Per l'edizione italiana si fa riferimento a Id., *Confessioni del cavaliere d'industria Felix Krull*, trad. di L. MAZZUCCHETTI, Milano, Mondadori, 1955. Per ragioni che al lettore di questo libro saranno evidenti, mi fa piacere ricordarne il titolo della traduzione inglese: *Confessions of Felix Krull, Confidant Man*. I riferimenti a testo saranno in generale dalla traduzione italiana con rinvio alla pagina preceduto dalla sigla FK. Quando necessario, il rinvio sarà seguito dal riferimento alla pagina dell'originale tedesco.

relazione da lui stabilita con le grandi istituzioni della irreggimentazione giovanile moderna: la scuola e il servizio militare. Il primo caso riguarda l'abile simulazione d'infermità con la quale Felix – involontariamente coadiuvato da uno sconcerato medico di famiglia – si garantisce un lungo periodo di astinenza dagli obblighi scolastici (cap. 1/6). Il secondo caso espone invece il notevole *exploit* con cui, durante la visita di leva, egli riesce a convincere la commissione medica di essere vittima di una grave affezione epilettrica, mentre al contempo esprime la massima deferenza per l'esercizio e si profonde in un elogio appassionato della nobile missione militare (cap. 11/5).

Basterebbero queste due sole scene per sottoscrivere il giudizio di Gore Vidal, secondo il quale l'ultimo romanzo di Thomas Mann sarebbe il «most youthful and enchanting work» della sua intera carriera.⁷ Un'opera d'incantevole giovinezza, nella quale la critica ha riconosciuto la pervasiva presenza del tema mercuriale, a partire dall'autorevole giudizio di Karoly Kerényi, illustre studioso della tradizione mitologica occidentale, che nello stesso 1954 in cui venne pubblicato il romanzo firmò assieme a Paul Radin e a Carl Gustav Jung un celebre libro sulle leggende degli Indiani d'America dedicate al "Briccone divino".

Kerényi collegava quel materiale mitologico alla figura di Ermes-Mercurio, rintracciando nel romanzo picaresco di origine spagnola la tradizione letteraria che avrebbe perpetuato nelle epoche successive il plesso narrativo collegato all'antico dio pagano e in generale al motivo del briccone. Su questa «stessa linea» – concludeva lo studioso – andava a suo avviso collocata anche «il *Felix Krull* di Thomas Mann, l'avventuriero, il briccone borghese che appartiene all'ultimo "ordine" esistente».⁸ Lo stesso scrittore avrebbe poi confermato l'intuizione di Kerényi sulla natura mercuriale di Krull.⁹

7 G. VIDAL, *Preface* (1994), in *Id., The Town and the Pillar*, London, Abacus, 1997, p. 8. Quasi venti anni prima, A. GUREWITSCH, *Counterpoint in Thomas Mann's Felix Krull*, in «Modern Fiction Studies», 22 1976-1977, pp. 325-44, aveva definito Felix Krull un «tremendously lively book».

8 C.G. JUNG-K. KERÉNYI-P. RADIN, *Il Briccone divino*, trad. di N. DALMASSO e S. DANIELE, Milano, SE, 2006, p. 149.

9. Cfr. T. MANN-K. KERÉNYI, *Dialogo*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 212: «Quale

Occorre però tenere presente che il romanzo si presenta come una "confessione": l'apparentamento col briccone divino va pertanto riconosciuto a partire da una specifica struttura narrativa, che è peraltro la medesima che regge il capostipite della picaresca, quel *Lezarrillo de Tormes* su cui ci siamo soffermati nel terzo capitolo. Nella scrittura in prima persona andranno dunque ritrovate le ragioni di quella peculiare energia, al tempo stesso iare e vertiginosa, che Kerényi riteneva tipica delle narrazioni dedicate al briccone divino,¹⁰ e che nella picaresca si spiega in particolare col modo in cui viene costruita l'identità dello scrivente fittizio.

A questo proposito, nel caso del *Krull* è utile ricordare che gli studiosi hanno individuato tra le sue fonti principali due autobiografie autentiche, *Der Mann mit dem blauen Gehnock*, *Memoiren eines Hochstaplers*, del notorio impostore di primo Novecento Georges Manolescu, e *Dichtung und Wahrheit*, di Johan Wolfgang Goethe. Il comico e il sublime, l'imbroglione e l'illustre poeta si confonderebbero così in un'opera che si pretende a sua volta autentica mentre intanto reca in copertina una duplice indicazione di autore: quello reale, Thomas Mann, e quello fittizio, Felix Krull.

Come ha recentemente osservato Riccardo Castellana, «nulla è più manifestamente "finto" di un racconto che si pretende narrato da qualcuno che non è in alcun modo identificabile con la persona dell'autore»: pretesa che non può che inficiare il presupposto di veridicità che dovrebbe soggiacere a una "confessione".¹¹ D'altro canto, Françoise Lavocat ha osservato che, in quanto lettori, siamo di norma restii «a non accettare il gioco, a non accordare la nostra confidenza ai narratori anche i più sospetti».¹² L'operazione di Thomas Mann si muove appunto tra questi due poli

stranissima coincidenza la pubblicazione di questo libro simultaneamente con il volume che beninteso ero già sul punto di inviargli, ma ora mi affretto a mettere nella sua relazione naturale con il libro del grande archibriccone e in particolare col Suo articolo mitologico» (Lettera del 17 ottobre 1954 a Kerényi).

10 JUNG-KERÉNYI-RADIN, *Il Briccone divino*, cit., p. 140.

11 R. CASTELLANA, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019, p. 61.

12. Cfr. LAVOCAT, *Fait et fiction*, cit., p. 425: «nous avons une certaine réticence à ne pas jouer le jeu, à ne pas accorder notre confiance aux narrateurs les plus suspects».

(consapevolezza e abbandono), ora coinvolgendo il lettore nella piacevole e a tratti arguta narrazione autodiegetica di Felix, e ora screditando in maniera sottile il protagonista, lasciando che il tessuto narrativo ne riveli l'inquietante natura di creatura che si sottrae a ogni conoscenza.

Da un lato, infatti, il protagonista-narratore proclama la veridicità come fondamento principale del suo intento letterario. Lo si legge con chiarezza nelle battute proemiali, dove Felix – dopo aver rivendicato il proprio «naturale ingegno» (*naturliche Begabung*), la «buona educazione» (*gute Kindersube*) e il «linguaggio colto e preciso» (*gewählte und durchsichtige Ausdrucksweise*) – rivolge al lettore una domanda che non si può non considerare beffarda: «Quale valore e significato morale (*Welche moralische Wert und Sinn*) avrebbero mai delle confessioni concepite sotto un punto di vista diverso da quello della veridicità (*Wahrhaftigkeit*)?» (FK, p. 10).

Dall'altro, questa pretesa di veracità viene sconsigliata clamorosamente da un personaggio privilegiato, quel Louis de Venosta che sarà disposto a cedere a Felix la propria identità. Rivolgendosi a colui che ha appena deciso dovrà «impersonarlo» prendendo il suo posto agli occhi del mondo, egli infatti lo apostrofa così: «Non ho l'impressione che lei da parte sua sia l'uomo delle confidenze e delle confessioni» (FK, p. 222).¹³

Qual è dunque l'atto di veridizione di Felix Krull, quale moralità presiede alla sua verità? E anzi: quale può mai essere la verità di una confessione pronunciata da un impostore? Domande implicite sulle quali il romanzo di Mann viene costruendosi imponendo al lettore di confrontarsi col problema degli statuti della realtà linguistica e romanzesca. Del resto, se è vero che noi tutti «inventiamo» almeno «*in parte*» quel che siamo – come ha ricordato Claude Arnaud sulla scorta di Paul Ricoeur –, e se dunque «la nostra identità» non può essere rigidamente distinta da «quella degli impostori», la confessione di un Ernest moderno, nuova incarnazione di Lazarillo, non può che mettere in crisi l'apparato stesso della veridizione.¹⁴

13. Così il testo originale: «Ich habe nicht den Eindruck, dass Sie Ihrerseits eigentlich ein Mann der Vertraulichkeit und der Herzensergiebung sind».

14. Cfr. ARNAUD, *Qui dit je en nous?*, cit., p. 14: «si nous inventons *en partie* ce que nous sommes, notre identité ne se différencie donc qu'en proportion, et non en nature, de celle des imposteurs». La riflessione di Arnaud si svolge a partire dalla constatazione che «L'identité qu'on se prête pourrait donc relever de la fiction, autant que de la biographie» (p. 13).

4. UN PICARO DI CLASSE

La traccia suggerita da Kerényi ha indotto gli studiosi a riconoscere nel Krull un vero e proprio *Hermes-Motif*¹⁵ presente in particolare quando le dinamiche economiche (soprattutto se illegali) vengono incrociate col tema della prestanza sessuale del protagonista. Così è, per esempio, nell'incontro con la libidinosa Madame Houplé (cap. 11/9), fasciosa quanto melensa *femme savante* che intona dei garruli versi alessandrini in lode del giovane protagonista, sostenendo di riconoscere in lui una versione stradaiola, e perciò tanto più desiderabile, di Mercurio, dio dei ladri e dei crocicchi (FK, pp. 165 e 169).¹⁶

Marte-Josephe Lhote ha identificato tra le fonti di questo episodio l'*Amphitruo*: mentre però nel testo di Plauto il messaggero divino è solo il comprimario dell'impresa sessuale realizzata da Giove, qui è lo stesso Mercurio a scivolare «dans le lit des belles».¹⁷ L'osservazione è faceta quanto stimolante, perché sollecita a riconoscere nella storia di sostituzione imposturale realizzata da Krull l'impresa di un Mercurio che non ha più il suo Giove: un personaggio che insomma rappresenta l'istanza primitiva

15. Cfr. E. WICKERSON, *The Judgment of Felix. Mythologizing History in Thomas Mann's Bekennnisse des Hochstaplers Felix Krull*, in «German Quarterly», 88 2015, pp. 43-50, a p. 44. È del resto lo stesso scrittore a parlare della presenza di Ernest: «Dio sa che non mi rendevo conto di predisporre un romanzo ermetico quando lo cominciai una quarantina di anni fa. Non avevo in mente di fare più che un altro travestimento, un'altra parodia della professione di artista. Soltanto più tardi, nella continuazione, subentrarono determinate associazioni, a causa della vicinanza del *Giaseppe*, e vi affiorò il nome del dio» (MANN-KERÉNYI, *Dialogo*, cit., p. 232).

16. In effetti, durante la sosta alla dogana francese, Krull ha sottratto alla donna un prezioso astuccio di gioielli. Quando egli, durante la notte d'amore, le rivela il fatto, la donna, esaltandosi ancor più, finge di addormentarsi e lo invita a ripetere la sua impresa, purché, certo, non porti via con sé anche la sua preziosa spazzola per i capelli... K. KERÉNYI, *Miti e misteri*, trad. it., intr. F. Jesi, Torino, Boringhieri, 1984, p. 87; ha mostrato la distinzione tra il furto titanico, che è violento, e quello di Ernest, al quale, evidentemente, va ascritta anche la *performance* di Krull.

17. «Krull se glisse lui-même dans le lit des belles» (M.-J. LHOÏE, *Figures du héros et séducteur. Le séducteur vu par Hofmannsthal, Paul Valéry, Thomas Mann, Albert Cohen, Max Frisch*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 184). Sempre KERÉNYI, *Miti e misteri*, cit., ha ricordato il riferimento mitologico dello spema alla figura di Hermes-Mercurio.

della pura trasformazione, sottratta a ogni principio di organizzazione, di finalità o gerarchia di valori.¹⁸

Thomas Mann avrebbe dunque adattato il principio mercuriale alle esigenze della critica sociale, sia pure declinata con la leggerezza e l'ironia peraltro tipiche della tradizione picaresca, che di norma rappresenta i vari strati di una determinata società rivelandone in maniera comica l'iniqua ferocia. E in effetti, se è vero che nei suoi *Diari* lo scrittore tedesco parla del *Felix Krull* come di una «social-satirical novel»,¹⁹ è al livello della satira sociale che l'energia del romanzo, la sua vivacità e la sua potenza "ermetica" acquistano il loro senso più profondo.

In effetti, il lettore può constatare ad apertura di libro come gli episodi della vita del protagonista rappresentino spesso delle situazioni di conflitto determinate dalla asimmetria delle posizioni sociali. Ciò vale quando la distanza di classe è massima, come per esempio nel caso della voluttuosa Diana Houplé che, lasciandosi concupire dal suo «ardito donzello» (*keilner Knecht*) non manca di ricordargli a più riprese il suo «basso stato» (*niedrigen Standes*; FK, p. 163). Ma ciò vale anche quando la distanza è minima (e forse per questo più marcata), come nel caso dell'arrivo all'hôtel e della successiva selezione, scene in cui viene sottolineata la rigida gerarchia dei rapporti (FK, pp. 123-26). Ciò vale infine – ed è significativo – quando Felix si confronta con colui che dovrà impersonare a lungo, o forse per sempre: anche Louis de Venosta ribadisce infatti a più riprese la differenza tra un giovane «di famiglia» (*von Familie*) e un giovane di «buona famiglia» (*guter Familie*), cioè – come si affrettava a spiegare – la distanza che corre tra lui e il suo interlocutore, tra un aristocratico e un borghese (*Bürgerlicher*; FK, pp. 217 e 269).

Torna allora utile il precedente riferimento all'*Amfitione*. Non però, come suggerisce Lohse, la commedia di Plauto, ma quella di Kleist, cui

18. In questo senso, il protagonista rivelerebbe una dimensione ermetica analoga a quella che secondo Joachim Schacht governa la logica dello scambio monetario giungendo a «velare i valori autentici» e anzi a «sfocare il valore di giudizio in quanto tale» (cfr. J. Schacht, *Anthropologie culturelle de Langen*, cit., p. 115: «le symbolisme "mercantile" de l'argent, qui voile les véritables valeurs, qui estompe même le valeur de jugement comme tel»; cfr. anche ivi, p. 121).

19. T. MANN, *Biografie, diari e memorie*, entrata del 25 novembre 1950, cit. in VIDAL, *Préface*, cit., p. 7.

Mann dedicò un appassionato saggio per elogiarne la «satira sociale» accoppiata all'«arguta osservazione mondana» risolta in un tono «burlesco e festoso». Il saggio di Mann sull'opera kleistiana in un'epoca in cui, come sappiamo, egli aveva già realizzato e pubblicato la prima parte del *Krull* è per noi tanto più prezioso per il particolare apprezzamento che vi si fa del discorso con cui Mercurio si rivolge a Charis, la moglie di Sosa di cui egli ha preso provvisoriamente le fattezze. Nel sottolinearne le «mefistofeliche risonanze», Mann dimostra infatti di essere interessato soprattutto alla dimensione demonica della critica sociale, al suo, potremmo chiamarlo, *spettro mercuriale*.²⁰

Uno spettro che funziona tanto meglio se il *trickster*, il "divino" picaro briccone che per questa volta ha deciso di farsi chiamare Felix Krull, si atteggiava a un benevolo quanto perverso conservatorismo, come gli accade in più occasioni: quando per esempio dialoga col superiore che deve ingraziarsi assicurandolo di trovare «la società così com'è piacevolissima» («Ich finde die Gesellschaft reizend, so wie ist»; FK, pp. 142 e 176); quando riflette tra sé e sé sulla «classe dei lavoratori» che «non dovrebbe cercare l'eleganza seguendo modelli cittadini e borghesi» (FK, pp. 176 e 216); o quando rivolge un «benigno sorriso e cenno dall'alto in basso» al biglietto che lo accompagna al treno che lo porta via da Parigi una volta indossati i panni di Venosta (FK, p. 240).

Krull è insomma un picaro di classe: un agente della metamorfosi che mira alla conservazione dei rapporti e delle gerarchie; un demone mercuriale la cui simpatia sfacciata non manca di rivelare quanto la società si regga su di un principio profondamente iniquo, al tempo stesso svelando che la saldezza di quel principio non ha nulla a che fare con l'identità degli individui.

5. IL DEMONE IN GIARDINO

Il punto è infatti che Krull ha realizzato la sua carriera usurpando personalità altrui, cioè letteralmente prendendo il posto di altre persone. Il

20. T. MANN, *L'Amfitione di Kleist. Una riscoperta* (1926), in Id., *Nobiltà dello spirito. Saggi critici*, trad. di B. ARZENI, L. MAZZUCCHELLI, E. ROSAR, Milano, Mondadori, 1953, p. 375.

demone mercuriale che egli rappresenta è allora apparentabile alla moneta, la quale, come spiega Marx nel *Capitalé*, costituisce quel principio di equivalenza universale che annulla ogni differenza tra gli enti convertendoli tutti alla medesima misura.²¹ Qualcosa di analogo accade nel romanzo di Mann, dove il giudizio qualitativo viene vanificato stabilendo l'equivalenza di tutte le realtà così da renderle fungibili, sostituibili l'una con l'altra: la consistenza delle identità individuali si smarrisce nella costante trasformazione, le determinazioni soggettive fluidificano in un processo di mutua metamorfosi.

È a questo livello che si rivela determinante l'interesse di Thoma Mann per lo *Spiel*, inteso sia come gioco sia come spettacolo.²² Se ciò vale per tutta la sua opera, nel *Felix Krull* l'illusionismo teatrale e l'efficacia della *performance* attoriale non sono più solo temi o occasioni allegoriche, ma costituiscono la ragione stessa della struttura narrativa, come rivelano le ripetute osservazioni del protagonista sui meccanismi che regolano la creatività.

«Io do al pubblico quello in cui esso crede», afferma del resto il padre del protagonista per difendere l'«abbagliante messa in scena» dell'etichetta e della carta stagnola colorata che ricoprono il suo pessimo *dampagne* (FK, p. 12); quello stesso pubblico i cui volti, espressioni «stoltezza» e «volutezza», il piccolo Felix può ammirare al tempo della sua prima esperienza a teatro (FK, pp. 30 e 35): «Der Ausdruck dieser Miemen war töricht und wahnig». Una voluttuosa sceneggiatura di cui egli è destinato a diventare abile manipolatore, come ammette più avanti quando racconta che, assistendo a uno spettacolo circense, si era sentito «un iniziato del mestiere»: non nell'arte «del salto mortale», precisa, ma nell'«arte che mira ad agire sugli uomini, a renderli felici e ad incantarli» (FK, pp. 183 e 227: «vom Fach der Wirkung, der Menschenbeglückung und -bezauberung»).

21. Cfr. K. MARX, *Il capitale*, ed. it. a cura di D. CANTIMORI, I. *Il processo di produzione del capitale*, Roma, Editori Riuniti, 1973; СНАСНТ, *Антилогие культуры де лаген*, cit., ricorda che la moneta indebolisce il valore di giudizio perché immerge ogni differenza nel puro flusso del divenire.

22. Ne parlò Paolo Chiarini in un brillante saggio scritto per omaggiare la memoria dello scrittore all'epoca recentemente scomparso (cfr. P. CHIARINI, *Infinito Thomas Mann*, in «Belfagor», x 1955, pp. 642-49).

Quest'arte dell'incantamento – che è del resto solo il risvolto attivo della fungibilità universale realizzata dal principio di Mercurio – ha però un costo, che Felix rivela con franchezza quando parla di se stesso come di un individuo che è sempre «travesito» e per il quale, di conseguenza, «la realtà senza maschera (*die unmaskeierte Wirklichkeit*)», ossia «l'essere io stesso (*das Ich-selber-Sein*)», resta «qualcosa di indefinibile perché di fatto inesistente» (FK, p. 214). *Nicht voranden*: non esistente: troveremo più avanti il caso terribile di un uomo che è realmente non-esistito per diciotto anni della sua vita di impostore. Per adesso occorre segnalare che questa ineluttabilità della dissolvenza non manca di essere fasciosa giacché prefigura una libertà capace di produrre un curioso senso di ammirazione se non forse un cupo entusiasmo.²³

L'insieme contraddittorio di questi elementi, effetto del principio ermetico che governa il romanzo, è magnificamente rappresentato dalla scena della serata fatale in cui Felix, vestito in modo signorile durante una delle rare giornate libere dal lavoro in albergo, incontra in un ristorante esclusivo il marchese di Venosta. Questi, stupito dalla presenza del giovane, è compiaciuto della sua eleganza, gli si rivolge con fare mondanamente scherzoso:

«Und Sie – soll ich glauben, dass Sie Ihre uns so erfreuliche Tätigkeit im Saint James and Albany quittiert haben?»

«Nicht doch, Marquis. Die läuft nebenher. Oder dies hier läuft nebenher. Ich bin hier und dort».

«T'ès amusant. Sie sind ein Zauberer».

«E lei? Debo pensare che ha rinunciato alla sua attività tanto piacevole per noi nel Saint James and Albany [i.e. l'albergo di lusso dov'è impiegato]?»

«No certo, marchese. Quella continua parallela. Oppure è questa che procede accanto. Io sono qui e sono là».

«T'ès amusant. Lei è un mago»: FK, pp. 216 e 267).

Ich bin hier und dort: di fronte alla fantastica ubiquità del «mago», il “pubblico” (costituito per questa volta dal solo Venosta) non può che apparire

23. КЕРЭННУ, *Мин е мистери*, cit., p. 102, a proposito di Hermes parla di «innocenza del divenire».

felice e incantato, come appunto fosse al circo ad ammirare il numero di un illusionista. Ma il pubblico non riflette sul prezzo della illusione, tanto che Felix è costretto poco più avanti, quando sta iniziando la trattativa col marchese per realizzare lo scambio, a insinuare che l'ebrezza della mutazione nasconde un complesso travaglio: «Consideri tuttavia» – spiega benevolo al marchese – «che una volta divenuto un altro, lei non sentirebbe la mancanza o il rimpianto della sua personalità precedente, perché non l'avrebbe più» (FK, p. 222).

Essere qui e lì significa non essere da nessuna parte, non avere una consistenza certa, mancare di un *Ich-selber-Sein*, di un esser-proprio-se-stessi, che è innanzitutto mancare di un passato continuo e coerente (sarà forse per questo che Krull l'impostore ha deciso di confessarsi? forse che in questo modo potrà, nel qui-ora del presente, tracciare il profilo della propria identità? E non è forse questo il problema che Melville presenta al suo lettore quando scrive il capitolo sulla *consistency*?).

Si arriva così alla scena in cui l'impostore deve spiegare al suo compri-mario, cioè a quel marchese di Venosta che sta per cedergli la propria identità, che cosa significhi non avere più un io:

«Auf mich als auf denjenigen, der draussen ihren Namen führen, Sie darstellen, in den Augen der Leute Sie sein soll, der Sohn Ihrer Eltern, nicht nur von Ihren Familien, sondern Sie selbst? Haben Sie sich das überlegt, wie es überlegt zu werden verdient?»

«Wo ich wirklich bin, bleibe ich ja, der ich bin».

«Aber in der Welt draussen sind Sie ein anderer, nämlich ich. Man sieht Sie in mir. Sie treten mir Ihre Person ab für die Augen der Welt. Wo ich wirklich bin, sagen Sie. Aber wo wären Sie wirklich? Würde das nicht etwas ungewiss, wie für mich so für Sie? Und wenn diese Ungewissheit mir recht sein könnte, wäre sie es auch Ihnen? Wäre es Ihnen nicht unbehaglich, nur sehr lokal Sie selbst zu sein, in der übrigen Welt aber, also überwiegend, als ich, durch mich, in mir zu existieren?»

(«[La sua scelta è caduta su di] me come colui che dovrebbe laggiù assumere il suo nome, far la sua parte, essere agli occhi della gente Lei, il figlio dei suoi genitori, non soltanto uno della sua famiglia, ma proprio lei medesimo? Lo ha ben ponderato, quanto merita di essere ponderato?»)

«Ma dove sono io in realtà, rimango quel che sono».

«Però nel mondo lei è un altro, cioè "io". In me vedranno lei. Agli occhi del

mondo lei mi cede la sua persona. Lei dice: "Dove sono in realtà", ma dove sarebbe la realtà? Non diventa qualcosa d'incerto per me come per lei? E se tale incertezza anche accomodasse a me, piacerebbe pure a lei? Non proverebbe un disagio nell'essere lei medesimo soltanto in senso strettamente locale, mentre nel resto del mondo, in un senso ben più vasto, esisterebbe soltanto in me e mediante me?» (FK, pp. 227 e 282)²⁴

Il lettore non avrà qui difficoltà a riconoscere il carattere mefistofelico di questo dialogo, dove Felix, agente demonico, spiega alla sua vittima le conseguenze della sua eventuale scelta. Quel che Venosta sta per fare – ossia cedere la sua identità a uno sconosciuto per poter godere in pace le grazie della sua amata attrice – appare così l'equivalente della vendita faustiana dell'anima al tempo del capitalismo proclamato. Il marchese accetta di perdere la riconoscibilità individuale garantita dal suo *status* di aristocratico per vivere nella indistinzione dell'orizzonte borghese: un appartamento di tre camere e un po' di denaro liquido cedutogli da un ambiguo cameriere d'albergo.

Per quanto la scena sia affascinante, col marchese sempre più eccitato dal vino e dallo scherzo che sta per giocare ai suoi nobili genitori, il suo alone demoniaco non manca di una peculiare terribilità. Questo tono duplice, faceto e luttuoso, ilare e serissimo ricorda un piccolo capolavoro della letteratura tedesca, il *Peter Schlemmli's wundersame Geschichte* di Adalbert von Chamisso, cui Thomas Mann aveva peraltro dedicato un saggio nel 1911 dove sottolineava come il diavolo vi venga dipinto coi tratti di «un signore complimentoso, imbarazzato», che addirittura arrossisce (e Mann commenta: «sfumatura squisitamente persuasiva!») e che induce la sua vittima a trattarlo «con turbata cortesia». Descrizione, questa, che appare adeguata anche a sintetizzare la dinamica che anima il dialogo tra Venosta e Krull, il quale, con una «sfumatura squisitamente persuasiva», mette in guardia l'interlocutore dalle conseguenze della scelta che sta per compie-

24. Krull spiega che questa condizione riguarda anche lui: «quello che mi turbava e mi esaltava era il mutamento in genere, il rinnovamento del mio consumo io, il fatto di essere-me spogliato per entrare in un altro» con conseguente «spegnimento della mia vita interiore – in quanto cioè dovevo bandire dall'animo ogni ricordo che appartenesse alla mia esistenza non più valida» (FK, p. 239).

re: gentilezza cui la vittima non manca di corrispondere a sua volta con «turbata cortesia». Del resto, è forse solo una suggestione, ma non manca di colpire che nella conclusione del saggio Mann parli di *Peter Schlemihl* come di «una delle più leggiadre opere di giovinezza della letteratura tedesca», utilizzando cioè una espressione che ricorda quella utilizzata novanta anni dopo da Gore Vidal per il *Felix Krull*.²⁵

Ecco che dunque il fanciullo divino e il divino briccone si fondono nel protagonista di questo ultimo, incompiuto e in qualche modo perenne romanzo di Thomas Mann, il quale sembrerebbe ben rappresentare l'osservazione di Jean Starobinski secondo cui «la persona è l'istanza dotata del potere di fare in modo che il suo essere biologico non sia tutto il suo destino, e che il ruolo sociale non sia una maschera rigida». ²⁶ Sembrerebbe, se non fosse che il metamorfismo mercuriale di Krull non va disgiunto da un profondo sapere sul vincolo sociale della personalità, sulla determinazione esterna.

Si tratta della verità forse più profonda che lo scrittore tedesco ha saputo attingere sulla identità dell'impostore. Da una parte, egli è infatti un illusionista capace di incarnare alla perfezione il ruolo che ha deciso di assumere: al punto che la madre di Venosta si complimenta con colui che crede essere il figlio per i successi mondani che ha saputo conquistarsi alla corte del Portogallo (*FK*, p. 321). Dall'altra, «la delicata incertezza della [sua] esistenza e la sua scabrosa duplicità» (*FK*, pp. 289 e 359): «das zart Schwebende meiner Existenz, ihr heikles Doppelgängerertum») gli impediscono di fissare la propria identità in una *forma di esistenza* socialmente riconoscibile, per esempio sposando la fanciulla di cui si è invaghito. Ambiguità della maschera, dunque, la quale libera e opprime, svincola chi la indossa da una identità fissa a patto però che accetti di assumere uno status tutto incerto: dentro questo mondo, ma non del tutto di questo mondo.

Questa profonda ambiguità impedisce al personaggio di essere una scialba replica dell'Adriano Meis di Pirandello. Certo, al pari della contro-figura di Mattia Pascal, nemmeno Felix può dichiarare il suo amore o denunciare il furto di un portafogli; ma a differenza di quello, egli non ha

bisogno di simulare un suicidio nel Tevere. Al contrario può immergersi nel flusso della vita sapendo che la maschera, se scelta in maniera opportuna, consente di godere di una posizione di vantaggio in società. Una volta mutatosi nel marchese di Venosta egli può infatti affermare di essere «ben lieto di star di fronte ai nuovi amici col rango sociale (*gesellschaftlichen Range*) rispondente alla [sua] sostanziale finezza (*der Feinheit meiner Substanz*)» (*FK*, pp. 289-359): stando *qui e là* egli sa bene che il suo Io non si trova da nessuna parte; ma questa dissoluzione della soggettività gli consente una libertà impareggiabile. A patto, certo, di non essere più Io.

Se ha ragione Claude Arnaud nel sostenere che «l'impostore è l'essere che si disfa di sé per meglio mostrare come noi fabbrichiamo noi stessi quotidianamente... in tutta onestà»²⁷ allora il romanzo di Mann ci invita a constatare che Ernes, agente della perenne mutazione, permuta le individualità all'interno di un sistema che resta sempre fisso: B funziona benissimo al posto di A; anzi a volte funziona anche meglio; ma questo perché resti immutato il complessivo sistema delle relazioni, cioè le regole che garantiscono il “funzionamento” della società. Il serpente, insomma, svolgendo lentamente le spire, è sceso dal caduceo di Ernes ed è entrato nel giardino. Ha lasciato tutto com'era, si capisce; salvo prendere il posto di Adamo.

25. T. MANN, *Chiamiso* (1911), in *Id.*, *Nobiltà dello spirito*, ed. cit., pp. 357 e 367.

26. J. STAROBINSKI, *Persona, maschera, volto*, cit., pp. 53-67, a p. 66.

27. «l'imposteur est l'être qui se défait de lui-même pour mieux révéler comment nous nous fabriquons au quotidien – en toute honnêteté» (ARNAUD, *Qui dit je en nous?*, cit., p. 82).

IX COME TUTTI, COME NOI

1. L'AVVERSARIO IN PRIMA PERSONA

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné.

(La mattina del sabato 9 gennaio 1993, mentre Jean-Claude Romand uccideva sua moglie e i suoi figli, io ero a una riunione all'asilo di Gabriel, il mio figlio maggiore, insieme a tutta la famiglia).

Suona così l'incipit di *L'Adversaire*, pubblicato da Emmanuel Carrère nel 2000 dopo alcuni anni di preparazione alla scrittura.¹ Secondo i principali critici della sua opera, e come ha riconosciuto lo stesso autore, questo libro costituisce un vero e proprio *pivot* nella sua carriera, un perno su cui l'intera sua esperienza letteraria ha ruotato verso la metà degli anni Novanta del Novecento prendendo una direzione sino ad allora imprevedibile.

Prima di pubblicare *L'Adversaire*, Carrère, che pure aveva iniziato ad affermarsi nell'ambito della narrativa di finzione, era infatti noto soprattutto per i suoi saggi sul cinema e la fantascienza e per la sua attività di giornalista. Attraverso i giornali egli era del resto entrato nel mondo di Romand, leggendo anche lui il 13 gennaio 1993, come centinaia di migliaia di altri francesi, la terribile notizia dell'omicidio plurimo consumato in famiglia. E scrivendo per un giornale aveva poi seguito il processo, durato dal 25 giugno al 6 luglio del 1996 e terminato con la condanna all'ergastolo.

Sin dall'inizio, egli aveva però intravisto in quella vicenda qualcosa di diverso, di più complesso del gesto di un folle o della inevitabile conclusione tragica di una menzogna protratta nel tempo. Tanto che, dopo sei mesi di esitazione si era deciso a scrivere a Romand in carcere, accompa-

1. E. CARRÈRE, *L'Adversaire*, Paris, Folio, 2018 (1 ed. Paris, P.O.L., 2000), p. 9; per l'edizione italiana, cfr. *L'avversario*, trad. di E. Vicari Fabris, Milano, Adelphi, 2013, p. 9. D'ora in poi tutte le citazioni, da questa edizione, saranno dir. a testo con il rimando alla pagina prece-duto dalla sigla *A*: dove necessario, segue dopo punto e virgola il rimando alla pagina nella traduzione italiana.

IX. COME TUTTI, COME NOI

gnando alla lettera l'invio del suo ultimo libro, una biografia di Philip Dick intitolata *Je suis vivant et vous êtes morts* ('Io sono vivo e voi siete morti': *A*, p. 35). Era l'agosto del 1993; non avrebbe ricevuto risposta fino al settembre di due anni dopo, quando l'arrivo della lettera di Romand avrebbe segnato un momento decisivo nella sua vita. Sentitosi tirare per la manica («Je me suis senti [...] rattrapé par la manche»: *A*, p. 40), Carrère si accorge che qualcosa arrivato da lontano, qualcosa proveniente da un luogo insondabile lo ha afferrato al braccio e gli impedisce di proseguire il cammino. Da quel momento non sarebbe più potuto andare avanti: egli si sarebbe ritrovato a ripercorrere, letteralmente, i passi di un uomo che aveva ucciso il padre, la madre, la moglie e i suoi due figli.

Nato nel 1954, di tre anni più anziano dello scrittore, Jean-Claude Romand cresce come un giovane solitario ma decisamente normale nella regione poco popolata del Giura. Conseguito il diploma, si iscrive a Lione al corso di laurea in Medicina; lì ritrova Florence, una lontana cugina di cui si è innamorato e che corteggia a lungo fino a spuntarla. Dopo i primi due anni di fidanzamento e di studi medici, la ragazza però lo lascia: il contratto sentimentale è la probabile causa della sequenza di piccoli fatti da cui ha forse origine il tremendo gesto di venti anni dopo.

Accade infatti che, poche settimane dopo la rottura, la mattina di uno degli esami di secondo anno Jean-Claude si sveglia tardi. Non avendo sostenuto l'esame nella sessione estiva, egli dovrà ripartire a settembre. Ma Jean-Claude non si presenta nemmeno questa volta. Ufficialmente respinto, è costretto a ripetere l'anno. Si iscrive perciò al secondo anno, ma frequenta i corsi del terzo, riprendendo il legame con Florence e riprendendo la vita di prima insieme a lei e ai loro amici: con loro segue diligentemente le lezioni e prende appunti, con loro condivide la paura dei test e delle prove di fine corso; agli esami non può presentarsi, naturalmente, ma nessuno se ne accorge. Arriva infine il giorno della laurea, che tutti conseguono, tranne Jean-Claude, il quale non può terminare gli studi perché è rimasto sempre iscritto al secondo anno (sarà così per decenni a venire), eppure anche lui è tra i festeggiati insieme agli altri. Poi inizia la carriera lavorativa, e quella di Jean-Claude appare da subito felice, addirittura brillante: cosa che non sorprende nessuno perché una persona come

lui, in fin dei conti così grigia, così poco visibile, così poco propensa a esibire il successo, non può che essere una persona di valore, sia pure un po' noiosa. Solo che non c'è nulla di vero: in realtà Jean-Claude è disoccupato.

Frattanto si sposa con Florence, e con lei ha dei figli. A un certo punto diventa un pezzo grosso: entra nella Organizzazione Mondiale della Sanità, inizia a lavorare a Ginevra ma continua a risiedere nella piccola cittadina francese dove si è trasferito da qualche tempo insieme alla gran parte dei suoi antichi colleghi universitari. Ovviamente è tutto falso. Ma nessuno si prende la briga di controllare, nessuno sospetta di una persona così a posto, così disponibile, così taciturna e modesta, che mai fa pesare agli altri i suoi successi e le sue importanti relazioni internazionali. La verità è però che ogni mattina Jean-Claude prende l'auto e si ferma su una piazzola dell'autostrada, oppure si inoltra lungo una strada di campagna e fa lunghe passeggiate, oppure ancora entra in un bar fuori mano e passa il tempo a leggere quotidiani e riviste mediche. È solo. Non ha nulla da fare. La sera torna in famiglia, marito esemplare e padre affettuoso.

A un certo punto si pone il problema del danaro. I risparmi sono finiti, la somma proveniente dalla vendita del suo piccolo appartamento da studente a Lionè è esaurita. I parenti più stretti scoprono allora che Jean-Claude, lavoratore privilegiato in Svizzera, ha il diritto di investire in titoli a un tasso di interesse vantaggiosissimo. Il suocero e i genitori gli affidano i soldi della liquidazione, coi quali Jean-Claude porta avanti il suo *ménage* domestico, nel frattempo diventato più impegnativo anche per la improvvisa apparizione di Corinne, una donna che scopre di amare e che vuole stupire.

Alla fine il sistema arriva al punto di rottura. Diventa sempre più difficile mantenere il tenore di vita costoso e conservare il segreto. Jean-Claude crolla: nel giro di poche ore, prima va a casa dei genitori e li uccide, poi torna a casa e durante la notte colpisce a morte la moglie. La mattina successiva porta i due figli, uno per volta, uno dopo l'altro, al piano di sopra della casa tanto amata, e gli spara.

Emmanuel Carrère ha deciso di raccontare questa terribile, incredibile storia in prima persona, inserendosi come personaggio nella vicenda. In un primo tempo, quando ha seguito il processo per conto di un quotidiano nazionale, ha scritto in maniera tradizionale, limitando le inserzioni

personali a quelle rare riflessioni e battute d'ingegno che possono considerarsi tipiche di un sofisticato giornalista culturale prestatro alla cronaca nera. Poi però, quando ha iniziato il libro, ha scelto di scrivere coinvolgendo direttamente la propria soggettività.

Lo stesso autore ha illustrato in più occasioni le ragioni della scelta. La prima volta addirittura rivolgendosi a Romanò in una lettera del novembre 1996 che ha poi inserito nel libro (4, pp. 203-4; pp. 157-58). Ma è particolarmente rivelatore il fatto che egli abbia deciso di soffermarsi su questo aspetto della conduzione narrativa in una riflessione retrospettiva intitolata *Capote, Romanò e io*. Ricordando il celebre caso di *A sangue freddo* (*In cold blood*, 1965), capolavoro di Truman Capote, opera capitale del cosiddetto *new journalism* e capostipite della *non-fiction novel*,² Carrère si concentra infatti sul tipo di coinvolgimento in cui uno scrittore può finire implicato quando decide di affrontare un crimine reale, soprattutto quando gli capita di entrare in contatto con i responsabili di quel crimine. La prossimità con gli agenti nel male, l'intimità che ne può nascere – osserva Carrère – rischia di produrre un intreccio inescricabile tra simpatia umana e interesse professionale. In virtù della prima, lo scrittore può arrivare al punto di soffrire assieme ai condannati l'angosciosa attesa dell'esecuzione capitale; spinto dalla seconda, egli può invece tentare di carpire, a chi sta per diventare il soggetto principale della sua opera, qualche dettaglio sconosciuto, una rivelazione decisiva, se non addirittura il senso più segreto del gesto criminoso.

È a causa di una tale compromissione, sostiene Carrère, che Capote ha cancellato dal suo libro «la storia dei rapporti fra lui e i suoi personaggi»: una storia «troppo atroce per lui, e in ultima analisi inconfessabile», per elidere la quale egli avrebbe scelto il racconto distanziante in terza persona.³ Viceversa, ha scritto ancora Carrère, dopo aver intessuto uno scambio epistolare con Romanò, dopo averlo incontrato in carcere, dopo aver ripercorso, letteralmente, i suoi passi nelle foreste della sua solitudine e lungo le strade del suo massacro, dopo essere diventato addirittura il depositario ufficiale delle sue carte processuali, egli è infine riuscito a scrive-

2. Cf. C. BERTONI, *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci, 2009.

3. E. CARRÈRE, *Capote, Romanò e io*, in Id., *Propizio è avere ove restarsi*, trad. di F. BERGAMASCO, Milano, Adelphi, 2016, p. 211.

re quella terribile storia proprio perché ha accettato «la prima persona», assumendo «la [proprial] posizione e nessun'altra».⁴

Accettare la prima persona è però un gesto non privo di conseguenze. Da una parte, è infatti vero che l'autore può realizzare in tal modo una polarizzazione Io-Tu che gli consente di collocarsi sullo stesso piano dell'altro (ossia dell'oggetto del libro, del maligno che ne è la materia), ma dal lato opposto (l'incipit dell'*Adversaire* potrebbe anche leggersi così: mentre tu uccidevi i tuoi figli, io ero coi miei a una riunione scolastica). Dall'altra parte, una simile contrapposizione rischia di diventare speculare, trasfigurando il colpevole nella versione ostile della propria stessa immagine.⁵ È in virtù di questa duplice, contraddittoria dialettica che, scegliendo la prima persona, Emmanuel Carrère ha imposto alla sua narrazione una «torsione» tale da trasformare il «progetto biografico» in un'imprevista, impensata autobiografia per interposta persona.⁶

2. NON ESSERE NIENTE

L'intreccio di autobiografia e biografia è nell'*Adversaire* un processo lento e tortuoso. La contrapposizione netta tra Io e Tu che viene proposta nell'incipit è infatti il risultato di un'inchiesta impegnativa, che implica una compromissione, anche pericolosa, con una forma particolare del male: una forma che dapprima sembra potersi ricondurre alla dimensione minima dei fatti quotidiani, ma di cui, nel corso della narrazione, emerge invece il carattere radicale: il niente.

4. Ivi, p. 212. CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., p. 145, ha sinteticamente spiegato il dispositivo narrativo dell'opera: Carrère «include se stesso tra i personaggi ma soprattutto interviene sovente in prima persona per prendere le distanze dal biografato e per esporre la propria versione dei fatti». Cfr. anche P. TAMASSIA, *Documento e finzione nel romanzo. Il caso dell'Adversaire di Emmanuel Carrère*, in *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di M. RIZZANTE, W. NARON, S. ZANGRANDO, Trento, Univ. degli Studi di Trento, 2008, pp. 187-98.

5. A. ROMESTANG, *Demeurer dans l'indécidable*, in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, éd. par C. REIG, A. ROMESTANG, A. SCHAFFNER, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2016, p. 127: un «reflet de soi-même, mais en version hostile».

6. CASTELLANA, *Finzioni biografiche*, cit., p. 147. L. LOURDOU, *L'auteur et son double: le suis-variant et vous êtes morts? L'Adversaire? Limonov?*, in *Emmanuel Carrère. Le point de vue de l'adversaire*, cit., p. 94, ha osservato che «Romand apparaît comme un double maléfique de l'auteur».

Lo scrittore francese è tornato più volte a toccare fuggacemente quest'aspetto anche nei suoi libri successivi, segno, si direbbe, di un turbamento, come di chi si sia troppo avvicinato a una forza vorricosa che, travolgendo il suo orizzonte di riferimento abituale, gli abbia potuto rivelare una verità su di sé.

Il modo principale che Carrère ha trovato per affrontare questa forza (di *forces terribles* parla in una lettera all'assassino: A, p. 36) è il ripetuto riferimento al concetto teatrale (e sociologico) di «ruolo». Una semplificazione, se si vuole, ma che aiuta il narratore a rappresentare la deprivazione radicale con cui ha dovuto fronteggiarsi e che gli è apparsa per la prima volta durante il processo. Il tono vuoto della voce dell'imputato e l'automatismo robotico dei suoi gesti gli sono infatti sembrati l'espressione anarchica di chi, costretto ad abbandonare l'immagine che si è attribuita per anni – e che gli è stata sempre riconosciuta dal suo ambiente –, ha difficoltà a individuare una nuova forma, o ruolo, o «programma» (come anche si legge nel libro) per rapportarsi al mondo.⁷

Nonostante sia forse una semplificazione, è dunque insistendo sul ruolo e sul modo in cui Romand ha interpretato il fatto stesso di «avere un ruolo» che lo scrittore francese è entrato nel «mistero» di questa vicenda: non certo con l'intento di spiegarlo ma per rappresentarlo, per ripresentarlo al lettore nella sua più piena terribilità. Ed è a questo punto che ha dovuto flettere la biografia verso l'autobiografia.

In verità, Carrère sembra aver intravisto l'ingresso al mistero già durante il processo, se è vero che in uno dei suoi articoli si chiede: «che cosa faceva Romand tutto il giorno? Dopo aver accompagnato i figli a scuola, come impiegava quelle ore vuote, senza testimoni, senza una parte da recitare, quelle ore in cui non era più nulla?».⁸ Una domanda che, significativamente, nel libro viene riformulata per sintetizzare il contrasto tra i due livelli della sua esistenza:

Quand il faisait son entrée sur la scène domestique de sa vie, chacun pensait qu'il venait d'une autre scène où il tenait un autre rôle [...]. Mais il n'y avait pas d'autre

7. Nel libro lo scrittore parla di un passaggio dal «programma dottor Romand» a quello «Romand l'assassino» (A, p. 181), e infine a Romand il grande peccatore che espia (A, p. 196).

8. E. CARRÈRE, *Il caso Romand*, in *Id., Propizio è avere ore recarsi*, cit., p. 89, c.m.

scène, pas d'autre public devant qui jouer l'autre rôle. Dehors il se retrouvait nu. Il retournerait à l'absence, au vide, au blanc [...].

(«Quando entrava in scena nella vita privata, tutti pensavano che avesse appena lasciato un'altra scena, dove svolgeva un altro ruolo [...]. Invece non esisteva un'altra scena, un altro pubblico davanti al quale recitare quell'altro ruolo. Fuori, era completamente nudo. Tornava all'assenza, al vuoto, al nulla [...]: 4, p. 101; p. 79).

In altri termini, se il «dottor Romand» esisteva soltanto quando si trovava in famiglia e coi vecchi amici, cioè se il ruolo pubblico esisteva soltanto nella realtà imposturale della vita privata, quando usciva da quella vita ed entrava in quella che tutti erano convinti fosse un'importante e impegnativa attività di ricerca medica (ma che in realtà non esisteva), egli usciva dalla «pelle» posticcia che si era fabbricata solo per ritrovarsi «senza pelle», molto «più che nudo»: addirittura «scorticato» (4, p. 135).

È qui l'origine del libro, cioè nel punto in cui lo scrittore si è chiesto che cosa potesse accadere al suo personaggio quando non c'era più alcun ruolo, quando si apriva la voragine del niente. E questo punto di origine segna il passaggio dalla biografia alla autobiografia, perché è adesso che Carrère decide di assumere su di sé, mimeticamente, quel niente, rivivendo le stesse giornate di assenza che Romand ha vissuto per anni. Facendosi indirizzare dall'impostore, Emmanuel parcheggia la sua auto sulle piazzole dell'autostrada e resta a guardare fuori dal finestrino come ha fatto Jean-Claude; Emmanuel percorre i sentieri nella foresta che Jean-Claude ha attraversato prima di lui; Emmanuel si ferma per ore nei bar più isolati a leggere le riviste mediche come Jean-Claude ha fatto nel lungo periodo in cui ha frequentato il niente.

Tutto al contrario di quel che potrebbe sembrare, è grazie a questa immersione nello stesso bianco in cui il suo personaggio ha vissuto per venti anni, che lo scrittore riesce a prendere le distanze da ogni identificazione empatica, arrivando infine a quella contrapposizione netta che siglerà l'incipit del suo racconto. Perché, se è vero, come è stato osservato, che «l'indagine psicoanalitica, giudiziaria e romanzesca» intrapresa dallo scrittore «non può che culminare nella vertigine del niente»⁹, è altrettanto

9. Cfr. É. RABATÉ, *Lecture de l'Adversaire? Emmanuel Carrère: le réel en mal de fiction*, in Emmanuel Carrère, *Faire effraction dans le réel*, dir. L. DEMANZE et D. RABATÉ, Paris, P.O.L., 2018, p.

vero che senza quella indagine egli non avrebbe mai potuto fissare la propria posizione. E, a partire da quella, arrischiarsi in una descrizione del niente.

3. ESSERE COME TUTTI GLI ALTRI

Il carattere non-funzionale dell'*Adversaire*, la coerenza documentaria, la marcata istanza referenziale hanno spinto i critici a fornire una interpretazione di colui che, a stretto rigore, sarebbe soltanto un personaggio letterario: o almeno, di colui che, a stretto rigore, un critico letterario dell'opera di Emmanuel Carrère dovrebbe considerare soltanto un personaggio. E invece è accaduto di frequente che i lettori e i critici abbiano sentito la necessità di spiegare che cosa o chi sarebbe davvero Jean-Claude Romand.

Questa impellenza a interpretare il protagonista effettivo della vicenda per poter interpretare il testo che ne racconta la vicenda ha spesso prodotto contributi illuminanti, come quello di Emilie Brière, secondo cui Romand era «sé e nessun altro» in quanto gli era impossibile «trovare in sé stesso ciò che lo distingueva dagli altri».¹⁰ Una osservazione importante che però, piuttosto che fornire una interpretazione psicologica del signor Romand (cosa della massima rilevanza, ma ai fini del dibattito pro-cessuale o di un eventuale percorso clinico), dovrebbe contribuire a far comprendere il modo in cui Emmanuel Carrère ha costruito la narrazione di *L'Adversaire* e il senso di una tale costruzione.

L'indistinguibilità di sé rispetto agli altri, e la paradossale "unicità" che ne deriva (esser «sé e nessun altro»), sembra infatti introdurre alla legge che regola il rapporto del protagonista con la comunità in cui vive (o con

204: «l'enquête, psychoanalytique, judiciaire et romanesque, ne peut que culminer sur le vertige du rien». Per la dimensione dell'inchiesta come procedimento narrativo nella letteratura contemporanea, almeno di dominio francese, cfr. adesso la ricostruzione complessiva di L. DEMANZE, *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Corti, 2019.

10. «ce qui faisait que Jean-Claude Romand était "soi et nul autre" résidait justement dans cette impossibilité de trouver en lui-même ce qui le distinguait des autres» (É. BRIÈRE, *D'autres vies par la vôtre. Une lecture offerte à Emmanuel Carrère*, in Emmanuel Carrère, *Le point de vue de l'adversaire*, cit., p. 82).

le comunità nelle quali volta a volta si trova a vivere), legge che si potrebbe sintetizzare con la celebre frase di Marcel Proust secondo cui gli esseri umani si modellano in base a ciò che li fa rassomigliare agli altri, non a ciò che permette loro di distinguersi.¹¹ Nonostante la decisione di iscriversi a Medicina, sottraendosi così alla tradizione familiare di impiegarsi a vario titolo nella amministrazione pubblica delle foreste (4, pp. 58-62), la vita che Jean-Claude Romand ha condotto prima della strage – ossia tutto ciò che prelude al disastro delle Rivélazione del Niente – è infatti improntata al più stretto principio della conformità.

Il protagonista di Carrère è un impostore perché la sua condotta coincide coi desideri diffusi e le aspettative di successo condivise dall'ambiente borghese, tradizionalista, onesto e responsabile nel quale è nato e cresciuto (la celebre serietà dei Romand, il loro impegno nel mantenere la parola data...). Egli è un impostore perché – come ha scritto Jean-Michel Rabaté – è stato mosso dal «desiderio di essere riconosciuto in un'immagine conforme alle proiezioni dei suoi genitori».¹² E allora è utile riprendere quanto ha osservato Massimo Fusillo a proposito del fatto che ogni volta che «una logica diversa» mette in crisi la «separazione netta fra l'altro e se stesso» – come nel caso di quel che potremmo chiamare il «desiderio di conformità» – appare evidente quanto «l'identità» soggettiva si costruisca «attraverso lo scontro e l'assimilazione dell'alterità». Il racconto della «usurpazione dell'io da parte di un altro se stesso, demonico o meno, simile o speculare» – o anche, potremmo dire, il racconto dell'assunzione di un io imposturale, «demonico o meno, simile o speculare» – non esprime

11. La citazione da Proust si legge in LAVAGNETTO, *La didattica di Montaigne*, cit., p. 223: «nous nous modelons alors à la ressemblance des autres et non d'un moi qui diffère d'eux». Si pone qui, come in tutti i casi che abbiamo attraversato nel corso di questo libro, la questione che giace al cuore di N. ROSE, *Governing the Soul. The Shaping of the Private Self*, London, Free Association Books, 1999² (1 ed. London-New York, Routledge, 1989): «there are certain costs to the obligation to assemble one's own identity as a matter of one's own freedom» (ivi, p. 272).

12. «[...] son désir d'être reconnu comme une image conforme aux projections de ses parents implique qu'il ne faut à aucun prix les décevoir» (J.-M. Rabaté, *Roman-Satan, fait divers de l'Histoire Universelle de l'Imposture*, in *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, cit., p. 327). Questa impostura, purtroppo, implicava dunque una *contrefaçon*: l'obbligo di non deluderli, a qualunque costo.

me altro, «in fondo», che la medesima «angoscia di fronte al non esserci».¹³

Da questo punto di vista, Jean-Claude Romand, davvero supera quei mostri ordinari che restano – come ha scritto Olivier Assayas – «pietrificati nella loro banalità». In quanto «vuoto in sé», «incarnazione dell'assenza al mondo», egli va oltre la propria individualità empirica e, almeno secondo la logica realizzata nel libro di Carrère, diventa «un individuo di tipo nuovo, incredibilmente contemporaneo».¹⁴ Diventa “colui che agisce conformemente”, l'Impostore.

4. IL LUTTO DELLA FIDUCIA

Jean-Claude Romand non è l'unico personaggio di questa storia. Altri ce ne sono, che probabilmente non avrebbero mai desiderato occupare nella vicenda il ruolo che è loro toccato. Sono la moglie e i genitori, sono – sia pure in minima parte (e infatti se ne parla pochissimo nel libro) – i due figli; sono, soprattutto, i sopravvissuti, gli amici di Jean-Claude.

Per tutti costoro sembra valere una osservazione che il narratore fa a proposito dei genitori, i quali in punto di morte avrebbero dovuto ricevere la visione panoramica della loro vita, la gioia di comprendere la «pienezza delle cose giunte al loro compimento», e invece si sono trovati «faccia a faccia» col trionfo della menzogna e del male:

Ils auraient dû voir Dieu et à sa place ils avaient vu, prenant les traits de leur fils bien-aimé, celui qui la Bible appelle le satan, c'est-à-dire l'Adversaire.

(Avrebbero dovuto vedere Dio e al suo posto avevano visto, sotto le sembianze dell'amato figlio, colui che la Bibbia chiama Satana: l'Avversario? 4, p. 28; p. 24).

Romand è dunque Satana, o almeno, nella costruzione romanzesca di Carrère (*non-fictional*, certo, ma pur sempre *romanzesca*), ne è una incarnazione.

13. M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 320.

14. Carrère avrebbe creato «un individuo de type nouveau, incroyablement contemporain», giacché «[Jean-Claude Romand] n'a rien de ces monstres ordinaires pétrifiés de banalité, il est le vide lui-même, il est l'absence au monde incarnée» (O. Assayas, *Lettre*, in *Emmanuel Carrère. Faire effraction dans le réel*, cit., pp. 277 e 278).

zione: con tutta la conseguente energia di Rivellazione negativa, di potenza anti-demiurgica che ne deriva.¹⁵ Poiché però Romand è un Satana come tutti noi, bisogna dare ragione a Etienne Rabaté quando ha osservato che, se l'etimologia di "Avversario" indica 'colui che si colloca di fronte', in questo caso l'avversario «non è più lo straniero radicale, il Male come forza esterna», ma è «colui che è come noi, e che al tempo stesso a noi si oppone».¹⁶

L'Adversaire pone dunque una questione di rispecchiamento (*reflet de soi-même*, abbiamo visto in precedenza), e di conseguenza una messa in crisi della soggettività come polo aggregatore di virtù o qualità positive che *individua*no, cioè rendono unico il portatore. Torniamo così alla dialettica Io-Tu, in cui ogni posizionamento è sottoposto a una logica immaginaria e può pertanto rovesciarsi specularmente nel suo opposto: se "tu", ossia l'altro, viene collocato sul versante negativo e "io" sul versante positivo, una qualunque rotazione del piano può all'improvviso rovesciare le parti. La biografia, di conseguenza, si tramuta in autobiografia.¹⁷

Ma c'è un ultimo aspetto di questo romanzo sull'impostura che merita di essere discusso, qualcosa con cui il lettore di questo libro ha oramai fa-

15. Non credo che Carrère potesse saperlo, ma alcuni anni prima del caso Romand, scrivendo l'ultimo *vola!* della sua grande, incompiuta storia della soggettività, Michel Foucault aveva già illustrato la dialettica del confronto con l'Avversario. Studiando i monaci cristiani, egli aveva spiegato come l'asceti della castità cui si sottoponevano realizzasse un processo di soggettivazione, «indissociabile da un percorso di conoscenza che faceva dell'obbligo di cercare e di dire la verità su di sé la condizione indispensabile e permanente di un'etica (cfr. Foucault, *Les aveux de la chair*, cit., p. 245: «cette subjectivation est indissociable d'un processus de connaissance et permanente de cette éthique»). Lasciarsi si associa all'esercizio della verità come processo che costituisce la premessa a ogni possibilità di pensarsi. Inginocchiato sulla sua carne, il monaco dice ad alta voce quel che si nasconde dentro di lui sottoponendosi a un rituale che lo aiuti a «snidare dentro di sé la potenza dell'Altro, del Nemico che si nasconde sotto le sue proprie apparenze» (ivi). La verità su di sé per contrapporsi a ciò che si nasconde dentro di sé. E che quando appare all'improvviso si mostra sempre di fronte.

16. «L'Adversaire, étymologiquement "celui qui est situé en face", ce n'est plus l'étranger radical, le Mal comme force extérieure, mais plutôt celui qui est comme nous tout en nous étant opposé» (E. Rabaté, *Lecture de l'Adversaire*, cit., p. 292).

17. A proposito di logiche narrative del rovesciamento, ricordo qui con piacere il bel romanzo di C. DE MAYO, *Vita e morte di un giovane impostore scritta da me, il suo migliore amico*, Firenze, Ponte alle Grazie, 2010.

militarizzato: la questione dell'egame tra fiducia e credenza. Carrère ne ha parlato retrospettivamente, quando ha distinto tra la questione del «perché» Romand «abbia mentito» – un enigma che resterà irrisolto per sempre perché solo Romand «potrebbe dirlo», ma egli stesso «non lo sa» – e la questione che riguarda invece il «come si sia potuto credergli» – il cui mistero coinvolge invece «le persone intorno a lui».

Come ho potuto credergli? è infatti la domanda che si è fatta per mesi, per anni Luc, il migliore amico di Jean-Claude, il quale, volendo «costruire» un «racconto completo e coerente» da riferire in tribunale, si è trovato a «rileggere la sua intera vita alla luce di un'amicizia scomparsa in un gorgo e che era stata sul punto di far scomparire con lei tutto ciò in cui credeva» (4, p. 187; p. 144).¹⁸

Sulle prime, nell'imminenza della notizia, Luc e gli altri amici si erano semplicemente rifiutati di credere a quanto era accaduto («Luc d'abord a refusé tout net de le croire»). E in effetti è normale, spiega il narratore, che ci si ostini nel non credere a chi ci dice che il nostro miglior amico, «l'uomo più retto che conosciamo, ha ucciso moglie, figli e genitori e che in più ci ha mentito per anni». È normale, anche contro le prove più schiaccianti, «continuare ad avere fiducia in lui» (4, p. 17; p. 16).¹⁹ Ma poi, piano piano, la fiducia si sgretola e i fatti, emergendo nella loro sequenza inesorabile, finiscono con lo scardinare tutto ciò in cui credevamo.

E tuttavia la domanda di Luc rimane, e con lei la necessità di capire che *persona* sia Jean-Claude, quale sia la sua natura, il suo carattere. E rimane la necessità di capire come si sia potuto credergli, e credergli così a lungo, vivendo con lui in quasi totale intimità e in una assoluta solidarietà di convinzioni, convenzioni e credenze: «comment avous-nous pu vivre si longtemps auprès de cet homme sans rien supçonner?» (4, p. 25; p. 21: «come abbiamo fatto a vivere così a lungo accanto a quest'uomo senza

18. Il «sonci», la preoccupazione «de construire, pour l'énoncer à la barre, un récit complet et cohérent lui a fait petit à petit relire sa vie entière à la lumière de cette amitié qui s'était engouinée dans un gouffre et avait failli engloutir avec elle tout ce à quoi il croyait».

19. «Quand on vient vous dire que votre meilleur ami, le parain de votre fille, l'homme le plus droit que vous connaissiez a tué sa femme, ses enfants, ses parents et qu'en plus il vous mentait sur tout depuis des années, est-ce qu'il n'est pas normal de continuer à lui faire confiance, même contre des preuves accablantes?».

sospettare nulla?»). Una simile, *incredibile* impostura – l'impostura di un uomo che condivide tutto con la cerchia dei suoi più stretti conoscenti per venti anni, salvo non essere l'uomo che in quella cerchia si crede egli sia, salvo anzi non essere affatto –, una simile impostura forse ha potuto tenere perché non c'era niente da nascondere, perché non c'era smascheramento che potesse mai realizzarsi, perché sotto quella maschera funeraria che noi chiamiamo *persona* e che i suoi amici chiamavano «Jean-Claude», o semmai, un po' beffardi un po' rispettosi ««dottor Romand», non c'era niente, o almeno niente di ciò che la società dei suoi simili potesse andare a cercare (A, p. 70; p. 55).²⁰

Si tratta di qualcosa che Carrère aveva già intuito all'epoca in cui aveva seguito il processo come giornalista, allorché aveva presentato l'impostore omicida con una sequenza di termini negativi: «Non era un medico, ma nemmeno qualcos'altro: non era né una spia né un trafficante d'armi o di organi, come all'inizio si era creduto e sperato». Non era un *medico*, cioè la persona che Romand era per i familiari, gli amici e i conoscenti; non era una *spia* o un *trafficante*, cioè la persona che gli inquirenti e i giornalisti avevano ipotizzato Romand potesse essere. Credenze, ipotesi, speranze, sintetizza lo scrittore, che sono tutte necessarie nella esistenza ordinaria: «perché è difficile accettare che qualcuno possa non essere niente».²¹

L'effetto di un tale niente è illustrato dal narratore di *L'Adversaire* con grande lucidità quando afferma che «è impossibile pensare a questa storia senza dirsi che essa contiene un mistero e una spiegazione nascosta»: ma «il mistero», in questo caso, «è che non c'è spiegazione»; per quanto possa sembrare «inverosimile», è proprio così che è andata (A, p. 94; p. 74).²² Ed

20. Cfr. BERTING, *Ficce*, cit.; cfr. anche M. BERTINI, *La maschera, il doppio, il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

21. CARRÈRE, *Capote, Romand e io*, cit., p. 207. Il romanzo paranoico che i giornali avevano cominciato a imbastire risponde a quel grande principio messo in scena da Orson Welles in un grande film, *The Stranger* (1946), dove appunto torna quella grande figura di cui parla Simmel (lo straniero come colui che viene per restare) e che si presenta come colui che può inoculare il male dall'esterno: in questo caso non c'era nessun esterno. Come del resto mancava ogni "interno".

22. «Il est impossible de penser à cette histoire sans se dire qu'il y a là un mystère et une explication cachée. Mais le mystère, c'est qu'il n'y a pas d'explication et que, si invraisemblable que cela paraisse, cela s'est passé ainsi.»

è questa riduzione alla "lettera dei fatti" – la lettera uccide e lo spirito vivifica, ricorderemo ancora una volta con san Paolo –, questa mancanza di mistero, il fatto cioè che Jean-Claude Romand non nascondesse nulla e che dunque la sua storia non abbia nulla da rivelare, nessuna morale da insegnare, a mettere l'amico in una posizione insostenibile. Alla morte della credenza non può che seguire «le deuil de la confiance» (A, p. 18): la fiducia non può fare altro che vestirsi a lutto e piangere – con gli occhi asciutti – ciò che ha perduto.

5. UN UOMO COME NOI

Nel 2014 Javier Cercas pubblica *El impostor*. Al pari di *L'Adversaire*, si tratta di una *non-fiction novel* la cui storia ha profondamente coinvolto l'autore, il quale, al pari di Carrère, è riuscito a iniziare a scrivere solo dopo molte incertezze e ripensamenti. Ma la differenza tra i due libri che risulta subito evidente al lettore ricorda la contrapposizione tra commedia e tragedia che abbiamo visto utilizzata da Jean de Coras alla metà del Cinquecento per spiegare il caso del falso Martin Guerre: Carrère ha scritto una tragedia, Cercas una commedia. Certo, l'autore spagnolo non racconta una storia di marii sostituiti nel letto della bella moglie come nell'*Anfitrione* di Plauto, ma è significativo che abbia parlato del suo protagonista come di un *picaro* o un *embustero*,²³ riconducendolo all'ambiente di straccioni e imbroglioni di strada col quale abbiamo familiarizzato nel terzo capitolo. Ma anche la sua commedia, come del resto accade spesso, non manca di una sua profonda serietà.

La storia di Enric Marco Batlle è oggi di dominio pubblico, forse ancora più nota di quella di Jean-Claude Romand. Nato nel 1921, dopo una giovinezza repubblicana e antifranchista e una prima maturità in buona parte oscura, nel 1978 viene eletto Segretario generale della Confederación General del Trabajo (CNT), uno dei sindacati spagnoli più antichi e gloriosi. Negli anni Ottanta e Novanta egli s'impegna nell'Associazione

23. Cfr. per esempio, J. CERCAS, *El impostor*, Barcelona, Debolsillo, 2016 (1 ed. Barcelona, Penguin Random House, 2014), pp. 118, 124, 156. D'ora in poi le citazioni saranno date direttamente con il rinvio al numero di pagina preceduto dalla sigla I (le traduzioni sono mie).

catalogana dei genitori di alunni, per poi diventare, ai primi del 2000, un personaggio di spicco della Amicale di Mauthausen arrivando nel gennaio del 2005 a prendere la parola al Parlamento spagnolo durante le celebrazioni per onorare le vittime dell'Olocausto. Volto noto della vita pubblica spagnola, *leader* apprezzato (nonostante la sua linea politica non chiarissima), uomo simpatico e parlatore fluente, nel maggio del 2005 viene però sconfessato. Le ricerche dello storico Benito Bermejo dimostrano infatti che Marco non è mai stato un oppositore del Franchismo, che non è stato arrestato in Germania per motivi politici, che non è stato perseguitato dai nazisti: che non è nemmeno mai stato rinchiuso nel campo di concentramento di Flossenbürg. Da quel momento, come scrive Cercas, Marco diventa «el gran impostor y el gran maldito» (I, p. 15).

La sua caduta è repentina: lo scandalo di aver mentito su argomenti così vivamente sentiti dall'opinione pubblica come l'opposizione alla dittatura e lo sterminio nazista è fatale. Tanto più che su questi stessi elementi si era realizzata la sua ascesa, in coincidenza con la progressiva crescita di prestigio della vittima e del testimone nella sfera pubblica tra la fine del Novecento e il nuovo secolo (di «prestigio de la víctima y [...] del testigo» parla appunto Cercas: cfr. I, p. 53).²⁴

A parere dello scrittore, il più profondo carattere, che definiremmo al tempo stesso “serio” e “romanzesco”, della storia di questo *picaro* contemporaneo va infatti spiegato facendo ricorso al «capital ético y político» (I, p. 91) che queste figure hanno accumulato a partire dall'ultimo quarto del Novecento, cioè esattamente quando Marco ha iniziato a costruire la sua carriera di impostore. La scelta di assumere la maschera del “venditore di memoria”, e non, per esempio, di “venditore di reliquie” (come avrebbe fatto un suo collega cinquecentesco) è direttamente collegata al *surplus* di valore attribuito nella nostra epoca ai rappresentanti della memoria pubblica, ai sopravvissuti e ai testimoni in generale. Spacciandosi per uno di

24. La questione è venuta emergendo in particolare nell'ultimo decennio del sec. XX. Mi limito a riportare due voci bibliografiche provenienti dall'ambito della ricostruzione storica e della sociologia del diritto: A. WRETIORKA, *Lea del testimone*, trad. it., Milano, Corina, 1999 (ed. or. 1998); R. DURONG, *Le témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1998.

loro, un uomo normale – che pure aveva militato brevemente nell'esercito repubblicano nella primissima giovinezza ma che poi aveva vivacchiato adeguandosi ai meccanismi della Spagna franchista – ha potuto trasfigurare la propria mediocre immagine di persona qualunque in quella del resistente, dell'oppositore: della vittima.

Si colloca appunto qui la “serietà” di questo moderno Lazarillo: nel fatto che un «infringitore emerito» come lui sia in realtà espressione della maggioranza (*pertenec a la mayoría*; I, p. 127), che egli sia un *hombre corriente* (I, p. 128), un uomo come tutti gli altri (cfr. anche I, pp. 159, 249, 435).²⁵ Nonostante la sua vita rocambolesca – quella inventata e quella vissuta –, Marco è insomma un conformista, cioè il tipo che «costruisce la sua posizione nel mondo a colpi di gesti da repertorio, di frasi banali, di espressioni quotidiane». ²⁶ Pur avendo costruito la sua vita pubblica in contrasto con l'immagine di quelle «azioni da spirito gregario» che sono state proprie della quasi totalità degli Spagnoli durante quaranta anni di dittatura, egli ha saputo mobilitare il suo «genio», il suo «senso di osservazione», la sua «immaginazione» e la sua «perseveranza» per assomigliare il più possibile ai suoi simili così da riuscire a incarnarne il desiderio di riscatto. ²⁷ Difficile non condividere la sintesi del narratore: «Marco non solo affascinava per la sua personalità, ma per quel che rivelava degli altri» («Marco no sólo era fascinante por sí mismo, sino por lo que revelaba de los demás»: I, p. 22).

6. ALONSO QUIJANO NON HA FINITO

La storia del *don Chisciotte* è molto nota. Alonso Quijano, un piccolo aristocratico della Mancha si accanisce talmente nella lettura dei romanzi

25. Così venne definito lo Smemorato di Collegno quasi cento anni prima: cfr. la ricostruzione intelligente e attenta di L. ROSCIONI, *Lo smemorato di Collegno. Storia italiana di un'identità contesa*, Torino, Einaudi, 2007.

26. Secondo B. CANNONE, *Le sentinelle d'imposture*, Paris, Gallimard, 2005, p. 43, il conformista è colui che adotta senza riserve «les postures les plus communes»: «Le conformiste construit sa posture à coups de gestes répertoriés, de phrases banales, d'expressions courantes, d'actes moutonniers».

27. Sono i termini coi quali Cannone, ivi, p. 95, esprime la sua ammirazione per le qualità dell'impostore: «quel génie, quel travail, quel sens de l'observation, quelle imaginations, quelle persévérance».

di cavalleria («se enfrascó tanto en su letura») da credere di essere egli stesso un cavaliere errante, partendo all'avventura per onorare la sua amata, sconfiggere il mago che lo perseguita e trovare il cantore che narnerà le sue gesta. Nell'*Impostor* viene proposta una similitudine esplicita tra Chisciotte ed Enric Marco; ed è anzi lo stesso protagonista che, non senza ambiguità, a far proprio il parallelismo (cfr. I, pp. 353-54), ricordando la scena conclusiva del libro di Cervantes nella quale Quijano, stanco, ammalato, giacente sul letto di morte, riconosce finalmente di essere se stesso e non don Chisciotte.

La conclusione di Cervantes riconduce la vicenda al livello della realtà quotidiana, tra le mura spreciate di una casa modesta, senza broccati alle finestre, senza fanciulle perseguitate e senza draghi malefici. Eppure questa stessa conclusione conferma che nel tempo precedente al suo rinsavimento Quijano si è sentito davvero un cavaliere errante; egli è *stato effettivamente* don Chisciotte, sia pure in una dimensione esclusiva, tutta personale, priva di ogni riscontro con la realtà esterna.

Al pari del personaggio cervantino – spiega Cercas – anche Marco è *stato effettivamente il suo personaggio*: così come, «a un certo punto, Alonso Quijano divenne don Chisciotte», allo stesso modo egli, a un certo punto della sua vita, è diventato «un deportato» (I, p. 284).²⁸ Marco non ha finto, insomma: egli ha solo riprodotto, o al più ha reinventato la figura del testimone dell'Olocausto, divenuta tipica nel dibattito pubblico a cavallo tra i due secoli, in Spagna e nel resto del mondo. Ed è stato perché si è conformato a un *clásico* della emozione contemporanea come la scena dei deportati che arrivano nel campo di concentramento che questo moderno ven-

28. «Marco [...] en cierto modo, no fingía que era un deportado. [...] Marco pasó a ser un deportado, igual que, a partir de un determinado momento, Alonso Quijano pasó a ser don Quijote» (I, p. 284). Si nota qui marginalmente che il tema “chisciottesco” consente a Cercas di volgere in commedia il principio tragico della compromissione col proprio personaggio su cui si articola invece l'opera di Carrère. *L'Adversaire*, peraltro, è esplicitamente citato a più riprese (cfr. in particolare I, pp. 183-85), e l'autore spagnolo non manca nemmeno di fare un paio di volte riferimento al rischio di dover «parcar con el diablo» per poter scrivere il suo libro (cfr. I, pp. 186 e 388). Peraltro, Cercas non manca nemmeno di riflettere a lungo sulla possibilità che il personaggio, un impostore, abbia creato il suo autore, lasciando a questo punto il modello di Carrère per passare a Brandello e Uramuno (cfr. almeno I, pp. 354, 374-90).

ditore di reliquie ha potuto avere successo nella sua ipotesi narrativa di trasfigurazione, riproposta «infatigabilmente» da lui in «conferenze, articoli e interviste» (I, p. 136).

La *non-fiction* di Cercas si rivela in tal modo anche un saggio sul desiderio mimetico e l'identificazione immaginaria nell'era del testimone, come l'ha chiamata Annette Wieviorka. In una semiosfera così densamente occupata dal tema e dalla figura della vittima e così profondamente configurata dal regime di discorso testimoniale, tanto che si è potuto parlare di «paradigma vittimario», il *picaro* contemporaneo parte all'avventura conformando le sue azioni e le sue parole a quell'orizzonte di senso.²⁹

Se, come sospetta il narratore, Marco è un «mediopata», qualcuno che dipende dalla necessità di crearsi una immagine pubblica, di apparire nelle fotografie, di essere intervistato e di pronunciare discorsi, ciò è perché una simile *mediopatia* non solo è del tutto compatibile, se non sostanziale all'odierno sistema culturale, ma è addirittura alla base della costruzione identitaria del soggetto contemporaneo.³⁰ E una simile costruzione di sé per mezzo delle strutture comunicative globali è alla base della incorporazione del tipico cui Marco si è sottoposto per ottenere quel consenso collettivo che gli ha arriso per decenni.

Nel romanzo, sia pure un romanzo *non-fictional*, Cercas insiste a più riprese sul fatto che l'eroe sia in realtà l'incarnazione del grigiore, della volgarità, della mancanza di eroismo che avrebbe caratterizzato la Spagna per decenni durante la dittatura del Caudillo (1936-1975). Ed è proprio questa sovrapposizione di destini, o meglio la sublimazione di questo destino comune in una storia di resistenza, sofferenza e riscatto a far sì che un *hombre corriente*, un uomo come gli altri abbia potuto ricevere un tale consenso. Sarà pure un uomo simpatico, un gran parlatore, un *liante único*, ma se Marco è stato un impostore di successo è perché ha agito da conformista. Più precisamente, il conformismo di Marco ha conosciuto due fasi. La

29. Per la nozione di paradigma vittimario, cfr. D. GREUORI, *Critica della vittima. Un esperimento con Petta*, Milano, Notte tempo, 2014; G. DE LUNA, *La repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano, Feltrinelli, 2015.

30. Cfr. J. MEYKHOVITZ, *Oltre il senso del luogo*, trad. it. N. Gabi, Bologna, Baskerville, 1993 (ed. or. 1985).

prima negli anni della dittatura, quando ha vissuto dentro la struttura repressiva senza opporsi; la seconda nel post-franchismo, quando, al pari di gran parte dei suoi connazionali – questo almeno è il parere del narratore – egli ha trasformato il proprio passato, abbellendolo o addirittura manipolandolo per renderlo compatibile con gli ideali democratici.³¹

Come ha scritto Jean Starobinski chiudendo la sua riflessione cinquantennale intorno al tema della maschera, è *di fronte al gruppo sociale* che è importante *farsi essere*, cioè *manifestarsi come un partecipante alla comunità*.³² Marco non ha finto; egli ha partecipato alla comunità incorporandone una delle credenze più necessarie dopo quaranta anni di dittatura: non sono stato tra i persecutori, non ho fatto parte della “zona grigia”; sono stato un oppositore e un deportato. Sono l'espressione del riscatto: il mio passato è (invertito di senso) il passato di tutti (il *pasado individual* è *pasado colectivo*: I, p. 194).³³

7. NECESSITÀ DELL'ENIGMA

Verso la metà della sua lunga indagine, alla metà degli anni Settanta, Starobinski ha osservato che nella storia occidentale sembrano esservi stati solo due approcci alla idea che colui che ci sta di fronte sia effettivamente la persona che afferma di essere. Il primo approccio consiste nel ritenere che il «vero volto» di un individuo si riveli al termine di una «spiegazione causale», una volta percorse tutte le «tappe di un discorso disciplinato che verifica le prove» a disposizione; il secondo approccio si affida invece

31. «Marco se inventó un pasado (o lo adornó o lo maquilló) en un momento en que alrededor de él, en España, casi todo el mundo estaba adornando o maquillando su pasado, o inventándoselo» (I, p. 247).

32. «[...] c'est face au groupe social qu'il est important de se faire être, de se manifester comme un participant de la communauté» (Starobinski, *Les pouvoirs du masque*, cit., p. 12). *C'est face au group social*: un'espressione che potrebbe aver ispirato il lavoro di Carrière.

33. In questo senso è interessante che Javier Cercas si sia soffermato sugli altri casi di impostura connessi all'Olocausto (I, pp. 288-90), lasciando emergere la differenza del suo personaggio: solo Marco rappresenta, sia pure in un modo peculiare, addirittura idiosincratice, la storia collettiva di un'intera collettività nazionale. Su analoghi casi di impostura legati all'Olocausto merita di essere letta la riflessione di ARNAUD, *Qui dit je en nous?*, cit., pp. 243 sgg.

alla «comprensione simpatetica», alla rivelazione del vero sé attraverso lo scambio reciproco e il dialogo.³⁴

La simpatia di Marco, la sua identità di *picaro* affabile e gioviale è il segno che tutta la sua impostura è stata giocata sul versante della esistenza, della immediatezza dialogica. La costruzione del *novel* non-finzionale, così come Javier Cercas ha voluto realizzarlo, si ispira invece all'inchiesta giudiziaria, in cui predominano le spiegazioni causali. Il contrasto tra i due modelli viene valorizzato nel libro per meglio orchestrare la dialettica tra il narratore, la cui indagine mira al ristabilimento della verità storica, e l'impostore, che invece la manipola e adattera.

In una tale dialettica, lo smascheramento non può che presentarsi come azione inesorabile, fatta in nome dei più alti valori. Di fronte all'impostore che implora che gli venga lasciato qualcosa («Déjame algo»: I, p. 96), il narratore non può che rispondere, velenoso e quasi un po' sadico: «le dejo eso» (ivi). “Ecco che cosa ti lascio”: ti lascio la vergogna di essere stato scoperto, l'infamia di aver mentito alla nazione sulle cose più sacre che possano esistere, sui valori della libertà, del sacrificio, della violenza subita senza alcuna ragione. Tutte le ragioni del secondo Novecento si raccolgono in una frase che sembra davvero ispirata da un qualche “tribunale del popolo” e che trova il suo corrispettivo più evidente nella scena conclusiva del “romanzo”, quando il narratore, accompagnato da alcune delle persone a lui più care, si reca nell'archivio del campo di concentramento di Flossenbürg per cercare la prova fattuale della menzogna di Enrico Marco, e la trova (I, pp. 449-50).

E tuttavia Marco non smette di raccontare e persuadere, o semplicemente di creare simpatia intorno a sé. Egli è forse il *maldito*, ma non è stato cacciato dalla città, dove anzi continua a manipolare i suoi intervistatori e in particolare il suo narratore, che infatti resta incerto sulla sua capacità di governare le fila del racconto (I, pp. 354, 379, 388-89).

Ma più che il sentimento di inadeguatezza a controllare una materia così insidiosa, è significativo che il narratore rappresenti la sua storia con Enrico Marco nei termini di un rapporto, in qualche modo interminabile, con l'enigma: «Enric è un enigma, ma un enigma strano: quando lo hai

34. STAROBINSKI, *Persona, máscara, volto*, cit., p. 65.

decifrato ti si pone innanzi un altro enigma, e quando ha decifrato questo secondo enigma, se ne pone un terzo; e così all'infinito. O fino all'esaurimento» («*Enric es un enigma, pero un enigma raro: cuando lo has descifrado, te plantea otro enigma, y cuando descifras ese segundo enigma, te plantea el tercero; y así hasta el infinito. O hasta el agotamiento*»: I, p. 432).

L'enigma che viene rilanciato all'infinito, o almeno fino all'esaurimento è un *misterio transparente* (I, p. 436) che però non può mai essere colto definitivamente. Ed è qui che il rapporto a distanza col testo di Emmanuel Carrère torna a farsi rivelatore. Pur essendo la versione comica di un tema che lo scrittore francese ha invece svolto nel suo versante tragico, sta di fatto che la storia di Marco rivela, quanto quella di Romand, la vertigine che attraversa ogni esperienza di impostura. L'impostore può aver inventato la sua storia per vivere meglio, per fare soldi, o per conquistare una donna, oppure ancora per la fama: ma in ogni caso la possibilità stessa che una identità venga usurpata mette di fronte al vuoto di significato. Per quanto la mia indagine possa ricostruire tutti i passaggi e i relativi movimenti, le fasi cruciali della vita del "vero" individuo che si nascondeva dietro la maschera imposturale, resta però che la sua esistenza è stata "veramente" anche quella maschera.

In questo consiste l'inesauribilità di questo enigma: quel mistero sempre sfuggente che Lévi-Strauss, studiando le maschere amerinde, seppe ridurre a una formula semplice quanto abbacinate, che qui vale riproporre nelle parole di un traduttore di eccezione come Primo Levi:

[...] una maschera non è principalmente ciò che essa rappresenta, bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di *non* rappresentare. Come un mito, una maschera tanto nega quanto afferma; non è fatta solo di quanto dice o crede di dire, ma anche di ciò che esclude.³⁵

Quel che viene escluso, evidentemente, siamo noi, col nostro portato di convenzioni convinzioni e credenze, con quel nostro mondo cui la maschera allude, per poter funzionare, e che essa al tempo stesso elude, perché, appunto, funziona.

35. C. LÉVI-STRAUSS, *La via delle maschere*, trad. it. P. LEVI, Milano, Il Saggiatore, 2016 (ed. or. 1985), p. 105.

INDICE DEI NOMI

- Accetto Torquato: 89, 90 n., 91, 116.
 Adalberone di Laon: 26.
 Aganben Giorgio: 65 n.
 Agostino Aurelio, santo: 66 n.
 Agrippa Cornelio: 58.
 Alessandro, figlio di Erode Antipa: 36.
 Apuleio Lucio: 71.
 Aristotele: 43, 85, 164, 167.
 Arnaud Claude: 126, 127 n., 184 e n., 193 e n., 212 n.
 Arnaud du Tillh, detto Pansette: 13, 15, 16, 17, 18, 20 e n., 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30 e n., 31, 33, 34, 35, 37, 120.
 Arnavon Jacques: 118 n.
 Arzeni Bruno: 187 n.
 Assayas Olivier: 203 e n.
 Aubertbach Eric: 34 n.
 Bachtin Michail: 155 e n., 161.
 Bajini Sandro: 103 n.
 Baldovino, conte di Fiandra: 36.
 Balzac Honoré de: 114.
 Barberts Walter: 81 n.
 Barnum Phineas Taylor: 159.
 Bartle Enric Marco: 207.
 Beier Benjamin V.: 97 n.
 Belting Hans: 130 e n., 206 n.
 Bénichou Paul: 107 n.
 Benjamin Walter: 131 e n.
 Bergamasco Francesco: 197 n.
 Bernejo Benito: 208.
 Bertoni Clotilde: 197 n.
 Berrande de Rols: 13, 14, 17, 18, 20, 22, 25 e n., 28.
 Bettini Maurizio: 206 n.
 Bianconi Piero: 139 n.
 Boccaccio Giovanni: 39 e n., 41, 42, 48, 54, 59, 61, 65, 178.
 Bolzoni Lina: 81 n.
 Branch Watson: 161 n.
 Brant Sebastian: 161.
 Brière Émile: 201 e n.
 Burke Peter: 82 n., 111 n.
 Bussmann Monica: 181 n.
 Calder Andrew: 123 n.
 Cambise I, re di Persia: 36.
 Camporesi Piero: 10, 58 n., 64 e n., 65 e n., 67 n., 73, 11.
 Cannone Belinda: 209 n.
 Cantimori Delio: 188 n.
 Capote Truman: 197.
 Caracciolo Antonio: 110 n.
 Carlo V, imperatore: 72.
 Carlo VIII, re di Francia: 81.
 Carrère Emmanuel: 194 e n., 195, 196, 197 e n., 198 e n., 199 e n., 200, 201, 202, 203 e n., 203 n., 205, 206 e n., 207, 210 n., 212, 214.
 Carrière Jean-Claude: 17.
 Cassin Barbara: 63 n., 113 n., 155 n., 156 n., 164 e n., 167 e n.
 Castellana Riccardo: 183 n., 198 e n.
 Castiglione Baldassar: 79 n., 81 e n., 83, 84 n., 86, 87, 91, 92, 98.
 Cavallé Jean-Pierre: 90 n.
 Cave Terence: 43 e n.
 Cavell Stanley: 99 n.
 Cercas Javier: 207 e n., 208, 210, e n., 211, 212 n., 213.
 Cervantes Saavedra Miguel de: 210.
 Chamisso Adalbert von: 191.
 Chiarini Paolo: 188 n.
 Cicerone Marco Tullio: 26, 30 e n., 32 n., 71, 85, 154.
 Ciro I, re di Persia: 36.
 Clemente III, papa: 36.
 Clodio Pulcro: 35.
 Clor Paola-Rosa: 161 n.

- Colangelo Carmelo: 10, 65 n., 91 n.
 Cook Jonathan A.: 161 n.
 Coras Jean de: 14, 15 e n., 18, 19, n., 20 n., 22 e n., 23, 24 e n., 25 e n., 26, 28 e n., 29, 30 e n., 34, 32, 33 e n., 34, 35 e n., 36, 37, 38, 39 n., 94, 207.
 Crespi Antonio Maria: 66.
 D'Agostino Alfonso: 48 n.
 d'Almeras Henri: 112 n.
 Dalnasso Neni: 182 n.
 Daniele Silyano: 182 n.
 Dante Alighieri: 57 n., 69, 109.
 Darnton Robert: 134 e n., 139 e n., 147 e n.
 De Luna Giovanni: 211 n.
 de Majo Cristiano: 204 n.
 Delcorro Carlo: 47, 48 e n., 51 n., 52 e n., 53, 56.
 Della Casa Giovanni: 85 e n.
 Demanze Laurent: 200 n., 201 n.
 Descombes Vincent: 45 n., 129 n.
 Dick Philip: 195.
 Diderot Denis: 134, 141, 142 e n., 143 e n., 144, 145 e n., 146 e n., 147.
 Diodati Ottaviano: 141 n.
 Dostoevskij Fëdor: 155.
 Ducel Lorenzo: 94 e n., 95.
 Dulong Renauld: 208 n.
 Dumas Alexandre (*père* Dumas): 17.
 Duvignaud Jacques: 58 e n., 61 n., 70 n.
 Elias Norbert: 83 n.
 Eliav-Feldon Miriam: 111 n.
 Emden Catherine: 111 n.
 Emerson Ralph Waldo: 159.
 Emili Paolo: 37.
 Erasmo da Rotterdam: 71.
 Erode Antipa: 36.
 Federico da Montefeltro: 79.
 Feisthauser Joseph: 111 n.
 Fiorilla Maurizio: 39 n.
 Flavio Giuseppe: 36.
 Foucault Michel: 44 en., 45 e n., 46, 55 n., 56 e n., 69 n., 71, 90 e n., 100 e n., 204 n.
 Fournier Edouard: 29 n.
 Franklin Benjamin: 159.
 Frasca Gabriele: 10.
 Frianoro Rafaele: 67, 68, 69.
 Frye Northrop: 161 n.
 Fusillo Massimo: 202, 203 n.
 Gabi Nadia: 211 n.
 Galiani Ferdinando: 110 e n.
 Ganni Enrico: 131 n.
 Gargano Antonio: 71 n., 72 e n., 73 n., 74, 75 n.
 Geertz Clifford: 18 e n.
 Genette Gerard: 154 n.
 Gigante Claudio: 82 n.
 Giglioli Daniele: 211 n.
 Ginzburg Carlo: 32, 33 n., 34 e n.
 Giovanna papessa: 36, 39.
 Girard René: 57 e n.
 Giustino, storico romano: 36.
 Goethe Johan Wolfgang: 183.
 Goffman Ervin: 59 e n., 63, 64 n., 67 e n., 69 n., 70, 85 e n.
 Gore Vidal: 182, 192.
 Gossman Lionel: 123 n.
 Goulart Simon: 16.
 Greenblatt Stephen: 86 e n., 99 e n., 100 e n., 101.
 Gregorio Magno, santo: 115 n.
 Grimm Friedrich Melchior von: 134.
 Groebner Valentin: 27 n., 65 n., 75 e n., 87, 88 n.
 Guerre Martin: 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 25 e n., 27, 28, 29, 30 e n., 31, 32, 37, 38, 42, 120, 126, 141 n., 207.
 Guinizelli Guido: 57.
 Guicharnaud J.: 104 n., 106 e n., 110, 111 n., 113, 123 n.
 Gurewitsch Anatole: 182 n.
 Hayford Harrison: 162 n.
 Heffrich Eckhardt: 181 n.

- Hinz Manfred: 89 n.
 Hogue James Arthur (Alexi Indris-Santana):
 Indris-Santana Alexi: vd. Hogue James Arthur.
 Jacopo da Varazze: 48.
 Jesi Furio: 185 n.
 Jung Carl Gustav: 182 e n., 183 n.
 Kennedy James: 170.
 Kerényi Karoly: 182 e n., 183 e n., 185 e n., 189 n.
 Kleist Heinrich von: 186.
 Koppish Michael S.: 123 n.
 Kubrick Stanley: 87.
 Lados Chaderlos de: 132, 133, 137 n., 138.
 Lamarche-Vadel Gaëtan: 90 n., 130 n.
 Lavagetto Mario: 62 e n., 69 e n., 114 n., 202 n.
 Lavocat François: 72 n., 74 n., 183 e n.
 Leibniz Gottfried Wilhelm von: 16.
 Leigh Ralph A.: 140 n.
 Leone IV, papa: 37.
 LeSueur Guillaume: 15.
 Levi Primo: 214 e n.
 Lévi-Strauss Claude: 130, 214 e n.
 Lewis Janet: 17.
 Lhote Marie-Josephe: 185 e n.
 Li Xiaoyong: vd. Zhang Longquan.
 Lindberg Gary: 157 e n., 159 e n., 162, 163 e n., 164 n., 166 e n., 169 e n.
 Lombardo Bartolomeo: 43 e n.
 Longhurst Carlos A.: 179 e n.
 Lourdon Laurent: 198 n.
 Lucano Marco Anneo: 69.
 Lucchese di Poggibonsi: 48.
 Luciano di Samosata: 71.
 Mac Dougall Alma A.: 162 n.
 Macchia Giovanni: 89 n., 105 e n., 114 e n.
 Machiavelli Niccolò: 91.
 Madonna Franca: 154 n.
 Manganelli Giorgio: 90 n., 101 n., 102 n., 158 n.
 Mann Thomas: 180, 181 e n., 182 e n., 183, 184 e n., 185 n., 186 e n., 187 e n., 188, 191, 192 e n., 193.
 Manolescu Georges: 183.
 Maravall José-Antonio: 111 n.
 Martino, santo: 52.
 Marx Karl: 188 e n.
 Mazzacurati Giancarlo: 82 e n.
 Mazzarino Giulio Raimondo: 88.
 Mazzucchetti Lavinia: 181 n.
 Mc Bride Robert: 107 n.
 Melville Hermann: 151 n., 152, 154, 155, 157, 158 e n., 160, 161 e n., 162 e n., 163, 166, 167, 169, 172, 174 e n., 190.
 Metrola Alberto: 110 n.
 Meyrovitz Joshua:
 Milton John: 211 n.
 Molière, pseud. di Jean-Baptiste Poquelin: 103 n., 104, 105, 107 e n., 109 e n., 110, 111, 112, 113, 114, 116, 119, 122 n., 124.
 Modestino, giusurista: 35.
 Montaigne Michel de: 34.
 Montandon Alain: 89.
 Moore Will G.: 105 e n., 113 e n.
 Mortier Roland: 126 e n.
 Motta Umberto: 81 n.
 Muratori Ludovico Antonio: 66 n.
 Muriello Bartolomé Esteban Pérez: 172.
 Murphy James J.: 99 n.
 Nardon Walter: 198 n.
 Nessi Maria Teresa: 137 n.
 Nicholas Brian: 116 e n.
 Nicole Pierre: 91.
 Niemeyer Mark: 151 n.
 Nigro Sebastiano S.: 90 n.
 O'Brien Fitz-James: 161, 162.
 Omero: 26.
 Omobono Tucenghi, santo: 48, 52, 54.

- Orlando Francesco: 124 n.
 Ossola Carlo: 85 n.
 Ottaviano Augusto, imperatore: 36.
 Ovidio Publio Nasone: 68, 69.
- Pansette: v.d. Guerre Martin.
 Paolo di Tarso, santo: 68, 151, 157, 166, 207.
 Parysio Luigi: 18 n.
 Parker Herschel: 151 n., 161 n., 162 n.
 Pastore Stocchi Manlio: 63 n.
 Pernot Laurent: 63 n.
 Perosa Sergio: 151 n., 161 n., 169.
 Pietro, santo: 37.
 Pini Tesco: 65, 67, 68, 73, 111.
 Pirandello Luigi: 192, 210 n.
 Platone: 154.
 Plauto Tito Maccio: 32, 33, 185, 186, 207.
 Plutarco: 26.
 Pocar Ervino: 187 n.
 Poe Edgar Allan: 135, 158 e n., 159.
 Poquelin Jean-Baptiste: v.d. Molière.
 Pournardde Jacques: 23 e n.
 Prandi Stefano: 85 n.
 Propertio Sesto Aurelio: 26.
 Proust Marcel: 202 e n.
 Putendorf Samuel von: 131 e n., 132, 133.
 Pulcini Elena: 139 n.
- Quasinodo Salvatore: 96 n.
 Quintili Paolo: 145 n.
 Quintrilano Marco Fabio: 60, 74, 97 n.
 Quirk Tom: 158 n.
 Quondam Amedeo: 37 n., 39 n., 79 n., 81 n., 84 n.
- Rabaté Dominique: 200 n., 204 e n.
 Rabaté Étienne: 200 n., 204 e n.
 Rabaté Jean-Michel: 202 e n.
 Radin Paul: 182 e n., 183 n.
 Reig Christophe: 198 n.
 Rey Jean-Michel: 157 e n., 164, 165, 166 e n.
 Rico Francisco: 71 e n., 72 e n., 74 e n.
 Ricoeur Paul: 184.
- Rizzante Massimo: 198 n.
 Rocoles Jean Baptiste de: 16 e n.
 Romand Jean-Claude: 194, 195, 197, 198 n., 199 e n., 200, 201 e n., 202, 203 e n., 204 e n., 205, 206, 207, 214.
 Romestaing Alain: 198 n.
 Rosconi Lisa: 209 n.
 Rose Nikolas: 202 n.
 Rousseau Jean-Jacques: 128 e n., 129 e n., 130, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139 e n., 140, 141 e n., 142, 143, 144, 146, 147.
 Rubia, matrona romana: 36.
 Rusconi Roberto: 51 n.
 Russo Emilio: 82 n.
- Santana: v.d. Hogue James Arthur.
 Schacht Joachim: 111 n., 186 n., 188 n.
 Schaeffner Alain: 198 n.
 Scherer Jacques: 118 n.
 Schmitt Jean-Claude: 46, 47 n., 50.
 Schoentges Pierre: 154 e n.
 Scasica Leonardo: 20 n.
 Shakespeare William: 95 n., 99, 101.
 Shapiro Barbara J.: 27 n.
 Shuger Deborah K.: 100 n.
 Simmel Georg: 104 n., 106 e n., 109, 110 n., 133 e n., 134, 206 n.
 Skinner Quentin: 95 n., 97 n.
 Smerdi, figlio di Ciro I: 36.
 Smith Charlotte: 17.
 Snyder Jon R.: 85 n., 88, 90 e n., 93 e n., 94 e n., 98 e n., 115, 131 n., 163 e n., 169.
 Sperotto Valentina: 145 n.
 Sprechter Thomas: 181 n.
 Starobinski Jean: 91 e n., 128, 129 n., 131 n., 135, 138 n., 139 n., 140 n., 143 n., 144 e n., 145 n., 146 n., 192 e n., 212 e n., 213 n.
 Stewart Pamela D.: 56 n.
 Stratta Sandro: 161 n.
- Tamassia Paolo: 198 n.
 Tanner Tony: 158 n., 159 n., 162 n.
 Tanselle G. Thomas: 162 n.
- Tarizzo Davide: 99 n.
 Thackeray William: 87, 125 e n., 126, 135 n.
 Thomas Jack: 20 n., 27 n., 28 n.
 Thoreau Henry David: 159, 160.
 Tiedemann Rolf: 131 n.
 Trebellio Calca: 35.
 Tufano Ilaria: 48 n., 51 n.
- Unamuno Miguel de: 175 n., 177, 179 n., 180, 210 n.
 Valerio Massimo: 35, 36.
 Valori Aldo: 125 n.
 Vaucher André: 48 e n.
 Vauther Bénédicte: 179 e n.
- Vicari Fabris E.: 194 n.
 Vickers Brian: 98, 99 n., 101 n.
 Vigne Daniel: 17.
 Virgilio Publio Marone: 26.
 Welles Orson: 206 n.
 Wickerson Erica: 185 n.
 Wiewiorka Annette: 208 n., 211.
 Williams Bernard: 64 e n., 70 n., 92 e n., 127 e n., 128 n., 129 n., 157 n., 169.
- Zangrando Stefano: 198 n.
 Zemon Davis Natalie: 15 n., 17 e n., 18, 19, 21 e n., 22, 29 e n., 34.
 Zhang Longquan (Li Xiaoyong): 21.

INDICE

PREMESSA

9

PARTE I · NASCITE DELL'INDIVIDUO

I. LA SCENA

1. Una gamba di legno 13
2. Una storia fortunata 15
3. Un villaggio del Cinquecento 17
4. Prove e congetture (il giudice è lo storico) 22
5. Il silenzio degli archivi 26
6. Parla Pansette 29
7. Il gioco della tragedia 31
8. Epilogo: la condizione umana 34

II. IL TEATRO DEL PENITENTE

1. Supposizioni 35
2. Un altro come sé 38
3. Riconoscersi 42
4. *Actus veritatis* 47
5. Il nome proprio 53

III. LE VIE DELL'OTTAVA ARTE

1. Annunciazioni 56
2. In viaggio con frate Cipolla 59
3. Per le strade d'Europa 64
4. Autobiografia di un impostore 70

PARTE II · GIOCHI DI SOCIETÀ

IV. IL GIOCO DELLA PAZZIA

1. Una serata d'inverno 79

- 2. Nel mondo della corte 80
- 3. Sé come un altro 84
- 4. Culture del segreto 87
- 5. Una teoria della maschera 91
- 6. *I am not what I am* 95

V. UN INTERNO BORGHESE

- 1. È arrivato lo straniero 103
- 2. L'ordine del credito 107
- 3. Cerretani da salotto 111
- 4. Il segreto 114
- 5. Rovesciamenti 119
- 6. Sovversione 122

VI. CUORI TRASPARENTI

- 1. Il Signore di Balbari 125
- 2. Essere autentici 127
- 3. Il *club* dei cuori trasparenti 129
- 4. Una morale della lettera 131
- 5. Ancora sul *club* 135
- 6. Al piè della lettera 138
- 7. Nel teatro 140
- 8. «Non è vero che io sia sempre lo stesso» 143

PARTE III · UNO DEI NOSTRI

VII. UN BATTELLO SCENDE LUNGO IL FIUME

- 1. Tre manifesti sulla confidenza 151
- 2. Socrate in romanzo 153
- 3. Un eroe americano 157
- 4. *Ship of Fools* 160
- 5. Assomigliare a se stessi 163
- 6. «Wery well wordy»: digressione sulla consistenza 167

- 7. Un incremento di serietà 170
- 8. La luce si spegne 172

VIII. SERPENTI IN PARADISO

- 1. Un martire per la fede 175
- 2. La nuova alleanza 178
- 3. Ernes si confessa 180
- 4. Un picaro di classe 185
- 5. Il demone in giardino 187

IX. COME TUTTI, COME NOI

- 1. L'Avversario in prima persona 194
- 2. Non essere niente 198
- 3. Essere come tutti gli altri 201
- 4. Il lutto della fiducia 203
- 5. Un uomo come noi 207
- 6. Alonso Quijano non ha finto 209
- 7. Necessità dell'enigma 212

INDICI

- Indice dei nomi 217

COMPOSIZIONE PRESSO
GRAPHIC OLISTERNO IN PORTICI (NA)

FINITO DI STAMPARE
PRESSO GRAFICA ELETTRONICA
IN NAPOLI

NEL MESE DI AGOSTO 2021

