

Reviews

Madame de Duras, *Ourika*, a cura e con postfazione di B. Craveri, traduzione di G. Cillario, Adelphi, Milano 2009, pp. 169.

Una *nouvelle* brevissima (cinquanta pagine circa), fulminante, apparentemente facile alla lettura, che sceglie di mascherarsi in figura di romanzo sentimentale alla Madame de Staël o alla Madame de Genlis, ma che proprio in tal modo confessa (come scriveva Cioran in *La tentazione di esistere*: “È forse sorprendente che lo stile sia maschera e confessione insieme?”) le proprie radici e la propria tensione perenne, abbagliando per la sua valenza intrinseca. L'intento di una recensione filosofica del primo dei tre capolavori editi di Madame de Duras, riproposto da Adelphi a cura e con l'ottima postfazione di Benedetta Craveri (*La duchessa di Duras o l'armonia infranta*, pp. 63-169), risiede proprio nell'allentare le maglie fitte del travestimento, del *déguisement*, per permettere alla confessione di emergere, di imporsi. Perché di una confessione profondamente filosofica si tratta, se per filosofia intendiamo ciò che essa realmente dovrebbe essere, ossia un radicale interrogarsi sull'umano, sulla totalità dell'umano e pertanto anche sulle sue connaturate e costitutive storture; interrogarsi necessario, anzi vitale, soprattutto quando l'ottimismo diventa obbligatorio e mira all'occultamento, dato che, come scrive Ceronetti, “chi dice che la peste c'è, *salva*; chi dice che è un raffreddore, *assassina*” (G. Ceronetti, *Cara incertezza*, Adelphi, Milano 1997, p. 244).

L'autrice è Claire de Keirsant, una delle donne più autorevoli della Restaurazione: figlia di un nobile bretone convertitosi alla causa della Rivoluzione tra le file dei girondini, poi ghigliottinato per essersi opposto all'esecuzione del re, e di una ricca ereditiera creola, ossia Madame de Duras (titolo acquisito mediante il matrimonio con Amédée de Durfort, prima marchese, poi duca di Duras), si contendeva, grazie alla carica di primo gentiluomo della corte di Luigi XVIII ottenuta dal marito, con la marchesa di Montcalm il primato per la reggenza del salotto più influente di Parigi. *Ourika* racconta la storia – realmente accaduta, seppur con esito diverso (la vera Ourika morì a

sedici anni) – di una piccola schiava di colore portata in dono dal Senegal dal cavaliere de Boufflers alla marescialla di Beauvau (nel romanzo indicati solo con le iniziali dei cognomi), educata dalla marescialla secondo le regole più avanzate del sistema pedagogico del *Grand Siècle*, ma che soffre l'impossibilità di un'appartenenza reale a tale società: estraneità che si incarna in una passione, *colpevole* e inconfessata anche a se stessa, per Charles, nipote della marescialla – passione irrealizzabile e disperata, che la porterà prima alla malattia, poi alla scelta della clausura in convento e infine alla morte prematura.

Tale vicenda, svoltasi realmente dal periodo prerivoluzionario ai primi anni dell'impero di Napoleone, offre alcuni anni dopo (precisamente nel 1821) a Madame de Duras l'occasione per il suo esordio letterario, anche e soprattutto su insistenza dei suoi conoscenti che, ascoltata la lettura privata, ne sollecitarono la pubblicazione.

La postfazione che la Craveri dedica sia alla duchessa di Duras che al romanzo, condotta sulla corrispondenza della nobildonna e sui memoriali del periodo, ci permette di scorgere, attraverso una ricchissima messe di aneddoti e particolari, la donna dietro la scrittrice, fornendoci gli strumenti adeguati per comprendere lo scenario culturale e politico – mai forse come in questo periodo strettamente connessi – in cui Madame de Duras si trova ad agire, il ruolo di primissimo piano da essa svolto nel tentativo di riproposizione non pedissequa, ma critica e volta a un ideale di partecipazione civile di stampo girondino, di uno stile di vita *ancien régime*, nonché la portata dell'influenza che essa esercitò soprattutto a favore di Chateaubriand – con cui intrattenne una relazione di amicizia mai del tutto priva di equivoci.

A essa rimandiamo quindi per un esauriente inquadramento storico-critico della figura e dell'opera di Madame de Duras, anche in merito alla ricezione di *Ourika*, sia nel periodo della sua uscita – in cui si afferma come un vero e proprio *best-seller*, influenzando notevolmente non solo la percezione interiore, ma anche il costume dell'epoca –, sia negli ultimi quarant'anni in cui ha conosciuto una sorta di *renaissance*, sul versante, ma non solo, della letteratura femminista e di quella impegnata nella lotta per la causa dei neri. Ciò che a noi invece interessa suggerire sono alcune possibili tracce di lettura, alcune brecce che è possibile scorgere nel fitto intreccio che Madame de Duras tesse con maestria.

La superficie di una prosa impassibile, quasi da referto medico, da

cartella clinica, increspata solo leggermente da alcune massime a conclusione di ragionamento – come solitamente accadeva nelle conversazioni, a testimonianza della circolarità tra società e letteratura, teorizzata da Saint-Beuve, non a caso frequentatore del salotto di Madame de Duras e a cui dedica un ritratto in *Portrait des femmes* – è infatti e in realtà, come sottolinea molto opportunamente Benedetta Craveri (p. 158), un ordito sapientemente intessuto con una ricchezza notevole di riflessioni e di interrogativi, che fanno segno a tre differenti livelli speculativi. Sempre seguendo la Craveri (cfr. pp. 159-164), possiamo infatti notare l'intreccio di un innegabile elemento autobiografico, di una riflessione sull'integrità dell'io e di una critica senza remore della società coeva alla scrittrice. A nostro avviso, un'ulteriore radicalizzazione si presenta come necessaria: *Ourika* potrebbe – e forse dovrebbe – essere letta come un tentativo catartico (forse fallito) anticipatore di una sorta di pratica autoanalitica, come un esperimento mentale sul proprio destino e come un'espressione viva e pulsante di quello che Mario Andrea Rigoni nei suoi saggi su Leopardi definisce l'ombra dell'Illuminismo.

L'elemento autobiografico gioca tutte le sue carte sul versante della corporeità vivente e fungente, della corporeità in corrispondenza biunivoca con la psicologia – per dirla con La Rochefoucauld: “la forza e la debolezza d'animo hanno nomi sbagliati; in realtà altro non sono se non la buona o la cattiva disposizione degli organi del corpo” (*Massime*, trad.it. di M. Grasso, introduzione di F. Perfetti, Newton & Compton, Roma 1993, p. 25), per dirla in termini fenomenologici, sul terreno del *Leib*. Corpo vivente in quanto spasimante di passione totale: corpo che solo in tale passione può vivere, ma che in essa si consuma e non può non consumarsi, che per tale passione soffre, si ammala. Non a caso abbiamo parlato di referto medico, di cartella clinica. Lo stesso fa John Fowles nella sua introduzione all'edizione americana delle opere della duchessa (cfr. John Fowles, Prefazione a Claire de Duras, *Ourika*, trad. di John Fowles, intr. di Joan DeJean e Margaret Waller, The Modern Language Association of America, New York 1994, p. XXXI) e riteniamo tale spunto notevole in quanto foriero di alcune osservazioni.

Sin dall'inizio la vicenda si iscrive infatti sotto il segno di una malattia. Il primo dei due io narranti che incontriamo nel corso della *nouvelle* è un medico chiamato in un convento per curare *Ourika* fattasi

monaca – la quale sarà poi la voce narrante principale in quanto, al fine di permettere allo stesso medico di curarla, accetterà con riluttanza di narrare le proprie vicissitudini. La figura del medico è singolare e interessante: essa funge indubbiamente da cornice letteraria in quanto riporta i fatti e gli esiti della vicenda, ma, al di là dell'artificio stilistico, assume a nostro avviso un altro significato, più inconfessato e pertanto più rivelatore; lo sdoppiamento della prima persona potrebbe infatti essere sintomo dell'affiorare di una sensibilità seicentesca e di una tensione verso la contemporaneità – dello scoprirsi della propria origine e del proprio destino di cui parlavamo in apertura. Sempre seguendo Fowles: “Da un lato *Ourika* affonda le sue radici nel Seicento francese, in Racine, La Rochefoucauld e Mme de La Fayette, mentre dall'altro si protende al tempo di Sartre e di Camus” (*ibidem*). E ancora una volta radicalizzando: anche Spinoza e Pascal vanno inseriti nel novero delle influenze: il Pascal che esorta a fare buon uso della malattia e la geometria delle passioni dell' *Etica* di Spinoza. Difatti, riflettendo su questi assunti pascaliani, Cioran sostiene che la malattia è divisione, separazione: ora, se applichiamo tale giudizio alla situazione presente, si può lecitamente leggere le figure del medico e di *Ourika* come risultato di una sorta di sdoppiamento in *io giudicante* e *io giudicato*, come la resa letteraria del giudizio di Madame de Duras, finalmente estranea al lato passionale di sé, su questa se stessa passata e sulla propria passione-patologia amorosa (l'amore infelice per il marito e quello, altrettanto doloroso, se non maggiormente in quanto mai del tutto accettato anche da se stessa, per Chateaubriand, in cui molti contemporanei hanno identificato Charles), nonché sulla condizione di solitudine interiore che ella stessa si trovò costretta a vivere per imposizione esterna e non per scelta interiore, come poteva suggerire il Romanticismo corrente. Sdoppiamento e *lucidità* che sole permetterebbero l'utilizzo del *more geometrico* e l'uscita dall'accecamento passionale (*à la* Racine) per approdare alla certezza chiara e inamovibile della realtà. In questo senso *Ourika* sarebbe quindi un tentativo di autoanalisi *ante litteram*, una catarsi che, però, fallisce in quanto il riproporre le proprie sofferenze, lungi dal permetterne la purificazione catartica e quindi il ripristino di una situazione aperta, non faceva che ravvivarne il pungolo e l'angoscia di un vicolo cieco (cfr. Benedetta Craveri, *op. cit.*, p. 137).

L'elemento sperimentale di *Ourika* risiede invece nell'exasperazione dell'intenzionalità e nell'abbandono della protagonista al compia-

cimento nel dolore; per dirla con i termini di Sartre, risiede nell'allargamento di quel *foro nell'essere* che permette all'*in sé* l'incontro con il *per sé* fino ad affidare, in termini invece diametralmente opposti al sartriano *L'Être et le Neant*, totalmente all'*in sé*, all'altro da sé, il senso del *per sé*. Ourika, infatti, affida totalmente all'altro le proprie possibilità di esistenza, rinunciando a priori alla possibilità di una pienezza esistenziale in quanto mancante proprio dell'elemento identitario: è in funzione dell'altro – nella fattispecie di Madame de... – che Ourika vive e si crede felice; è *per colpa* o *merito* dell'altro – madame de B. (in realtà Madame de La Tour du Pin) – che Ourika prende coscienza della propria condizione, che Ourika *vede*: “Vidi tutto: mi vidi negra, dipendente, disprezzata, priva di beni, di appoggi, di un essere della mia specie al quale unire il mio destino (p. 23)”; è per l'altro, Charles, che Ourika spasima più o meno inconsapevolmente e per il quale soffre, deperisce e infine anche muore; è grazie agli altri – la stessa Madame de..., Charles, l'abate – che Ourika media, seppur per poco, il proprio dolore, barattandolo con la solidarietà in una situazione di sventura e, infine e ancora, è in virtù dell'Altro da sé *par excellence*, ossia di Dio, che essa trova la pace e una famiglia, l'umanità intera, proprio nel momento in cui essa si fa meno *fisica*, più spirituale, più lontana.

Ourika è un *vuoto* in perenne tensione verso un *altrove* – e in questo senso è parzialmente immersa nella temperie romantica – e il prendere coscienza dell'utopia di tale esigenza la induce a un progressivo sprofondamento mentale e fisico nel dolore. Madame de Duras qui immagina una propria esistenza possibile, un rischio corso troppo da vicino e evitato per troppo poco per non dover tentare di esorcizzarlo almeno sulla carta. E l'approdo finale alla religione, sia di Ourika che di Madame de Duras (la quale rinnoverà la propria esistenza secondo i precetti di una teologia di stampo agostiniano; cfr. B. Craveri, *op. cit.*, pp. 152-153), dimostra e ribadisce la vicinanza dei due caratteri, la necessità di dirigere la propria passione verso il Creatore, non più verso le creature. E in questo senso è pertanto e ancora la corporeità a dominare, sia in positivo sia in negativo. Se, infatti, in Madame de Duras la spiritualità è ancora passionale, istintuale, nel suo personaggio sembra invece affermarsi un movimento di de-corporeizzazione, di de-carnalizzazione – che però non nega, ma riafferma il dominio della corporeità stessa –, come se acquisita la consapevolezza del connubio corpo-anima, si cercasse, mediante l'abbandono del primo, di placare

la seconda. E il tentativo paradossale di Ourika risiede proprio l'abbandonare non solo la realtà, ma anche la possibilità e la speranza dei legami corporei, reali per cullarsi nell'astrazione ideale di una famiglia umana, impalpabile e nella sua percezione proprio per questo più presente.

Ancor più paradossale, ma in un senso e con una funzione diversi, è l'affermazione di una minor solitudine nell'assenza umana del convento di clausura rispetto a quella percepita e vissuta in una società estraniante. Paradossalità che qui è già strumento di critica e che permette l'accesso all'ultimo dei punti della nostra definizione, quello per cui Madame de Duras rappresenta un cono d'ombra nella luce forzata dei Lumi, ponendosi quasi come continuatrice dell'opera di Madame du Deffand, di cui si dichiarò sempre ammiratrice e a cui la legavano affinità di gusto, di carattere e di vicende personali (cfr. B. Craveri, *op. cit.*, pp. 117-119). Grazie alla propria abilità letteraria, l'autrice infatti trasfigura l'elemento biografico rendendo il suo personaggio un singolare collettivo, una cristallizzazione eterna di un'esperienza in cui tutti possiamo riconoscerci, la stigmatizzazione di un'esclusione totale, reale, insanabile in quanto connaturata alla società e all'impossibilità del superamento dei pregiudizi che la caratterizzano proprio in quanto la fondano. Esclusione inaccettabile, proprio perché coloro che la provano hanno talmente interiorizzato i canoni della società in cui vivono da divenire i carnefici di se stessi. Esclusione a cui, di contro all'esortazione illuministica all'uso della ragione quale strumento di realizzazione, si preferirebbe la cecità dell'ignoranza: "Ma la felicità dipende forse sempre dai doni dell'intelligenza? Io penso piuttosto il contrario: bisogna pagare il beneficio di sapere con il desiderio di ignorare".

Pertanto Ourika è veramente un simbolo, è veramente, come scrive ancora John Fowles, l'eterno *étranger* nella società umana, ma in un senso ancora più profondo e ineluttabile di quello di Camus: non si tratta qui di rifiutarsi di prendere parte al gioco che è la società, di bazzicare i sobborghi della vita privata, solitaria e sensuale – come Camus stesso spiega nell'introduzione all'edizione americana de *L'Étranger* –, ma di un'impossibilità, congenita e connaturata, insormontabile: si tratta dell'essere impediti, esclusi dal gioco, a priori e per sempre. La scelta di Madame de Duras di mostrare questa impossibilità attraverso il volto e il colore della pelle di Ourika, gettata dal caso in una delle società più avanzate d'Europa, colpisce il nocciolo della que-

stione perché simboleggia un'esclusione inguaribile, non mediabile neppure dall'educazione, anzi aggravata dagli stessi propositi, affettuosi e filantropici, di Madame de... E quindi lo *straniero* tratteggiato da Madame de Duras con Ourika sembra quasi sovrapporre la sua figura a quella tramandatici dalla gnosi, dell'anima smarrita in un mondo che le è nemico e che mira a quel ricongiungimento con la sua vera natura che solo può significare realizzazione personale: ricongiungimento e felicità che sembrano introvabili in questa vita. Posizioni, queste, che sono ancora una volta rivelatrici del retroterra culturale di Madame de Duras, in quanto riecheggiano motivi presenti in Racine e divenuti quasi classici nei moralisti. Da Racine, Madame de Duras mutua l'idea della società come un'enorme rappresentazione teatrale, come un gioco in cui ognuno ha un ruolo prestabilito e in cui non sono ammessi estranei, avente essa stessa gli anticorpi per estirpare chi tenta di minarne la stabilità sfuggendo al *fatum* che essa rappresenta.

Nell'incontro decisivo per l'autocoscienza di Ourika Madame de B. afferma: "La filosofia ci pone al disopra dei mali della sorte, ma non può nulla contro quelli che derivano dall'aver infranto l'ordine della natura. Ourika non ha adempiuto al suo destino: si è inserita nella società senza il suo permesso; la società si vendicherà" (p. 25). La società, potremmo quindi dire prendendo a prestito alcune parole di Stirner, è il *nuovo* stato di natura, avente un ordine e delle leggi altrettanto cogenti e ineludibili di quelle vigenti nel *vecchio*. Per quanto riguarda i moralisti, il discorso è più complesso. Secondo la Craveri (p. 161), la scelta metodologica di introdurre l'elemento di storicizzazione nell'analisi dei comportamenti umani accomuna Madame de Duras a Madame de Staël nel superamento degli stessi; a nostro avviso si tratta invece di una riconferma di alcuni assunti cardine dei moralisti alla luce degli eventi storici e di un mutamento di prospettiva: il male resta ineludibile, ma non in quanto intrinseco alla natura umana corrotta, bensì in quanto connaturato alla società, a qualunque tipo di società, basata sempre e invariabilmente sul pregiudizio e condannata alla tragica alternativa tra il *ridicolo* e il *crudele*.

L'ambientazione che spazia dal periodo prerivoluzionario alla prima età napoleonica permette alla duchessa di mostrare la sostanziale velleitarietà di entrambi i modelli di vita qui proposti nel consentire una reale apertura all'altro, al diverso. Né l'*élite* aristocratica della fine dell'*Ancien Régime* con il suo filantropismo superficiale né la Rivoluzione

con lo spirito enciclopedico e cosmopolitico che in essa si incarna sfuggono all'instirpabile radicamento dei pregiudizi. E pensiamo ancora a Cioran che, nel suo *Essai sur la pensée réactionnaire* – la coincidenza è quasi un sigillo di conferma – sostiene la necessità storica per ogni rivoluzione (anche e soprattutto la Rivoluzione) di replicare, anche nel *modus operandi*, il modello sociale che ha sostituito, degenerando irrimediabilmente e perdendo tutta la propria valenza intrinseca. Interessante a questo proposito l'apparente ambivalenza di giudizio che sembra riservata alla Rivoluzione da Madame de Duras: da un lato, essa è vista come male perché condanna la società del *Grand Siècle* in cui Ourika viene cresciuta, d'altro canto essa si carica di note positive sia perché promette, anche se solo per un attimo, il miraggio dell'uguaglianza tra gli uomini, dall'altro perché – molto più tangibilmente – fa nascere nel dolore dell'esilio una solidarietà che trascende le differenze, che permette a Ourika di esperire finalmente la tanto attesa e sperata *oikeiosis* nel proprio ambiente. Ma essa è solo un'altra illusione, perché la Rivoluzione non cancella i pregiudizi e i personaggi delle vicissitudini sono fratelli solo finché dura il grande Terrore. Eppure questo barlume di appartenenza, questa effimera sospensione del dramma, è sufficiente per ridare senso al *possibile* di un mondo e di una società vivibili, mediante la costanza di un compito *etico* alla Kierkegaard da perseguire ogni giorno nella consapevolezza della propria costitutiva nullità come punto di partenza.

Non è un caso che proprio qui si incastoni una massima, anzi *la* massima che esprime l'ideale di convivenza civile, di partecipazione “capace di rifondare il rapporto tra individuo e società” (B. Craveri, *op. cit.*, p. 163) che guiderà l'azione culturale – e profondamente politica – di Madame de Duras. Essa recita: “L'opinione è come una patria; è un bene di cui si fruisce insieme; si è fratelli nel sostenerla e nel difenderla” (*Ourika*, p. 35). L'accettazione della propria nullità d'essere, della propria limitatezza, per dirla in termini kantiani – e qui l'*Aufklärung* gioca con la propria ombra –, è al contempo *debolezza* gnoseologica e *forza* nell'ambito della *praxis*: di contro allo scientismo e all'ideale di onniscienza della ragione, non si rivendica all'*episteme*, bensì alla *doxa* la dignità di fondamento.

Come a dire che il fondamento è sempre mobile, è sempre in divenire, ma che esso è il fondamento forte, reale, in quanto, direbbe Stirner, *leibhaftig*, vissuto, sentito, incarnato. Ci sovviene l'Husserl della

Crisi, ci sovviene Sini con la sua concezione del corpo individuale come ciò che da sempre interpreta la propria situazione di mondo dalla propria prospettiva necessariamente erronea che è però, altrettanto necessariamente, figura della verità; una verità, per Madame de Duras, da condividere, da *fare* nel gioco vitale e necessario della conversazione, della partecipazione che crea appartenenza senza omologazione, che crea vita. E, in questo caso, una piccola gemma di vera letteratura – e di vera filosofia.

Mattia Luigi Pozzi

F. Colombo (a cura di), *Tracce. Atlante warburghiano della televisione*, Link, Cologno Monzese 2010, pp. 164..

Nel 1929, durante una conferenza alla Biblioteca Hertziana di Roma, Aby Warburg presentò il progetto cui aveva dedicato gli ultimi anni della sua carriera scientifica: *Mnemosyne*, ovvero diciannove tavole destinate a far parte della penultima versione dell'“atlante della memoria”. Il progetto non era nuovo per gli studiosi della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg di Amburgo e risaliva al 1924, quando, rientrato dopo un lungo periodo di assenza, Warburg trovò allestiti, nelle sale della biblioteca, le fotografie delle principali opere cui aveva dedicato i suoi anni di studio; grandi schermi di tela nera fissati a cornici di legno disposte circolarmente permettevano una visione sincronica del lavoro di ricerca producendo uno schema non gerarchizzato e sempre modificabile dei suoi nuclei di intuizione. Da quel momento in poi la storia del progetto sviluppato attorno a *Mnemosyne* non parla che di immagini aggiunte o eliminate, di spostamenti e variazioni cui corrispondevano il mutare di un equilibrio e la ricostruzione del medesimo in nuove soluzioni, in altre combinazioni: sempre alla ricerca di una trama più fitta, di un legame più intuitivo, più solido, fra pensiero e immagine, che spesso non trovava il suo correlato in una semplificazione dei rimandi e delle allusioni visive, bensì veniva espresso mediante la complessificazione, la proliferazione e la ramificazione dei legami.

La complessità dell'atlante rese difficile il progetto di pubblicazione, proprio perché questo richiedeva, necessariamente, di chiudere all'interno di una struttura alquanto rigida un'opera cresciuta in forma