



*Rappresentazioni en abyme
della scrittura romantica.
Qualche considerazione preliminare*

Corrado Viola

**RAPPRESENTAZIONI EN ABYME
DELLA SCRITTURA ROMANTICA.
QUALCHE CONSIDERAZIONE PRELIMINARE**

Corrado VIOLA (*Università degli Studi di Verona*)
corrado.viola@univr.it

I contributi che formano questo nuovo numero monografico di «Romanticismi» sono frutto dell'ultimo, partecipatissimo convegno internazionale organizzato dal Centro di Ricerca Interdipartimentale sull'Europa Romantica (C.R.I.E.R.) dell'Università di Verona, tenutosi il 5-6 novembre 2020 («da remoto», per usare una delle espressioni cui ci hanno abituato, nostro malgrado, le misure sanitarie imposte dalla perdurante epidemia Covid-19). Sollecitante come sempre, nella tradizione ormai consolidata dei convegni C.R.I.E.R., il tema proposto: *Il testo en abyme. Rappresentazioni della scrittura nell'Europa romantica.*

Proprio di qui, dalla formulazione del tema-titolo, e direi meglio dal suo dispositivo retorico, vorrei partire per svolgere qualche prima osservazione, in avvio di discorso. E a questo proposito è poco meno che ovvio notare il gioco delle parti, in duetto, che lo compongono: se il sottotitolo s'incarica di definire l'aspetto *grosso modo* tematico proposto come *focus* dell'attenzione, il titolo che lo precede non cela intenzioni più evocative, come usa spesso, da qualche tempo a questa parte, nella titolistica (perché anche la titolistica, va da sé, è un genere letterario, e come tale è *filia temporis* e ha le sue voghe). Altrettanto ovvio, poi, nel sottotitolo più esplicitante, il senso di quel plurale, *rappresentazioni*: che vale se non altro a esorcizzare ogni incongrua velleità di restituzione di quadro organico, ma anche ogni indebita tentazione di presupporre, di fatto ipostatizzandola, l'esistenza di una rappresentazione intrinsecamente romantica della scrittura, di un tipo ideale di 'scrittura romantica' identificabile sulla base di talune caratteristiche astratte, al di fuori e oltre la storia: qualcosa di simile, per intenderci, al barocco metastorico di Eugenio D'Ors.

Il titolo vero e proprio si vale del concetto di *mise en abyme*, una categoria acclimatata in questi nostri studi almeno dalla fine degli anni Settanta del secolo scorso, quando esce, a Parigi, per la precisione nel 1977, il noto testo di Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en*

abyrne (in traduzione italiana solo nel 1994).¹ Dällenbach categorizza la *mise en abyme*, o *récit spéculaire*, in riferimento a una determinata unità testuale che, nel testo, ne replica a specchio le procedure enunciative, in ‘reduplicazione speculare’, appunto: dunque con un rinvio dal piano dell’*enunciato*, al quale la *mise en abyme* appartiene, a quello dell’*enunciazione*. E non sarà inutile ricordare, qui *in limine*, che l’espressione in causa, propriamente e in origine, è dell’araldica: è *en abyme* la figura di uno stemma il cui cuore è una miniatura dello stemma stesso. Dunque una porzione di testo che deliberatamente riflette e ripete, miniaturizzato specularmente, il tutto cui appartiene: un microtesto interno che riproduce il macrotesto di cui è parte e che lo compagina. E dunque, per venire a noi, scrittura della scrittura, scrittura che si fa scrittura.

Ora, la scrittura è e resta pur sempre il soggetto logico di un testo. Alla domanda capitale, che cos’è la scrittura, ogni opera risponde a suo modo; ed è l’unica domanda che, in definitiva, ogni opera si pone. Per questo, e per molto altro che tralascio, per economia espositiva e perché implicito nel già detto, un’esplorazione della testualità *en abyme* di epoca romantica, inteso il termine *testualità* in senso largo e interdisciplinare, è un’angolatura proficua e interessante, capace, forse, di condurci verso le madri, se non del Romanticismo o dei Romanticismi, di molte opere nelle quali esso/essi si incarna(no) storicamente.

In questa impegnativa indagine si cimentano le dodici relazioni che seguono. Sono interventi che gettano luce su un territorio di necessità vasto e vario, esplorato in luoghi ben noti e in altri meno frequentati ma pur sempre significativi e perciò degni di considerazione. Il panorama che ne esce, volendo considerarlo nel suo complesso, suggerisce innanzitutto, variegato com’è, o come appare, una considerazione perfino banale, tanto è ovvia: che cioè dal Romanticismo ci siamo condotti, ancora una volta, ai Romanticismi, che è poi, quasi per una emblematica *mise en abyme*, il titolo di questa nostra rivista. Lo dico non solo con riferimento alle diverse tradizioni culturali, o meglio geo-culturali, in cui si declina storicamente il Romanticismo: e a questo proposito è appena il caso di richiamare come il Romanticismo sia anche l’espressione sul piano culturale di quella che sul piano politico è l’Europa delle nazioni, dei movimenti di indipendenza e unificazione nazionale. Ma il riferimento va anche a un’idea di Romantici-

1 Cfr. Lucien Dällenbach, *Il racconto speculare. Saggio sulla mise en abyme*, Parma, Pratiche, 1994. Un aggiornamento delle prospettive teorico-critiche è in Luca Berta, *Oltre la mise en abyme. Teoria della metatestualità in letteratura e filosofia*, prefaz. di Giovanni Bottiroli, Milano, Franco Angeli, 2006.

smo che è in sé molto meno monolitica di quanto non dica la vulgata critica, tanto per continuare a insistere sull'ovvio. Certo, è questo il destino comune a tutte le etichette periodizzanti che maneggiamo, quei cosiddetti crononimi, quasi tutti con desinenza in *-ismo*, con i quali siamo soliti segmentare il corso della storia artistica e culturale: segmentazione convenzionale, imposta da esigenze, in tutto comprensibili e legittime, di semplificazione comunicativa e di agevolezza di discorso. E dunque, accennata la cosa, non converrà insistervi, anche perché ci condurremmo lontano dallo specifico di nostra pertinenza.

Per tornare allora ai contributi qui raccolti, pare a me che si possano individuare, schematizzando, tre piani o modalità di considerazione del tema, se tale è, della rappresentazione della scrittura nell'età romantica. Tre livelli, va subito precisato, di cui osserviamo la compresenza e l'intersecarsi spesso anche entro il singolo contributo. Primo: la scrittura intesa in senso proprio, l'atto e/o il gesto scrittorio come oggetto della rappresentazione, come elemento o ingrediente concreto, e concretamente assunto nel testo (e uso il termine *testo*, beninteso, nel senso più ampio possibile: nell'*opera*, se si preferisce). Secondo: la scrittura come procedimento, o strumento, o modalità di espressione da parte dell'autore anche al di là, o al di qua, dell'*opera*, non localizzata in punti specifici e determinati dell'*opera*, come nel primo piano individuato, ma vista nel suo porsi di fronte all'autore, quasi in dialogo con la sua soggettività 'artistica'. A livello, dunque, di soggetto piuttosto che di oggetto: di soggetto che rappresenta sé stesso e la propria 'arte' più che di oggetto rappresentato. Terzo e ultimo, e in senso ancor più lato, e anzi traslato: la scrittura come riscrittura di un altro sistema culturale, come ricezione, come appropriazione di un *corpus* di scritture, addirittura di tutta una tradizione. Ricapitolando: la scrittura come Oggetto, come Soggetto, come Relazione o Dialogo (con l'altro, con un altrove culturale).

Esemplifico partitamente, punto per punto, e insieme cerco di chiarire. Primo: la scrittura come gesto scrittorio, come atto dello scrivere rappresentato nell'*opera*, in un suo luogo preciso. È il piano su cui si pongono, ma a tratti, non interamente, alcuni saggi, ad esempio quelli di interesse o ambito letterario: il Manzoni di Monica Bisi, il Nievo di Clizia Carminati, la Marceline Desbordes-Valmore di Christine Planté, la George Sand di Béatrice Didier... Non di solo ambito letterario, però: Margareth Amatulli insiste sul rilievo del gesto dello scrivere nel film di ambientazione romantico-ottocentesca *Adèle H.* di Truffaut, restando vero peraltro che con la filmografia di Truffaut e della *nouvelle vague* in genere non si esce mai

del tutto dal dominio della letteratura, ossia di una cultura della scrittura. E in ogni caso questo primo livello, negli stessi interventi che lo studiano, non esclude e anzi si estende anche al secondo livello, quello del rapporto dell'autore con il proprio scrivere. Con il proprio sé di scrittore, in fondo: non più sul piano dell'oggetto rappresentato, ma su quello del soggetto che si rappresenta.

Questa ulteriore dimensione viene saggiata, mi pare, in relazione a due nuclei di interesse prevalenti. Il primo e più prevedibile è quello dell'autobiografismo, della scrittura dell'io, in tutte le varie gradazioni possibili di proiezione autoriale, dalla più diretta alla più nascosta e mediata. E qui incontriamo il Los di William Blake studiato da Milena Romero Allué, nonché la *Biographia Literaria* di Coleridge, che è analizzata da Yvonne Bezrucka nel suo opporsi a Wordsworth in forza di una poetica inversa e speculare. Questo autobiografismo risalta con evidenza addirittura lampante, direi, in quel testo singolare che è l'autobiografia del gatto Murr di Hoffmann, un'autobiografia felina che, ce lo ricorda Peter Kofler, si mescola all'autobiografia molto meno lineare del *Kapellmeister* Kreisler, che è poi il padrone del gatto ma è anche, guarda caso, lo pseudonimo con cui Hoffmann firmava i suoi brillanti saggi di critica musicale (e Murr, tanto per saldare il cerchio autobiografico, era proprio il nome del gatto di Hoffmann). Si profila il tema del *Doppelgänger*, come comanda il perturbante. Del resto, non fa meraviglia che la scrittura incontri o meglio si declini come autobiografismo autoriale: è proprio la scrittura il gesto necessario, quello che costituisce lo scrittore come tale, concretamente, esistenzialmente; è la scrittura il vero gesto autobiografico dell'autore, lo stigma di un destino e di una vocazione. O, per dirla più terra terra con una frase del grande Groddeck: «ogni bambino dipinge le sue fasce e i suoi pannolini», e «lì sta la radice di ogni arte».²

Quanto all'altro nucleo d'interesse interno al secondo dei livelli considerati, quello della scrittura che si pone come Soggetto, credo che si possa individuare nella scrittura come procedimento di notazione da parte di forme artistiche o espressive non scritte, o non esclusivamente tali. Della danza, della notazione coreica, dei tentativi di approssimazione mimetica sempre frustrati e difettivi ci parla Elena Randi. Il rapporto fra scrittura e notazione musicale, fra testo letterario e spartito, è studiato da Anna Giust a proposito dell'*Onegin* di Čajkovskij e da Matteo Giuggioli in relazione alla 'musica silente' di Berlioz. E certo sarebbe stato interessante se

2 Georg Groddeck, *Lo scrutatore d'anime. Un romanzo psicoanalitico* [1921], Milano, Adelphi, 1976 (cito dall'edizione digitale non paginata del 2016).

un terzo contributo musicale avesse raggiunto il *Wort-Ton-Drama* wagneriano, l'opera d'arte totale: una configurazione estetica con la quale la nostra rappresentazione della scrittura può ben ambire a entrare in dialogo.

Che cosa emerge lungo questa direttrice della scrittura come notazione? Per intanto la sua insufficienza, la sua congenita inettitudine a rappresentare il fatto artistico senza residui, nella sua pienezza (un tempo si sarebbe detto nella sua *totalità*). Si incontra, invero senza sorpresa, soprattutto in territorio romantico, la dialettica tra scrittura ed esecuzione, tra messa a testo e messa in scena, tra verbalizzazione, e più latamente notazione, e realizzazione: che è poi il doppio statuto su cui si fondano il teatro e la musica, la danza e il cinema. È uno scacco, questo della scrittura, molto 'romantico' in tutti i sensi dell'aggettivo, una sconfitta che i romantici registrano quando da *imitatio naturae* la scrittura si fa, o tenta di farsi, *imitatio artis*. Non è certo il caso, qui, di avventurarsi su pericolosi crinali filosofico-estetologici, ma vien fatto di domandarsi se la scrittura non sperimenti questo scacco, per i romantici, anche nel suo essere ciò che è chiamata primariamente a essere, ossia proprio nella sua natura 'rappresentazionale': in termini aristotelico-scolastici, appunto come *imitatio naturae*. Viene spontaneo domandarsi, in altri termini, se la scrittura romantica, pensando/rappresentando sé stessa, non ritrovi altro che sé stessa, in inerte duplicazione. Così prospettata, è vero, questa inattingibilità del Reale da parte della scrittura, perché di ciò precisamente si tratta, potrà magari apparire sospetta di anacronismo, quasi per una sorta di sovrapposizione retrospettiva di istanze decostruzionistiche tutte ancora di là da venire. Resta però che l'ulteriorità romantica dell'Ideale rispetto al Reale, e dal Reale non va esclusa la scrittura stessa, non dice cosa diversa, in fondo. Se così è, la scrittura, romanticamente, non può che farsi eterno corteggiamento dell'ineffabile. Come tale è però (anzi: perciò) costretta a raccontare metanarrativamente, con i procedimenti di *mise en abyme* che abbiamo visto, questa propria impossibilità: essa non può sottrarsi, infatti, alla sua struttura razionale (*logos*, cioè parola e ragione insieme), che è poi quella del suo approccio conoscitivo e della lingua di cui giocoforza si serve.

Rimane da dire del terzo e ultimo dei livelli sopra evocati di attenzione al nostro tema. Perché la rappresentazione della scrittura, in alcuni dei contributi qui raccolti, è stata declinata e intesa, dicevo, come riscrittura, ma in senso ancor più lato, come traduzione e assimilazione di sistemi e codici culturali elaborati altrove. Rimane da dire, insomma, della scrittura romantica come riscrittura appropriativa. È il caso della letteratura romantica europea, soprattutto francese, che viene ad acclimatarsi, in 'ri-

scrittura', appunto, nelle comunità sefardite orientali, caso di cui ci parla con competenza Paola Bellomi.

Molto ancora ci sarebbe da aggiungere al di fuori di questo schema tripartito in cui ho costretto, forse troppo forzosamente, le prospettive d'indagine del tema adibite dai nostri autori. Elenco alla rinfusa, con drastica parsimonia, alcune aperture del tema che si intravedono qua e là, talora appena accennate: il rapporto fra rappresentazioni della scrittura e rappresentazioni della lettura; quello fra rappresentazioni della scrittura e rappresentazioni dell'oralità (e qui mi riferisco in particolare all'intervento di Christine Planté, che parla espressamente, a proposito della Desbordes-Valmore, di *écriture de la voix*); o ancora il tema della feticizzazione della scrittura e in particolare del documento scritto (anzi, manoscritto: la lettera), che emerge, oltre che nel ricordato contributo della Planté, anche in quello di Margherita Amatulli su Truffaut. O la dimensione della scrittura al femminile (di nuovo Didier, Planté e Amatulli, ma anche Anna Giust); e infine l'aspetto della scrittura come corpo, e come corpo semiotico (Kofler).

Ciò che non è dato incontrare, invece, nel ricco e stimolante panorama osservato dai nostri autori, è ciò che è o può essere, al limite, la 'scrittura della scrittura': e cioè il preziosismo, il calligrafismo, lo stile che si sdoppia e si fa oggetto della propria ricerca. Lascio a chi legge il compito, non facile, di stabilire se o in quale misura questa assenza consegua a mere ragioni contingenti, cioè ai limiti strutturali inevitabili in questa collettanea come in qualsiasi altra, oppure se e quanto essa sia riferibile a caratteri propri della cultura romantica. Basti, qui, far luogo a una considerazione minimale, e notare come emerga una nuova conferma di quanto scriveva Franco Piva introducendo l'ultimo numero di questa rivista, quello sul *Canone dei romantici*: che cioè il Romanticismo è ben lungi dall'aver rivelato tutti i suoi segreti.³ Anche questa volta esso appare come un movimento di una insospettata e insospettabile modernità, forse proprio per virtù del tema prescelto.

Ci sono due modi di estendere le nostre conoscenze, sulle rappresentazioni romantiche della scrittura come su ogni altro oggetto o plesso tematico delle nostre ricerche: l'approfondimento di aspetti autori opere magari già noti sotto nuovi punti di vista o con rinnovati metodi di indagine, oppure la messa in luce di aspetti autori opere finora trascurati o mal noti. I contributi qui raccolti li praticano entrambi proficuamente.

3 Cfr. Franco Piva, *Premessa*, in Laura Colombo, Franco Piva (a cura di), *Il canone dei romantici*, «Romanticismi», IV, 2019, pp. 5-7: 5.

In cauda venenum. Lo assumeremo peraltro in dosi minime, il *venenum*, per mero stimolo omeopatico: domandandoci, qui giunti, che cosa resti da fare. La risposta è scontata: molto. Sarà buona norma, però, fermare la risposta su di un'agenda concreta, trattenendoci per decenza al di sotto del velleitarismo. Innanzitutto, e al minimo, si potrà proseguire nei solchi già tracciati dai contributi qui raccolti: che già non sarebbe impegno da poco. Ma oltre a questo andranno indicate due almeno tra le strade praticabili. La prima: gli studiosi di cui si raccolgono i saggi propongono all'attenzione, com'è naturale, opere e autori che paiono loro significativi in rapporto al tema delle rappresentazioni romantiche della scrittura. Vien da chiedersi, allora, quanto il tema sia presente anche al di fuori di quegli autori e opere. Si avverte, in altri termini, l'esigenza di una mappatura quanto più estesa possibile, di un *index locorum* esaustivo e dettagliato, non foss'altro che per ricavarne un'idea meno imprecisa della consistenza dimensionale del fenomeno nel suo complesso. Questa esigenza repertoriale, del resto, fa capolino qua e là anche nei contributi raccolti: quello di Elena Randi sulla danza, ad esempio, implicitamente sollecita una mappatura delle recensioni relative a messe in scena di balletti e rappresentazioni coreutiche apparse nella stampa periodica coeva. Ed è un'esigenza che va sottolineata, tanto più che nel campo specifico che mi compete disciplinarmente, quello dell'italianistica, non esistono neppure quegli ausili di base che predispongano un primo, anche basilare, canone di opere e autori rappresentativi del nostro tema: ad esempio, manca del tutto, nei dizionari tematici della letteratura, una voce *scrittura*. Mappare, iniziando dalla letteratura (ma il discorso è con tutta evidenza estendibile *ad libitum*), i luoghi precisi di opere che mettono *en abyme* anche solo il gesto scritto, per limitarci al primo dei livelli sopra individuati, non è forse compito che un singolo studioso possa accollarsi, soprattutto oggi. Ci si può augurare che il tema solleciti cooperazioni e lavori d'*équipe*, magari nella forma accreditata istituzionalmente del progetto di ricerca finanziato. I contributi che seguono provvedono, al minimo, lo stimolo di un punto di avvio.

La seconda strada che vorrei indicare in questo capitolo finale all'insegna del *quid agendum superest* mi viene suggerita da un ambito disciplinare che i saggi raccolti non toccano, per ragioni, diciamo, di economia organizzativa: la storia dell'arte. Qualche contributo la accosta con frutto, come quello di Milena Romero su Blake. Al coro delle discipline convocate manca, però, la voce degli storici dell'arte, che certo avrebbero potuto dirci qualcosa di interessante, sia nel merito (le rappresentazioni pittoriche o scultoree della scrittura in epoca romantica, che suppongo non siano in-

frequenti), sia, come usa dire, nel metodo: perché, in fondo, la rappresentazione *en abyme* dell'atto scrittoria è una sorta di 'iconema' (il termine, in verità, è della geografia del paesaggio e della cinematografia, ma con lieve torsione può attagliarsi a quel che voglio dire), e come tale vuole indagini iconologiche, giusta la lezione di Warburg e Panofsky.

Vero è, peraltro, che questa sarebbe materia per una seconda raccolta di studi.