

Vincenzo Spanò

Massimo Fusillo

Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie

Bologna

il Mulino

2021

ISBN 978-88-15-29313-8

Nella sua densa brevità, il saggio di Massimo Fusillo, *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, si presenta come uno strumento critico completo e aggiornato per avvicinarsi alla complessa questione della rappresentazione dell'esperienza amorosa. Lo fa attraverso una prospettiva inedita che non si limita semplicemente ad evocare gli eroi e le eroine più celebri della letteratura europea, ma consente sapientemente alla scrittura letteraria di interagire con la dimensione intermediale, il che permette di includere nella trattazione anche una serie di esempi tratti dal melodramma e dal cinema.

Prima di addentrarsi nell'esposizione della materia, il critico propone opportunamente una riflessione sul concetto di eroismo, spiegando in quale misura esso possa essere accostato, al di là di ogni paradosso, al consolidamento dell'idea di amore e individua così nell'unione della coppia chiusa e fedele che deve far fronte agli ostacoli esterni, «concepita come microcosmo contrapposto al macrocosmo della società» (p. 7), un primo ideale eroicizzato di amore, che raggiunge l'apice nella stagione romantica e le cui fondamenta poggiano sull'unione inestricabile tra *eros* e *thanatos*. A questo ideale si oppone radicalmente un'eroizzazione dell'amore negativa e perturbante, ma altrettanto storicizzata, che coincide con il mito della seduzione incarnato a partire dall'età moderna dall'ambigua figura del libertino. A queste due traiettorie ne viene aggiunta una terza che contempla amori non corrisposti, che generano annichilimento, pazzia e distruzione.

Il volume si propone di rispecchiare la tripartizione evocata nel titolo attribuendo alle coppie eroicizzate contro il mondo, agli esempi di seduzione intesi come strategia di destabilizzazione sociale e ai casi di follia amorosa derivati dall'estromissione del soggetto «dall'ordine simbolico e dal potere» (p. 101), un trattamento monografico in ognuno dei tre capitoli che compongono il saggio, intrinsecamente dialoganti tra loro. L'esposizione non si riduce mai a presentare una casistica di archetipi corrispondenti a ogni modello di riferimento, quanto piuttosto un ragionamento sull'elaborazione interculturale del tema trattato, della sua costruzione e della sua conseguente evoluzione diacronica. Ne troviamo un esempio paradigmatico già nelle pagine iniziali del primo capitolo, nel momento in cui Fusillo ragiona, come anticipato, sul consolidamento dello «statuto eroico» (p. 13) della coppia, monade compatta contro il mondo, che si realizza soltanto nell'accettazione di un destino condiviso, notando come il passaggio alla modernità dai testi antichi presi in considerazione – segnatamente i cosiddetti romanzi ellenistici, dove per la prima volta compare il motivo della giovane coppia che cede all'amore al primo sguardo – comporti l'inclusione e la metamorfosi di alcune costanti. A proposito della coppia di adolescenti tormentati idealizzata con il *Romeo e Giulietta* scespiriano, lo studioso evidenzia come la dicotomia tra amore e guerra si innesti con una serie di temi nuovi, assenti nelle narrazioni romanzesche antiche, i quali consentono di acuire la dimensione eroica degli innamorati, vale a dire tanto «il conflitto con la famiglia» (p. 19) quanto la consacrazione della morte comune, impensabile nelle opere ellenistiche, in cui essa «si rivela sempre apparente» (p. 22), mentre qui consente ai due amanti di aspirare alla «fusione assoluta degli esseri» (p. 27). Ciò permette al critico di spiegare in che misura l'amore degli eroi e delle eroine assuma molto spesso i tratti di una vera e propria monomania, termine chiave fondamentale che ricorre numerose volte nel corso del saggio, perché riesce ad esprimere in modo efficace il carattere ossessivo di un pensiero che progressivamente diventa totalizzante.

Gli sviluppi di tale anelito alla formazione di un tutto unico sono analizzati alla luce del momento decisivo nella storia letteraria europea, con l'affermazione del genere romanzesco e la comparsa del modello perturbante fornito da *Cime tempestose*, in cui l'amore è presentato come «una forza antisociale, legata alla natura, all'infanzia, al desiderio» (p. 27), prevede la soppressione dell'io e si realizza pienamente nell'unione della completezza androgina dei due amanti.

L'assunto che sta alla base della ricerca di Fusillo è che, per interpretare correttamente un'opera, il lettore debba riflettere sulla lunga durata della diffusione del testo e inquadralo alla luce delle sue irradiazioni non solo letterarie ma anche visuali e performative, per cui persino il finale wagneriano di *Abismos de pasión* (1954) e la canzone di Kate Bush contribuiscono a determinare la vitalità del romanzo di Emily Brontë. Seguendo questo *fil rouge*, ampio spazio viene attribuito alle «nuove mitologie» (p. 33) prodotte dall'opera lirica, partendo con l'esempio che risulta più funzionale per il primo percorso, ossia *La Traviata* verdiana, in cui il momento del contrasto della coppia con il mondo assume toni assoluti proprio per la mancata approvazione sociale. Ciò consente, inoltre, di erodere i confini istituiti dalle rigide tassonomie letterarie, per esplorare sia in che misura si possano trovare anche nella cultura pop e nei cosiddetti generi di consumo tracce del fenomeno considerato, come nel caso delle coppie Diabolik e Eva Kant o Edoardo VIII e Wallis Simpson, sia quelli che Fusillo chiama «eroi della differenza», nei quali si rispecchia l'opposizione a un modello egemonico istituzionalizzato dalla coppia eterosessuale. È questa l'occasione per illustrare le qualità del romanzo postumo di Edward M. Forster, *Maurice*, che lo studioso cita sulla scia de *I neoplatonici* di Luigi Settembrini, e della sua trasposizione filmica firmata James Ivory, precisando come i rapporti di coppia siano in questo caso contrastati non solo dall'interiorizzazione delle consuetudini sociali ma anche dalla «difficoltà di autoaccettazione» (p. 55).

Altrettanto intenso risulta il secondo capitolo in cui la seduzione concepita come azione mentale contrapposta all'innamoramento folgorante viene scandagliata attraverso la figura del libertino collezionista, rappresentata per antonomasia dal mito di Don Giovanni e dalle sue reincarnazioni, compresa l'enigmatica riscrittura cinematografica di Joseph Losey. La visione del mondo e la condotta libertina vengono ulteriormente analizzate attraverso l'esempio de *Le relazioni pericolose* di Laclos, che permette a Fusillo di ragionare sulle strategie di seduzione messe in atto attraverso l'appropriazione di un lessico epico-militare e pertanto intese come vere e proprie performance sociali, che, secondo il critico, sono capaci di generare nel lettore una recondita immedesimazione, pur nella distruzione finale cui le vicende di Mme de Merteuil e Valmont sono destinate. Con la consueta attenzione ai diversi sviluppi del tema, l'autore invita a riflettere su quanto il romanzo segni un punto di svolta decisivo anche rispetto alla visione del «collezionismo indiscriminato di Don Giovanni» (p. 78), proprio perché chi seduce rinuncia alla sua individualità per recitare le parti richieste dai vari ruoli sociali; temi che verranno risemantizzati nelle riscritture transmediali del romanzo, illustrate dettagliatamente partendo da *Quartett* (1982), opera di Heiner Müller. La trama viene ridotta dal drammaturgo tedesco ai due protagonisti libertini, che si attribuiscono a vicenda «la voce dei loro oggetti di seduzione, in un tipico rovesciamento della dialettica tra vittima e carnefice» (p. 81). Seguono esempi tratti dalla copiosa ricezione cinematografica, nella quale l'adattamento di Stephen Frears, secondo Fusillo, spicca per la capacità di intensificare alcuni nuclei ossessivi che si condensano nel finale, così come nella versione più pacifica di Miloš Forman.

All'interno del capitolo trova, di conseguenza, uno spazio privilegiato anche la figura di Carmen, con la sua libertà sessuale, proprio perché – specifica l'autore – grazie al romanzo di Laclos è stata ridimensionata l'opposizione «fra la seduzione come strategia mentale e l'eros come coinvolgimento passionale» (p. 88). Di Carmen si evidenzia soprattutto come il passaggio dal testo di partenza alla trasposizione melodrammatica abbia contribuito a rafforzare l'immagine di un personaggio che soffre di essere rinchiuso in categorie fisse e predefinite, e pertanto rivendica eroicamente la legittimazione di uno «stile di vita che non rientra nella norma» (p. 91). Il percorso si conclude con un esempio novecentesco, *Sleuth* (1977), dramma di Anthony Shaffer i cui due riadattamenti per il cinema vengono esaminati con attenzione. La trama viene ricondotta da Fusillo

all'archetipo dionisiaco derivato dalle *Baccanti* euripidee, evocato già dal titolo originario, letteralmente *Segugio*, reso poi in Italia con *L'inganno*, che richiama la dimensione arcaica della caccia nell'incontro tra il nobile marito e il giovane amante proletario della moglie, tra i quali prende avvio una complessa rete di seduzione, originata dalla condivisione del medesimo oggetto del desiderio, che giunge a «sovvert[ire] ruoli sociali e sessuali» (p. 100).

Il passaggio dalla sovversione dionisiaca all'amore catastrofico e autodistruttivo viene introdotto nel terzo capitolo da una premessa essenziale in cui si spiega perché in quest'ultima serie compaiano soltanto figure femminili. Fusillo chiarisce al riguardo che l'opposizione tra maschile e femminile è stata concepita dalla secolare mentalità patriarcale come «una dicotomia fra cultura e natura, ragione e passione» (p. 100) e come dietro le esperienze femminili segnate da sentimenti smisurati si nascondano piuttosto le storture di una ingiusta subalternità sociale. L'amore che porta alla follia viene introdotto dalla potente figura della Fedra euripidea, eroina dell'amore autodistruttivo proprio perché incapace di vivere apertamente la passione nutrita per il figliastro Ippolito e accolta dalla comunità come un'interdizione. L'eroicità che la caratterizza consiste nel dispiegare i suoi sentimenti turbati alternandoli a «capacità di autoanalisi e di progettualità» (p. 107), tanto che la sua calunnia e il suicidio finale altro non sono, secondo Fusillo, che atti estremi di amore al contrario, che attraverso Seneca giungeranno sulla scena europea. Vengono giustamente citate la *Phèdre* di Racine, esempio sublime di rigore classicistico in cui i principi di *bienséance* prescrivono un controllo misurato e in un certo senso eroico delle passioni, e la *Fedra* dannunziana, dove invece «tutto è dicibile, e viene proclamato con un'oltranza verbale» (p. 110). Si punta poi su due peculiari riscritture novecentesche ad opera di due donne che rielaborano il mito trasformandolo profondamente, la *Fedra* di Marina Cvetaeva, che sopprime l'atto della calunnia dando spazio però a «una poetica dell'assenza, del mancato incontro» (p. 111) e a un soddisfacimento erotico possibile solo in una dimensione sovraumana, e il *Phaedra's Love* di Sarah Kane, dove il mito viene riscritto aggiungendo elementi macabri e la confessione erotica si realizza in modo prosastico «sotto il segno dell'ironia e del paradosso» (p. 113). Sorelle di Fedra possono essere considerate le eroine del melodramma con cui termina il capitolo, la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, che in preda alla follia scambia il fratello per l'amato, o la *Norma* di Bellini, che rivela la sua superiorità nell'ultimo riavvicinamento con Pollione, ma soprattutto la *Madama Butterfly* di Puccini, di cui viene sottolineato un particolare tipo di follia che la condurrà al suicidio, con il «suo credere fino in fondo al matrimonio, il suo considerarsi fino in fondo americana» (p. 124). In *Lettera da una sconosciuta* (1948) di Max Ophüls e ne *Le onde del destino* (1996) di Lars von Trier si trovano gli ultimi due esempi di follia autodistruttiva tratti dal cinema, che confermano come il rilievo dato al dialogo e all'intersezione tra diversi «modi espressivi» (p. 113) – categorizzazione che secondo Fusillo supera il concetto di genere – permetta di ancorare *Eroi dell'amore* ai precedenti lavori dello studioso, nella consapevolezza che la prospettiva intermediale sia oggi un canale privilegiato per esplorare le peculiarità di un immaginario contemporaneo in continua ridefinizione, da lui opportunamente definito in diversi luoghi polimorfico, fluido e poroso.