

Enthymema XXV 2020



ENΘΥΜΗΜΑ

G. di John Berger Per la storicizzazione del personaggio neo-modernista

Fausto Ciompi
Università di Pisa

Abstract – Il saggio si concentra su G., l'eroe eponimo del romanzo neo-modernista di John Berger, e su alcuni personaggi di contorno del medesimo testo – le figure femminili e il convitato di pietra – allo scopo di illustrare la reinterpretazione della figura di Don Giovanni, da parte dell'autore, quale rivoluzionario biologico e "anti-storico". Particolare attenzione è riservata alle modalità narrative di costruzione dei personaggi entro un romanzo che mette assieme caratteristiche proprie del realismo e tecniche moderniste, poetiche di cui G. illustra il potenziale critico nei confronti del disimpegno politico postmoderno.

Parole chiave – Letteratura inglese; John Berger; G.; neo-modernismo; personaggio: Don Giovanni.

Abstract – The essay focuses on G., the eponymous hero of John Berger's neo-modernist novel, and on some minor characters in the story – i.e., the women figures and the stone guest – in order to clarify Berger's reinterpretation of the Don Juan archetype as a biological and "anti-historical" revolutionist. Special attention is paid to the narrative modalities through which characters are constructed in a novel that brings together both realist and modernist features, in order to criticize the political disengagement of postmodernist relativism.

Keywords – English literature; John Berger; G.; neo-modernism; character; Don Juan.

Ciompi, Fausto. "G. di John Berger. Per la storicizzazione del personaggio neo-modernista". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 24-36.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13821>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

G. di John Berger

Per la storicizzazione del personaggio neo-modernista

Fausto Ciompi
Università di Pisa

1. Il realismo totalizzante

Pubblicato nel 1972, *G.*, il romanzo cui si deve la fama di John Berger, è una delle più significative opere neo-moderniste del panorama britannico contemporaneo. Per “neo-modernismo” intendo la tendenza, sviluppatasi in Gran Bretagna e Irlanda a partire dagli Cinquanta-Sessanta, che riprende suggestioni e stimoli del modernismo storico, rielaborando, in particolare, la lezione di autori come Eliot, Pound e Joyce. Si configuri o meno come una sorta di neo-avanguardia, il neo-modernismo prevede sempre un lavoro di sperimentazione e di ricerca che si muove entro la tradizione del nuovo. Dal punto di vista assiologico, inoltre, nella produzione neo-modernista persiste l’ansia di vedere realizzato, come direbbe Habermas, un progetto emancipativo incompiuto, oppure, per converso, si rinnova l’angoscia dei modernisti eponimi dinanzi alla irrealizzabilità di ogni progetto. In questo senso sono neo-modernisti i drammaturghi Beckett e Pinter, i poeti Basil Bunting e Geoffrey Hill, i romanzieri Alasdair Gray e B.S. Johnson, o, per venire a generazioni più recenti, Nicola Barker e Anna Burns, il cui *Milkman* è l’assegnatario del Booker Prize 2018.

Quanto a John Berger, autore inglese nato a Londra nel 1926 e morto nel 2017 in Francia, dove ha trascorso buona parte della sua vita, egli si caratterizza per una non comune consapevolezza storico-teorica delle vicende che hanno interessato i movimenti artistico-letterari del primo Novecento. Dopo gli esordi come pittore, Berger si afferma infatti come autorevole critico d’arte, per ricevere in seguito la definitiva consacrazione in qualità di romanziere. In ogni ambito della sua attività, egli osserva comunque una doppia fedeltà: è cultore di linguaggi novissimi; e, al contempo, adempie al mandato politico e intellettuale di un marxismo non meno rigoroso per essere vistosamente eterodosso. Pur riconoscendo l’influenza di Gramsci, Lukács, Benjamin e della scuola di Francoforte, Berger ritiene infatti che il marxismo costituisca una buona filosofia dell’antagonismo, ma, in ultima analisi, non sia in grado di fondare un’etica “in positivo”. Per la *pars construens* della sua antropoesi, si rivolge dunque a Spinoza, del quale l’attrae in particolare l’idea che la pienezza dell’essere sia un’esperienza non procrastinabile. L’eternità è ora. Se il capitalismo è apparentemente irriformalabile, l’arte non può limitarsi a testimoniare solidarietà ai subalterni o ad alimentare l’antagonismo. Essa è anche anticipazione nella storia della pienezza utopica. In quanto tale, dev’essere dunque innovativa, dacché, per parafrasare Brecht, un buon vino nuovo ha bisogno di una buona botte nuova.

G. di John Berger
Fausto Ciompi

La poetica di Berger non è quindi meno eterogenea delle sue convinzioni politiche. Per asserire le ragioni del realismo, egli si rifà a Lukács, ma non sottoscrive il realismo, critico o socialista, prescritto dal filosofo ungherese. Se Lukács denigrava l'avanguardia a causa della sua mancanza di mondo, Berger auspica, e coerentemente pratica, un "realismo totalizzante",¹ che, mescolando codici espressivi diversi (in G.: parola e immagine, parola e notazione musicale), utilizza i linguaggi delle avanguardie storiche per interpretare il mondo di vita in chiave politica. Un realismo, si potrebbe aggiungere, capace di intuire, con notevole anticipo sui tempi, la portata di fenomeni epocali quali gli esodi migratori di massa e la radicale ristrutturazione del mercato del lavoro, che hanno caratterizzato la società globalizzata a cavallo del millennio. Esempio, in questo senso, *The Seventh Man*, romanzo del 1975, che contiene considerazioni profetiche sul migrante come lavoratore *ready-made*, sineddoche di un'economia sottosviluppata che viene a sostenerne una supersviluppata.

Per definire lo statuto del personaggio nel romanzo dal dopoguerra alla contemporaneità, il caso Berger risulta comunque paradigmatico. Nella sua opera, e in particolare in G., giungono infatti a sintesi le due principali tendenze, realismo e modernismo, che, negli ultimi decenni, si sono contrapposte alle poetiche postmoderne. Né archeologia del nuovo, né stantio modernariato, G. propone l'incontro-scontro di forme tra loro radicalmente opposte e non, semplicemente, *motley*: il romanzo storico e realista di impianto ottocentesco; il romanzo flusso, vitalista, alla Lawrence; e il romanzo sperimentale modernista, che lo stesso Lawrence più volte taccia di intellettualismo e sterile formalismo. Da questo dialogo conflittuale di forme, scaturisce una versione inedita, eterobiografica, di *life writing* collettivo.

Quanto all'eroe del romanzo, inevitabilmente G. è libertino, seduttore sensuale e amorale (Kierkegaard), uomo assurdo (Camus), strumento della *life force* (Bernard Shaw) e certo altro ancora di quel che, in secoli di elaborazione culturale, l'occidente ha immaginato intorno al mito di Don Giovanni. Ma il personaggio di Berger è, anzitutto, il supremo vitalista, l'individuo che, per usare un'espressione del giovane Lukács (19), antepone il vivere alla vita, il qui e ora della concreta utopia erotica a ogni falsa idealizzazione della storia lineare: le inani «Great Causes» (241), come le definisce lo stesso G.

2. L'intreccio. Rappresentazione lineare e tabulare

Il romanzo narra, in ordine sostanzialmente cronologico, la storia dell'eroe eponimo dall'incontro dei suoi genitori sino alla morte, che si verifica a Trieste il 23 maggio del 1915, il giorno dell'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale. G., del cui concepimento si ha notizia tramite un altro riferimento storico («four years after Garibaldi's death», 20), è figlio di un ricco commerciante di dolci, il livornese Umberto, e della sua giovane amante americana, Laura. Incinta di G., Laura si separa da Umberto perché l'uomo, conservatore in politica quanto nell'etica familiare, rifiuta di rompere il proprio matrimonio. Per volontà della madre, il piccolo G. viene successivamente affidato agli zii materni, Jocelyn e Beatrice, fratelli incestuosi ed

¹ Sull'argomento, cfr. Mazurek e Brazil.

G. di John Berger
Fausto Ciompi

esponenti della declinante aristocrazia terriera inglese, che crescono l'eroe nel bel mezzo della campagna britannica. In questo spazio di malata irrealtà, a quindici anni, G. viene iniziato al sesso dalla zia Beatrice.

Da adulto, l'eroe eredita l'attività paterna, ma non cura gli affari. Né mai consente che i rivolgimenti politici, di cui è passivo osservatore, interrompano la sua indifferenza. Coltiva le proprie inclinazioni private: viaggia, vive più per celia che sul serio. Soprattutto, seduce e ama. Ma, in realtà, il catalogo delle donne ammaliata da questo insolito Don Giovanni non è particolarmente fitto, o, meglio, il narratore è un Leporello poco solerte perché, a parte vaghi accenni (una signora di Varsavia, le Penelopi londinesi, una misteriosa Louise evocata a Trieste ecc.), egli registra soltanto due conquiste effettive e due *affaires* più o meno avviati. A Domodossola, nel settembre del 1910, G. seduce la cameriera Leonie e la ricca borghese Camille: l'una fidanzata, l'altra sposata. Più tardi, a Trieste, avvicina la proletaria Nuša e corteggia la ricca e maritata Marika.

A Domodossola, in un episodio che mette in parallelo le avventure erotiche di G. con quelle aviatorie di Geo Chavez, l'eroe finisce in ospedale, perché il marito di Camille attenta alla sua vita per ragioni di onore più che di gelosia. A Trieste, G. si trova invece, suo malgrado, coinvolto negli intrighi di indipendentisti sloveni, patrioti italiani, occupanti austriaci e tramestanti agenti di potenze continentali. Indifferente al tourbillon politico che gli si scatena attorno, egli causa un pubblico scandalo durante un ballo di gala. Per sbeffeggiare Von Hartmann, marito di Marika, pronto a chiudere un occhio sulla relazione di G. con la donna purché gli amanti si attengano a prudenza e discrezione, l'eroe conduce in società Nuša, un'operaia slovena vestita a festa. Antepoendo una plebea slava alla gran dama che il potente banchiere austriaco ostenta di concedergli, G. reca a Von Hartmann e all'intera classe dirigente triestina una mortale offesa di status. Cacciato dal ballo a seguito della sua bravata, l'eroe si ritrova in mezzo ai moti triestini e muore per mano degli irredentisti italiani, che lo scambiano per un agente provocatore degli austriaci. Viene ucciso con un colpo alla nuca e il suo corpo è gettato in mare.

Questa, dunque, la schematizzazione tabulare dell'intreccio:

PARTE I

Nascita

Ambientazione: Livorno, Venezia, Parigi, Montreux.

Capitolo 1 – Presentazione dei genitori di G., Umberto e l'amante Laura; introduzione di Esther, moglie di Umberto; nascita dell'eroe (ca. 1887).

PARTE II

Infanzia e adolescenza

Ambientazione: Inghilterra, Milano.

Capitolo 2 – Infanzia inglese; primi turbamenti sessuali di G., scatenati dalla governante; incontro con i cacciatori di frodo; caduta da cavallo.

Capitolo 3 – Moti di Milano (maggio 1898). Incontro con la giovane patriota romana.

Capitolo 4 – Iniziazione di G. al sesso ad opera della zia Beatrice (1902).

G. di John Berger
Fausto Ciompi

PARTE III

Maturità

Ambientazione: Domodossola.

Capitolo 5 – Seduzione della cameriera Leonie, mentre Chavez trasvola le alpi (23 settembre 1910)

Capitolo 6 – Seduzione di Camille. Ferimento di G. ad opera del marito, Maurice Hennequin, e ricovero nell'ospedale in cui Chavez giace morente.

PARTE IV

Morte

Ambientazione: Londra, Trieste.

Capitolo 7 – Tedioso soggiorno a Londra; a Trieste, incontro con Nuša, giovane operaia slovena.

Capitolo 8 – Corteggiamento di Marika, moglie del banchiere Von Hartmann.

Capitolo 9 – Ballo di gala allo Stadttheater, pubblico scandalo.

Capitolo 10 – Moti anti-italiani, uccisione di G. ad opera degli irredentisti italiani (23 maggio 1915).

Come si evince dalla duplice sinossi, l'impianto narrativo del romanzo accompagna l'esistenza dell'eroe dalla nascita alla morte, passando per le varie stazioni dell'evoluzione biologica. Questa apoteosi del tempo lineare² è funzionale alla caratterizzazione di G. come eroe di un romanzo dello slancio vitale, e, al contempo, come insignificante comparsa di un romanzo storico che, malgrado lui, si dipana simultaneamente alla serie esistenziale. L'eroe biologico è trascinato entro un'estuosa fiumana, che sgorga e lentamente si ingrossa, finché, alla conclusione della vicenda, preme con forza immane, ormai sul punto di schiantare, per travolgere tutto e tutti nel suo corso irrefrenabile. «Further! Further!» (310), sempre più avanti: è l'esortazione che G. continua a rivolgere a se stesso, nella parte finale del romanzo, mentre i dimostranti di Trieste – la storia che finalmente lo ha afferrato alla gola – lo trascinano alla morte. Mentre G. muore, il mondo si appresta alla grande guerra. Nel momento in cui l'*homo biologicus* si riconnette alla vita organica indistinta, le comunità dell'*homo societatis* a loro volta si scompongono violentemente, minacciando la sussistenza stessa della civiltà. Entrambi, il soggetto e il mondo, sono mossi dal desiderio di morte. G., nella morte, porta a compimento il proprio vitalismo: una vita piccola finalmente abbraccia la vita grande. Da parte sua, il mondo grande porta alle estreme conseguenze, ciecamente nichilistiche, la volontà di potenza degli stati nazione ottocenteschi.

L'intreccio di G. richiama, insomma, la trama apocalittica di varie opere di epoca modernista: da *Victory* di Conrad a *Der Zauberberg* di Thomas Mann, dalla *Coscienza di Zeno* di Svevo a *Vile Bodies* di Evelyn Waugh. In questi testi, a un lungo periodo di stasi, malattia o morbosa decadenza, fa seguito un evento finale, più o meno secco e perentorio, di natura violenta, bellica o, appunto, apocalittica: magari l'esplosione di

² Berger ha tuttavia elaborato una concezione del tempo «not linear but circular» (“How to Resist” 97), non legata al tempo dell'economia ma a quello della memoria ancestrale. Per un riferimento in G., cfr. 142. Il cerchio, simbolo di questa temporalità, è peraltro usato per separare tipograficamente i paragrafi del romanzo.

G. di John Berger
Fausto Ciompi

un ordigno o un efferato bagno di sangue. Uno schianto, non un piagnisteo: sempre, comunque, un fatto traumatico, potenzialmente catartico, dal quale il nuovo procederà in forme imprevedibili.³ Sono racconti che implicano una visione della storia secondo la quale, osservava Spengler nel *Tramonto dell'occidente*, una civiltà al tramonto tronca le ramificazioni marcite e fa scorrere il proprio sangue esausto allo scopo di chiudere e riaprire cicli di vita contigui e antitetici.

3. Modi della narrazione e modi d'essere del personaggio

Il romanzo è costruito in base a tre principi formali fondamentali: simultaneità, staccato e naturalità innaturale.

La simultaneità, un principio cardine della modernità e del modernismo, interessa la teoria della relatività; la filosofia di Bergson; il futurismo; la poesia, appunto "simultanea", di Apollinaire, Cendrars, William Carlos Williams; e, naturalmente, il cubismo.⁴ Robert Delaunay parlava, ad esempio, di movimento sincrono della luce e di azione sincrona come principi costitutivi della pittura cubista. Gli effetti più evidenti del principio di simultaneità applicato a G. – l'interpretazione della storia non come evenemenzialità univoca, ma conflitto fra tempo dell'eros e tempo della storia – sono garantiti dalla tecnica del montaggio alternato. Si veda, ad esempio, la narrazione simultanea dei fatti di Domodossola: mentre Geo Chavez trasvola le alpi, G. corteggia e possiede Leonie; all'incirca mentre Chavez atterra rovinosamente, G. raggiunge l'orgasmo; mentre l'eroe storico muore negando la morte («Non, non, je ne meurs pas... meurs pas», 209), l'eroe erotico, nello stesso ospedale, va con il pensiero a un'amante che lascia l'Italia. Altro esempio, fra i molti possibili: l'escursione in campagna che G. compie assieme ai coniugi Hennequin, Mathilde e Henry Schuwey. Nella sequenza, si alternano pensieri dei personaggi (espressi anche con il pensiero diretto libero),⁵ dialoghi e micro-azioni, con l'effetto finale di esaltare il conflitto tra vita di dentro e vita di fuori, coscienza e natura, tempo della psiche e tempo del *bios*.

Un'ulteriore forma di simultaneità riguarda la descrizione di oggetti e personaggi. In G., romanzo *painterly* quanto *writerly*, il visivo gioca un ruolo determinante. Nel "ritratto" geometrizzante di Marika, ad esempio, i margini esterni delle labbra sono raffigurati come *già* («already») all'interno della bocca, le narici sono *già* la gola, la donna è seduta ma sta *già* correndo, ovvero, in ogni circostanza, il narratore-pittore rappresenta simultaneamente due diversi momenti della visione, spazializzando il tempo. Una scomposizione e ricomposizione del volto femminile, tutto spigoli e irregolarità, degna di Braque o Picasso:

Her nose broke with all conventions. It was so asymmetrical and irregular that it seemed to be almost shapeless. If a cast had been made of it and it had been removed from the context of her face, it would have looked like a delicate piece of a root. Its protuberances and dents, although very slight in themselves, were like the irregularities one finds on those parts of a plant which grow downwards into the earth towards water, rather than upwards towards light. The whole centre of her face suggested a reversed orientation. The outer edges of her lips were already part of the inside of her

³ Sulla reinvenzione della *decadence* da parte dei modernisti, pur con giudizi talvolta non condivisibili, quali la definizione di "modernista radicale" (111) attribuita a Thomas Hardy, si può vedere Sherry.

⁴ «For Berger, cubism was not simply one among the many styles of modernism; rather it was a particular "way of seeing," a position assumed by consciousness in respect to history» (James 92).

⁵ Si vedano, ad esempio, il passo che inizia con «I hate you, (180), e altri, successivamente interpolati nella medesima sequenza dell'escursione in campagna.

G. di John Berger
Fausto Ciompi

mouth. Her nostrils were already her throat. When she was seated, she was already running. (242, corsivi miei)

All'idea di simultaneità rimanda talvolta anche la tecnica del punto di vista multiplo, che il narratore ritiene una conquista oramai irrinunciabile della modernità: «Never again, will a single story be told as though it were the only one» (133). Tutto *deve* essere visto da più angolazioni e prospettive, spesso simultanee. Non per una stanca ripresa del relativismo epistemologico o psicologico dei modernisti alla Conrad o alla Woolf, ma per dar voce ai subalterni e ai dimenticati dalla storia, del cui punto di vista – ottico, assiologico, ma anche emotivo – il narratore si fa carico. Ad esempio, l'incontro sessuale tra G. e Leonie è simultaneamente narrato, oltre che dal punto di vista del maschio, affluente e borghese, da quello della giovane cameriera. Oppure, si veda il riferimento, lasciato trascuratamente cadere tra polemiche parentesi, alla galleria del San Gottardo: la recente conquista della moderna ingegneria che consente agli agiati Umberto e Laura rapidi spostamenti fra Italia e Svizzera e, quindi, i frequenti incontri amorosi che perpetuano l'eterno triangolo borghese. Né mera attestazione della modernità incipiente, né trita simbologia erotica, il rimando ai ripetuti attraversamenti del tunnel consente al narratore di ricordare chi è ormai privo di voce: gli operai morti sul lavoro durante la costruzione dell'opera: «And on this side of the mountain, *passeretta mia*, you are waiting for me. (The St Gothard tunnel was opened in 1882. Eight hundred men lost their lives in its construction). Umberto and his mistress are driving in a carriage from the station at Montreux to their hotel» (7).

Ultimo esempio: il principio cubista/modernista della simultaneità si attua inoltre nella sovrapposizione di inizio e fine dell'esistenza, che G. consegue nell'attimo dell'estasi erotica («this timeless moment», 142), quando la moltitudine delle donne diviene un'unica donna e tutti gli orgasmi convergono in un unico acme simultaneo.

La forma dello *staccato*, secondo principio formale che regge il romanzo, è invece suggerita dalla strutturazione del testo in sequenze di passi di varia lunghezza, anche brevi e brevissimi, distanziati tipograficamente da vistosi spazi bianchi. Ne deriva un'immagine dell'opera come assemblaggio modernista di schegge e frammenti.

Più rilevante, per quanto attiene alla costruzione dei personaggi, è il terzo principio costruttivo che ho enunciato: l'innaturalità naturale. Per “narrazione innaturale”, solitamente si intende ogni racconto che si distanzi dalle narrazioni che “fingono” naturalezza perpetuando l'illusione mimetica e prescrivendo, *in primis*, l'invisibilità del narratore.⁶ In G. il narratore si rende protagonista di una serie di infrazioni al patto mimetico: ora, si palesa come narratore-scrittore, sovrapponendosi all'autore empirico; ora confonde la sua voce con quella dei personaggi; ora, interloquisce con i personaggi da una posizione eterodiegetica; ora, si rivolge al lettore empirico. Alla narrazione innaturale, tuttavia, Berger non ricorre per alimentare il consueto, rutilante *Metalepyticon*, una macchina postmoderna che produce confusione ontologica, ma per dar voce alla pulsazione vitale, al fremito erotico altrimenti incomunicabile. A Berger non interessano gli slittamenti del reale

⁶ Per una sintesi, cfr. Alber e Heinze.,

G. di John Berger
Fausto Ciompi

verso il finzionale. Semmai, inversamente, gli preme inserire l'atto della creazione nel flusso della vita. Anche la scrittura è esperienza vissuta. Chi vuole raccontare l'incontro amoroso, l'incontro dell'io con la vita, dichiara non a caso il narratore, non può farlo in terza persona. L'eros può essere narrato solo come esperienza in prima persona. La voce del narratore deve contenere ogni voce, deve trasformare l'altrui, secondo la terminologia di Bachtin, in proprio-altrui (123):

Because the other who is palpable and unique between one's arms is – at least for a few instants – exclusively desired, she or he represents, without qualification or discrimination, life itself. The experience = I + life.

But how to write about this? This equation is inexpressible in the third person and in narrative form. The third person and the narrative form are clauses in a contract agreed between writer and reader, on the basis that the two of them can understand the third person more fully than he can understand himself; and this destroys the very terms of the equation. (112)

Paradossalmente, la narrazione innaturale diventa dunque la più naturale possibile. Il narratore-*scripteur* si sforza di continuo di mostrare la co-appartenenza originaria della sua vita inconscia e del modo d'essere dei suoi personaggi: essi scaturiscono infatti da un suo sogno, nel quale Chavez e G. diventano elementi pulsanti della sua esistenza biologica e creativa (cap. 5. *The Beginning as Dream*).

Ad accrescere questo senso di innaturale naturalità della narrazione contribuiscono ulteriori fatti di stile. I dialoghi del romanzo non sono demarcati da virgolette, né per quanto riguarda le “naturali” conversazioni fra personaggi, né per ciò che attiene agli “innaturali” scambi fra narratore eterodiegetico e personaggi. Ciò fa del testo un'unica, ininterrotta enunciazione, un flusso unanime, al cui interno ogni voce si accosta alle altre senza paratie divisorie: la voce del narratore si confonde con gli atti linguistici dei personaggi; il suo discorso finzionale diviene la voce di un uomo che parla agli uomini (noi, destinatari empirici); la voce dello scrittore in carne e ossa si avvicina a quella delle sue creature, fatte di parole, eppure della stessa materia di cui sono fatti i suoi sogni.⁷ «There are other men in me» (20), diceva, in un senso non dissimile, Lawrence. Le identità, insomma, non sono rigide, ma relazionali: si definiscono l'una in rapporto all'altra.⁸

Innaturalmente “naturale” è, del resto, anche l'uso del presente narrativo al posto del consueto preterito. La narrazione non può essere il sarcofago della vita o il distillato a posteriori dell'esperienza. Essa dà conto della vita nel momento stesso del suo svolgimento “naturale”, quasi ogni evento fosse l'attimo faustiano: «One minute in the life of the world is going by. Paint it as it is» (15). Un esempio fra i molti: «Camille laughs at a joke of Mathilde's. Monsieur Hennequin walks through the high grass like a man walking into water. Harry Schuwey is explaining why the official annexation of the Congo which occurred two years ago will benefit trade» (177). D'altronde, il narratore aderisce ben presto al principio che «All History is contemporary history» (54). Ma non perché, come sostenevano Collingworth e Croce, le vicende passate siano intimamente legate agli sviluppi del presente, bensì in quanto ogni accadimento implica la consapevolezza, da parte dell'eroe, di quel che egli fa nel

⁷ In questo passo, ad esempio, la voce di G. inizialmente si confonde con quella del narratore: «Because I love her. I love you, Leonie. You are beautiful. You are gentle. You can feel pain and pleasure. You are tiny and I take you in my hand. You are large as the sky and I walk under you. It was he who said this» (135).

⁸ Bottioli 5-6.

G. di John Berger
Fausto Ciompi

momento stesso in cui lo fa: «as one actually performs it» (54). Per l'eroe vitalista, la storia è il *farsi*, non il fatto; è ininterrotta *performance* e simultanea analisi della stessa da parte di una «living mind» (54).⁹ La storia biologica coincide con l'identità e l'identità è performativa: si traduce anch'essa in azione. Con la nettezza che conviene a un finale di romanzo, il narratore precisa anzi che la storia è *performance* di un eroe limitato che si unisce all'illimitato. Quando sulla sua esperienza cala un sipario teatrale, l'evento è detto arbitrario perché pretende di dividere la vita dell'uno dalla vita del tutto, un atto impossibile per il modo di essere di personaggi come G., la cui parabola esprime l'avventura unanime dell'essere indiviso: «The horizon is the straight bottom edge of a curtain arbitrarily and suddenly lowered upon a performance» (316).

4. Il cast dei personaggi: le figure femminili e i invitati di pietra

Le figure femminili del romanzo sono caratterizzate da una logica onomastica che ne suggerisce l'omologia funzionale. Le donne dell'infanzia e dell'adolescenza di G. hanno tutte dei nomi letterari appartenuti ad archetipi dell'eros: la governante che suscita i primi turbamenti sessuali dell'eroe si chiama Helen; la madre di G. si chiama Laura; la zia, che lo inizia al paradiso del sesso, Beatrice. «*Donna mia!*» (16), dice del resto Umberto all'amante, in perfetto stile cortese. Alla tradizione biblico-giudaica rimanda invece il nome della moglie sterile di Umberto, Esther, che, da nemica della biologia, ha l'apparenza di uno spirito.

Quanto alle donne di Domodossola, la raffinata Camille si chiama come la sensuale Camille Mallarmé, pronipote di Stephane Mallarmé. L'associazione con la romanziera francese, amica della Duse, è suggerita dalle frequenti citazioni dalle poesie di Mallarmé che il personaggio di G. profonde nelle sue conversazioni. Leonie, la giovane cameriera, richiama invece, nel nome, il monte Leone, oltrepassato da Chavez con il suo aereo: la ragazza è la vetta erotica che G. scala mentre il suo alter ego storico supera quella montuosa. L'etimologia del termine “desiderio” rimanda del resto all'anelito alle stelle (*de sidera*), cui vuole ascendere Chavez, mentre G. è ossessionato dal desiderio erotico. Ciò detto, ritengo probabile che, da esperto d'arte, nell'imporre un nome alle amanti di Domodossola, Berger si sia ricordato di Camille-Leonie Doncieux, celebre modella di Monet, Manet e Renoir, nonché signora Monet. Un riferimento, questo, che induce a considerare le due donne – la raffinata, ipersensibile borghese, e la proletaria, elementare e vigorosa – come manifestazioni opposte ma indivisibili del femminile.

Anche le donne di Trieste, Nuša e Marika, l'operaia e la figlia di un proprietario terriero, appartengono agli estremi opposti della scala sociale, ma, anch'esse, si sovrappongono funzionalmente. Nuša e Marika, ovvero Anna e Maria, come la madre e di Gesù e la madre di lei, sono infatti testimoni del sacrificio di G., che, nel

⁹ Secondo Wesling, richiamando il valore del nostro retaggio evolutivo, Berger ha elaborato la perfetta definizione di *embodied mind*: «Our lives are not points on a line – a line that is today being amputated by the Instant Greed of the unprecedented global capitalist order – we are not points on a line; rather, we are the centers of circles. The circles surround us with testaments addressed to us by our predecessors since the Stone Age, and by texts that are not addressed to us but that can be witnessed by us – texts from nature, from the universe—and they remind us that symmetry coexists with chaos, that ingenuities outflank fatalities, that what is desired is more reassuring than what is promised» (100).

G. di John Berger
Fausto Ciompi

finale del romanzo, come Cristo, si consegna ai suoi carnefici senza opporre resistenza, quasi adempiendo un destino.

L'ultimo personaggio secondario di cui occorre dire è il convitato di pietra, di cui abbiamo una duplice incarnazione. Mentre il racconto si avvia allo scioglimento, un primo «STONE GUEST» (299), il lettore, si presenta minaccioso all'autore in forma di *puer senex*: un ragazzino di dieci anni (il *common reader* ha esigenze infantili), travestito da vecchio con gli occhiali (ogni lettore è il senescente amico dei libri e l'arcinemico della vita). Il lettore viene a reclamare un finale, come da contratto: momento esiziale per l'autore, perché, secondo lui, ogni finale riduce ad uno la complessità della vita plurale e tronca arbitrariamente il flusso della vita entro cui il romanzo stesso è inserito: «an indeterminate world in flux» (110).

C'è poi un secondo convitato di pietra, una statua, che invece presenta il conto all'eroe. La statua non raffigura un Don Gonzalo qualunque, ma Giuseppe Verdi, il cui monumento viene decapitato dalle plebi triestine in tumulto. Ma, ad essere decollato, vedi caso in piazza San Giovanni, non è solo il musicista simbolo del risorgimento, bensì, simbolicamente, anche una parte dell'identità di G., che in quella piazza viene trascinato dalla folla. Mentre i manifestanti gli si accalcano intorno, G. ha una reminiscenza erotica, in cui si mischiano surreali sensazioni legate al cunnilingus, al gusto del vino e della sabbia che passa fra i corpi degli amanti, e a tutta una catena di superfetazioni visive ispirate al più puro automatismo psichico. Come a dire che l'identità di G. legata all'eros sopravvive ormai, in forme scisse e precarie, solo nella surrealtà. Nel frattempo, dopo che la componente psichica della sua identità è stata amputata, la storia si appropria del suo corpo e lo trascina verso la morte. Precipita in mare coi piedi all'ingiù, come il Don Giovanni di Tirso-Mozart sprofondata all'inferno.

5. Vita unanime di G., fra Don Giovanni e Garibaldi

Ho definito G. un Don Giovanni atipico. L'eroe è, in effetti, un «ugly, intense young man» (129), un *tombreur de femmes* non particolarmente avvenente. Fra le sue caratteristiche fisiche, colpiscono il naso voluminoso e i denti, fattisi radi a seguito di una caduta da cavallo. Tratto, quest'ultimo, che, come dimostra la Comare di Bath, già nei *Canterbury Tales* veniva considerato un correlato somatico della lussuria. Se non per l'avvenenza, l'eroe si distingue per l'intensità che mette nelle pratiche di seduzione. Ed è proprio l'ardente sensualità il modo d'essere che connota le imprese amatorie di G. Quando corteggia una donna, egli riversa nell'impresa ogni energia e interesse. Come il seduttore sensuale di Kierkegaard, la corteggia in modo diretto, senza riguardo per le convenienze. Se è il caso, agisce dinanzi a tutti, marito incluso, quasi che amarla e possederla sia un suo diritto naturale. Anzi, se il corteggiamento avviene in presenza di un marito minaccioso o in una situazione di apparente pericolo, l'eccitazione di G., in questo simile al Des Esseintes di Huysmans, guadagna d'intensità: l'avventura risulta più completa, come se l'eroe della natura, nella sua incessante brama di autoaffermazione, frapponesse sempre nuovi ostacoli alle proprie gratificazioni, per il mero gusto di travolgerli. Tuttavia, G. si interessa all'amante di turno solo fino al soddisfacimento del desiderio sessuale, che è,

G. di John Berger
Fausto Ciompi

solitamente, un'esperienza di primultimità: la prima volta è anche l'ultima. La donna posseduta da G. scompare dal suo orizzonte esistenziale come da quello testuale. Proselito del Don Giovanni di Kierkegaard, l'eroe tiene al "metodo" più che a una specifica donna o alle circostanze della vicenda amorosa. Il metodo è l'intensità monomaniacale, applicata con liberalità tale che egli potrebbe eleggere a suo motto quello del vecchio Karamazov, per il quale non esistevano donne brutte. Più che il *chi*, gli interessa il *come* dell'impresa amorosa. Non lo attrae neanche il *quanto*, cioè il numero delle conquiste. Più che il piacer di por le donne in lista, lo spinge il desiderio di comprovarsi vivo conquistandole. Le donne finiscono così per perdere identità individuale, dacché, in ultima analisi, quel che egli riconosce e intensamente afferma, nella multiforme diversità delle varie partner, è la molteplice unità della vita: «He experiences every orgasm as though it were simultaneous with every other» (142). Per Camus, Don Giovanni ricerca la molteplicità perché non può trovare l'unità; per Berger, l'attimo in cui raggiunge l'acme del piacere erotico è anticipazione della totalità.

L'altra caratteristica particolarmente marcata di G. è la laconicità. Più che al burlador di Siviglia, anch'egli assai poco incline all'oratoria, questa silenziosità avvicina G. all'eroe byroniano, sinistro e carismatico nella sua corrucciata solitudine.¹⁰ Al ritratto di Dorian Gray rimanda invece il precoce invecchiamento di G., che, a meno di trent'anni, ne dimostra quaranta.

La dimensione vitalistica di G. è poi confermata dalla indeterminatezza onomastica dell'eroe. G. è noto all'anagrafe con il nome del nonno: Giovanni. Diventa G. quando il narratore, dopo averlo definito «the boy» per un centinaio di pagine, opta per l'abbreviazione del nome «for the sake of convenience» (127). Ma la sineddoche onomastica arricchisce, non restringe, il potenziale semantico del personaggio. Il nome G., un termine ombrello che esprime il desiderio di affermazione biologica dell'eroe; sintetizza la vita di molti personaggi del romanzo, più o meno ricorrenti, il cui nome inizia per G: Giovanni; Don Giovanni; Garibaldi; Giolitti; Gabriele D'Annunzio; Giuseppe Verdi; Giuseppe Mazzini; Geo Chavez, l'eroe aviatore, alter ego di G. nei rispetti storici; Vladimir Gacinovič, l'attivista politico e saggista, promotore della giovane Bosnia; Gavrilo Princip, l'anarchico che, con l'attentato di Sarajevo, accese la miccia che fece deflagrare la grande guerra. Persino il padre letterario di G., l'autore del romanzo, è evocato dall'abbreviazione onomastica. Come il K di Kafka o l'A. di Alain Robbe-Grillet, G. rimanda infatti al suo creatore, John Berger, in quanto, in inglese, John equivale a Giovanni.

Delle varie identità che il personaggio assume due sono comunque le principali: Don Giovanni, l'"identità per sé", come la chiamerebbe Laing (114), in quanto egli stesso si definisce tale; e Garibaldi, l'"identità per gli altri", dacché il nomignolo gli è attribuito dai compagni di scuola in Inghilterra. Se gli altri lo associano alla storia e all'etica, G. si autodescrive come seduttore. E, in effetti, egli è il contrario del patriota risorgimentale alla Garibaldi, nonché dell'esserci heideggeriano, del marito eticamente responsabile di Kierkegaard, dell'uomo in quanto marxianamente "mondo dell'uomo", cioè insieme dei rapporti sociali. Da buon vitalista, concepisce la vita

¹⁰ «There is probably no novel of comparable length in which the principal protagonist speaks so few lines» (Dyer 89).

G. di John Berger
Fausto Ciompi

esclusivamente come accumulazione di esperienze e non come responsabilità, possibilità progettuale o progressivo affinamento morale: «The Perfectibility of Man! Ah heaven, what a dreary theme!» (20), proclamava non a caso un profeta dello slancio vitale quale Lawrence. Come ogni vitalista, nietzscheanamente, G. diventa quel che è. Per dirla con l'evoluzionismo letterario, considera la vita «unplanned and therefore quite pointless» (Crews xiii). Più che evolversi, G. cresce, come crescono una pianta o un animale. Precede, del resto, da un padre soprannominato “la bestia”. Ai due capi della sua esistenza, autocostruitasi nel segno dell'eros, non può esservi che il magma inarticolato. Per lui, l'estasi sessuale esprime la nostalgia dell'eden amniotico o l'ansia di conoscere l'ignoto, compresa la forma più estrema di ignoto, la morte: «When analysed, sexual desire has components which are violently nostalgic and lead us as far back as the experience of birth itself: other components are the result of an ineradicable appetite for the unknown, the furthest away, the ultimate of life – which can finally only be found in its negation – death» (142). Quando G. muore, il mare in cui viene gettato – descritto con una tecnica mista: impressionistica, ma con sfaccettature da cubismo analitico – retrocede non a caso verso il sole, a significare il finale ritorno dell'eroe, e delle acque in cui è immerso, alla fonte naturale e primaria che ne aveva impulso la vitalità:

The sun is low in the sky and the sea is calm. Like a mirror as they say. Only it is not like a mirror. The waves which are scarcely waves, for they come and go in many different directions and their rising and falling is barely perceptible, are made up of innumerable tiny surfaces at variegating angles to one another—of these surfaces those which reflect the sunlight straight into one's eyes, sparkle with a white light during the instant before their angle, relative to oneself and the sun, shifts and they merge again into the blackish blue of the rest of the sea. Each time the light lasts for no longer than a spark stays bright when shot out from a fire. But as the sea recedes towards the sun, the number of sparkling surfaces multiplies until the sea indeed looks somewhat like a silver mirror. But unlike a mirror it is not still. Its granular surface is in continual agitation. The further away the ricocheting grains, of which the mass become silver and the visibly distinct minority a dark leaden colour, the greater is their apparent speed. Uninterruptedly receding towards the sun, the transmission of its reflexions becoming ever faster, the sea neither requires nor recognizes any limit. (316, corsivi miei)¹¹

G., il burlador che, mentre la storia esplode, profonde tempo ed energie per imbastire una beffa situazionista, insieme fatua ed elaborata; G., che incarna la rivoluzione del superomismo anarchico-biologico e desidera annullare il volgare attivismo della storia nell'eterno presente dell'esperienza sessuale, è infine egli stesso violentemente storicizzato, travolto dalla folla e ridotto a uomo massa nel senso di Ortega y Gasset. Egli «crede che la civiltà in cui è nato e che usa sia tanto spontanea e primigenita come la Natura» (257), ma il suo ritorno alla natura dimostra che quella malata civiltà è ancora in grado di assorbire e rimuovere l'oltraggio della sua vitalità.

¹¹ Sulla valenza del “confine inammissibile” fra romanzo e mondo, rimando a Bachtin (401): «Per quanto distinti tra loro siano il mondo raffigurato e quello raffigurante, per quanto immancabile sia la presenza di un confine rigoroso tra essi, essi sono indissolubilmente legati tra loro e si trovano in un rapporto di costante azione reciproca, simile all'ininterrotto metabolismo tra l'organismo vivente e l'ambiente che lo circonda».

G. di John Berger
Fausto Ciompi

6. Bibliografia

- Alber, Jan and Heinze, Rüdiger (eds). *Unnatural Narratives-Unnatural Narratology*. De Gruyter, 2011.
- Bachtin, Michail. *Estetica e romanzo*. Einaudi, 1979.
- Berger, John. *G.: A Novel*. Bloomsbury, 2012.
- . “How to Resist a State of Forgetfulness”. *Brick: A Literary Journal*, vol. 96, 2016, pp. 96-99.
- Bottioli, Giovanni. “Identity Exists Only in Its Modes: The Flexible Subject and the Interpretative Mind Against Semi-Cognitive ‘Sciences’.” *Comparatismi*, vol. I, 2016, pp. 2-19.
- Brazil, Kevin. “The Moment of History: John Berger’s Modernism After Realism.” *Art, History, and Postwar Fiction*. Oxford University Press, 2018, pp. 97-128.
- Crews, Frederick. “Foreword from the Literary Side” to *The Literary Animal: Evolution and the Nature of Narrative*, edited by Jonathan Gottschall and David Sloan Wilson. Northwestern University Press, 2005, pp. xiii-xv.
- Dyer, Geoff. *Ways of Telling*. Pluto Press, 1984.
- James, David E. “Cubism as Revolutionary Realism: John Berger and *G*”. *Minnesota Review*, vol. 21, 1983, pp. 92-109.
- Laing, R.D. *The Self and Others*. Tavistock, 1961.
- Lawrence, David Herbert. “Benjamin Franklin.” *Studies in Classic American Literature*. Cambridge UP, 2014, pp. 20-31.
- Lukács, Gyorgy. *L’anima e le forme*. 1908. SE, 2002.
- Mazurek, Raymond A. “Totalization and Contemporary Realism: John Berger’s Recent Fiction.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 25, n. 3, 1984, pp.136-146.
- Ortega y Gasset, José. *La ribellione delle masse*. 1929. TEA, 1988.
- Sherry, Vincent. *Modernism and the Reinvention of Decadence*. Cambridge University Press, 2016.
- Wesling, Donald. *Animal Perception and Literary Language*. Palgrave Macmillan, 2019.