

L'opera di Leoš Janáček *Káta Kabanová* è basata su *Il temporale* (o *La tempesta*) [Grosa], il dramma più famoso di Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823-1886), lo scrittore russo che era anche un appassionato riformatore sociale, profondamente impegnato contro la grettezza, la superstizione e la mentalità ristretta della società russa dei suoi tempi.<sup>1</sup> I personaggi al centro dei suoi drammi sono esponenti di quello che i russi chiamano *samodurstvo*: un moralismo gretto, con i paraocchi, cocciuto, irremovibile e impassibile, che si manifesta nelle menti ottuse e nella tirannia domestica. L'ironia tragica e il fulcro de *Il temporale* è che Katerina (Káta) Kabanová, eroina che si ribella contro il *samodurstvo*, è già troppo profondamente indottrinata con il veleno contro cui si ribella: così terribilmente forte e così profondamente radicato è il senso del peccato, la superstizione che pervade quella gretta società, che Katerina non riesce a sfuggire alle conseguenze. Durante un temporale la gente del villaggio cerca riparo in una chiesa diroccata ricoperta di affreschi raffiguranti i tormenti dell'inferno. Káta sente la collera celeste nei tuoni e nei fulmini e crolla, confessando la sua trasgressione; e dalla rovina della sua vita che questa auto-accusa produce c'è solo una via di fuga: il suicidio. Per gli europei del XIX secolo Katerina non poteva che sembrare una vittima debole e passiva, ma per i russi, nei quali passività e fatalismo sono radicati da generazioni di servitù della gleba, era un simbolo della rivolta, dal momento che le sue azioni fanno esplodere gli orizzonti di coloro che sono legati alla tradizione. Per esempio, la tradizione insiste che una moglie si lamenti rumorosamente quando suo marito se ne va come prova della sua devozione: stringersi al marito in pubblico e lasciare la casa per incontrare un altro uomo erano violazioni incredibili rispetto a un comportamento corretto.

Quindi, cosa fa Janáček con questa storia? Per cominciare, l'intero aspetto della ribellione sociale, della lotta illuminista contro i pregiudizi religiosi, scompare: la Káta di Janáček è una vittima del fato che si presenta nelle vesti di una passione cieca e incontrollabile. Perché?

<sup>1</sup> Per inciso, Janáček non è stato il primo a mettere in musica *Il temporale*: fu addirittura Čajkovskij a scrivere l'*Ouverture* "La tempesta" (op. postuma 76) [nota anche come "L'uragano"].

Bisogna prendere in considerazione il mutamento della situazione storica: Janáček ha scritto la sua opera all'inizio del xx secolo, quando il *samodurstvo* contadino non era più una realtà viva contro cui combattere ma una cosa (nostalgica) del passato, un universo chiuso fatto di passioni e delle loro relative repressioni che non sono più presenti nella moderna società industrializzata. Questo rende forse il compositore un mistificatore ideologico visto che mostra un'oppressione storicamente determinata come eterno destino? Il paragone con un'altra Katerina in un'altra opera del xx secolo basata su una narrazione russa simile – la *Lady Macbeth* di Šostakovič [*Una Lady Macbeth del Distretto di Mcensk*] – sembra confermare questa conclusione: la Katerina Lvovna Izmajlova di Šostakovič si ribella e uccide suo marito e suo suocero. Al contrario, la Katerina Kabanová di Janáček riesce solo a rivolgere la sua violenza contro se stessa.

L'opera *Una Lady Macbeth del Distretto di Mcensk* è basata sulla famosa storia truculenta di un altro scrittore russo del xix secolo, Nikolaj Leskòv, che ruota sulla vita vera di Katerina Izmajlova, moglie di un mercante, nel mezzo del grande nulla russo, che si ribella contro il suo ambiente patriarcale uccidendo suo marito, suo suocero e il santo nipote di suo marito. Lei e il suo amante Sergej vengono colti sul fatto mentre cercano di uccidere il ragazzo e vengono condannati all'esilio in Siberia. Lungo il cammino Sergej si invaghisce di un'altra più giovane prigioniera che Katerina uccide gettandosi con lei in un fiume gelido in cui entrambe annegano. Šostakovič tramuta questa raccapricciante storia in un *morality play* sovietico: le condizioni oggettive nelle quali Katerina era costretta a vivere giustificano i suoi atti di violenza che non sono crimini (a parte il terzo omicidio) ma atti di liberazione femminista. Per ottenere questa reinterpretazione Šostakovič ha combinato la Katerina di Leskòv con la Katerina di Ostrovskij, offrendo come motivazione delle sue azioni un risveglio libidinale:

Un'intera scena dall'opera di Ostrovskij (il giuramento di fedeltà di Katerina) viene inserita nel libretto per fare il punto; e Šostakovič si riferisce alla sua eroina con lo stesso famoso epiteto – “un raggio di luce nel Regno dell'Oscurità” – con il quale uno scrittore radicale del xix secolo aveva onorato la gentile eroina di Ostrovskij sessant'anni prima.

Šostakovič [...] descrive la differenza tra la mite eroina di Ostrovskij e la loro eroina, ben più impetuosa, nei termini della differenza

che intercorre tra le blande proteste di uno scrittore zarista e i trionfali successi del realismo socialista. Essi annunciano fieramente che la loro Katerina non era soltanto un raggio di luce ma il pieno splendore del sole marxista.<sup>2</sup>

L'approccio di Leskòv alla storia emerge dalla prima frase: «Talvolta capitano dalle nostre parti personaggi tali che, anche molti anni dopo averli incontrati, non si può non ricordarli con un fremito dell'anima».<sup>3</sup> In seguito all'omicidio del suocero, la sua Katerina viene trascinata in un vortice di crimini quasi inevitabili che la condurrà alla morte: tutto comincia con un errore, il primo crimine, il motivo per cui il motto iniziale nella storia di Leskòv è un detto popolare: “Pensaci due volte prima di fare il primo passo!”.<sup>4</sup> E in effetti è una storia morale, esemplare. Nell'opera questo tono da cronaca realistica, terribile e moralizzante, viene rimpiazzato dal punto di vista del protagonista, che ci viene proposto come figura con cui identificarsi. Katerina Izmajlova è una sorta di Madame Bovary scatenata che reagisce alla sua condizione mummificata – impantanata com'è in un matrimonio insoddisfacente – con la selvaggia esplosione di violenza omicida. Il personaggio si inserisce nel solco della lunga tradizione che va dal naturalismo della *Teresa Raquin* di Zola ai *film noir* americani (come *Il postino suona sempre due volte*). All'interno di questa tradizione la misoginia è inestricabilmente collegata al potenziale femminista: è la disperata condizione patriarcale a condurre una moglie a una simile esplosione di violenza.

Uno degli aspetti più scandalosi della *Lady Macbeth* di Šostakovič è la “descrizione grafica” da parte dell'orchestra del primo rapporto sessuale appassionato e violento tra Katerina e Sergej nell'Atto III: il *Mickey Mousing*<sup>5</sup> accompagna i respiri e le spinte che indicano l'at-

<sup>2</sup> RICHARD TARUSKIN, *A Martyred Opera Reflects Its Abominable Time*, «The New York Times», 6 novembre 1994.

<sup>3</sup> NIKOLAJ LESKÒV, *La lady Macbeth del distretto di Mcensk* (Schizzo) [1865], in *Il viaggiatore incantato e altri racconti*, trad. di D. Cavaion, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2004, p. 83.

<sup>4</sup> Il proverbio, qui evidentemente parafrasato da Žižek, recita: «La canzoncina ti fa arrossire solo la prima volta che la canti», *ibidem* [N.D.C.].

<sup>5</sup> Con quest'espressione si indica la tecnica cinematografica che consiste in un accompagnamento musicale e in effetti sonori che “descrivono” sincronicamente l'azione scenica seguendo punto per punto l'azione visibile, molto utilizzata dalla Walt Disney nei primi cartoni animati di *Mickey Mouse*, da cui il nome. [N.D.C.]

to di copulazione, inclusi gli espliciti glissati del trombone a offrire una rappresentazione quasi comica della fase di sospensione post-orgasmica. Ascoltando la descrizione orchestrale dell'atto sessuale in *Lady Macbeth* si può quasi concordare con il compagno Stalin che, dopo aver lasciato il Bol'soj furioso per aver assistito a questa scena dell'incontro sessuale, nella sua infinita saggezza ordinò che venisse pubblicato l'articolo anonimo "Un guazzabuglio invece che Musica" (uscito su *Pravda* il 28 gennaio del 1936) in cui si dice: «la musica starnazza, grida, sbuffa e ansima per rappresentare le scene d'amore in maniera più naturale possibile» (Prokof'ev stesso indicò la musica del *Macbeth* di Šostakovič come il passo successivo nel progresso dalla monofonia alla polifonia: la "pornofonia"). Tuttavia, la redenzione della Katerina di Šostakovič dal suo doppio omicidio come atti giustificati di una vittima dell'oppressione patriarcale è in fin dei conti più infausta di quanto possa sembrare: il prezzo per questa giustificazione, cioè l'unico modo di rendere gli omicidi sopportabili, è la deroga, la disumanizzazione delle vittime (il padre di suo marito viene dipinto come un vecchio ruffiano vizioso, mentre il figlio è un debole e impotente senza alcuna caratterizzazione chiara, evitata proprio per non suscitare alcuna simpatia per questo personaggio nella scena dell'omicidio). Inoltre, Taruskin ha ragione a enfatizzare il contesto storico dell'opera, cioè gli anni di terrore spietato contro i "kulaki" – il padre e il figlio ucciso non sono due "kulaki" esemplari? Nei primi due anni di trionfali rappresentazioni dell'opera, prima del bando di Stalin, era forse possibile per il pubblico non percepire come il suo contenuto violento facesse eco alla violenza dello sterminio dei kulaki? La condanna ufficiale dell'opera non dovrebbe comunque oscurare il fatto che si tratta di un'opera profondamente e inquietantemente stalinista che legittima la campagna omicida anti-kulaki che era in corso. La conclusione di Taruskin è che dunque *Lady Macbeth* è un'opera d'arte profondamente inumana: «semmai un'opera abbia meritato di essere bandita questa è una di quelle, e le cose non cambiano per il fatto che in realtà sia stata bandita per ragioni sbagliate e odiose».<sup>6</sup>

Possiamo allora stabilire una matrice di quattro posizioni riguardo al modo in cui Janáček e Šostakovič si rapportano ai loro modelli letterari: Šostakovič trasforma la descrizione naturalistica e moralistica

<sup>6</sup> R. TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton University Press, Princeton 1997, p. 509.

di un mostro morale in una storia di ribellione femminile aggressiva; Janáček trasforma l'empatica storia di Ostrovskij, il racconto di una vittima della superstizione religiosa e dell'oppressione sociale, in un dramma delle passioni basilari. Un ulteriore modo di elaborare il paragone tra Janáček e Šostakovič è in riferimento all'atto sessuale, la consumazione della vicenda che ha luogo al centro di entrambe le opere: Šostakovič la mostra totalmente sulla scena, mentre in Janáček avviene dietro la scena, nello spazio *off*. Questo elemento segnala forse il "progresso" di Šostakovič sul pudico ritegno di Janáček (ritegno che si riflette anche nell'opposta risoluzione della situazione di Katerina)? In Janáček, Katerina crolla, confessa le sue azioni e si uccide, mentre la Katerina di Šostakovič si ribella con violenza ai suoi oppressori. E allora, si tratta di "progresso" oppure no? E cosa dire di una quarta risoluzione moderna e secolare della stessa tensione, con Katerina che semplicemente lascia suo marito e la sua famiglia oppure, in una versione comica, con Katerina che continua a tradire il marito? Potrebbe essere questo materiale per un'opera?

Torniamo all'Atto II di *Kabanová*: la coppia formata da Katerina e il suo amante Boris viene presentata insieme ad altre coppie, e anzi in chiaro contrasto con le altre due: il rapporto disastroso tra Káťa e Boris si situa tra due coppie ben funzionanti, la coppia "normale" composta da Varvara e Kudrjas, due giovani la cui relazione è una semplice e gioiosa storia d'amore, e che alla fine decidono di partire per Mosca per condurre una vita libera; la coppia "patologica" formata da Kabanicha e Dikoj, dei mostri morali apparentemente rispettosissimi che praticano la crudeltà attraverso le "buone maniere", e la cui relazione si basa sul gioco sadomasochistico di trovare soddisfazione auto-umiliandosi e torturando l'altro. Il paradosso di Káťa è che, per quanto riguarda il suo atteggiamento soggettivo, è l'esatto contrario della donna civettuola: è una moglie perfetta, pia, umile, affettuosa, servizievole – ed è per questo che Kabanicha, sua suocera, la odia in maniera per così dire ontologica, e cerca di distruggerla nella sua essenza. Kabanicha non può tollerare un affetto sincero, la coincidenza di sentimenti interiori e forma esteriore; per lei deve esserci un dislivello tra i due, la forma *deve* essere "ipocrita". Quando allora, all'inizio dell'Atto II, Kabanicha critica Káťa per non aver manifestato apertamente del dolore per l'assenza di suo marito, non la sta rimbrottando perché non la ritiene sincera ma proprio per la sua mancanza di falsità, per il fatto di non riuscire a compiere un ipocrita rituale di dolore.

Quando Kabanicha richiede a Katerina di  *fingere*  il rituale del dolore, sembra stare allo stesso livello che è il punto d'incontro tra gli Alcolisti Anonimi e Pascal: "Fingi finché puoi". Tuttavia, questa casualità delle usanze è più complessa di quanto possa apparire: lungi dall'offrire una spiegazione al modo in cui le credenze emergono, impone essa stessa una spiegazione. Come già detto a proposito di  *Così fan tutte* , il pascaliano "Inginocchiati e crederai!" deve essere inteso come se implicasse una sorta di causalità auto-referenziale: "Inginocchiati e crederai  *poiché ti sei inginocchiato perché già credi!* ". E quindi, in un certo senso perverso, Kabanicha ha ragione.

Sia  *Káta Kabanová*  che  *Jenůfa* , l'altro capolavoro di Janáček, sono ambientati in un universo matriarcale che si rivela non meno oppressivo di quello patriarcale. Tuttavia, mentre in  *Káta*  il matriarcato è presente in maniera malevola, come il regno del Male perverso e ipocrita, in  *Jenůfa*  è una forza benevola: Kostelnička, austera sagrestana della chiesa di un paesino della Slovacchia morava e madre adottiva di Jenůfa, si sacrifica per la figlia uccidendole, a sua insaputa, il figlio appena nato per rendere possibile il suo matrimonio. In  *Jenůfa*  la confessione non è di Jenůfa ma di Kostelnička. È stato già Max Brod, amico personale e ammiratore di Janáček (insieme a Kafka) a notare quest'aspetto chiave che hanno in comune le opere  *Jenůfa*  e  *Káta* : la confessione pubblica.<sup>7</sup> Tuttavia, questa caratteristica condivisa non fa che rendere più evidente il contrasto tra i due casi: in  *Jenůfa*  il crimine è davvero un crimine, ma giustificato come un atto d'amore che in effetti salva Jenůfa (liberandosi di un bambino indesiderato Jenůfa può sposarsi e condurre una vita normale), e la confessione stessa è un atto d'amore (compiuto da Kostelnička per salvare Jenůfa, sospettata inizialmente di aver ucciso suo figlio), mentre in  *Káta*  il crimine (la storia d'amore) non è davvero un crimine, e la sua confessione pubblica è "irrazionale" – lungi dal salvare l'eroina, la conduce invece proprio alla distruzione.

È all'interno di tale universo matriarcale premoderno che le forze naturali (il fiume Volga e il temporale) possono giocare un ruolo che è molto più che una metafora delle passioni umane. Il fiume è la pacifica Sostanza onnicomprensiva, la Grande Madre che prosegue il suo cammino indifferente agli sforzi e alle avventure degli uomini, mentre

<sup>7</sup> MAX BROD, "Katia Kabanova", in  *Katia Kabanova. L'Avant-scène Opéra* , Éditions Premières Loges, Paris 1988, p. 5.

il temporale rappresenta l'opposto, il momento di rabbia vendicativa e di violenta esplosione contro gli sforzi umani. Questa forza della natura è ciò che Jacques Lacan chiamava il "grande Altro", il Reale sostanziale, la bussola della nostra intera esistenza, che "sempre ritorna al suo posto" e che dunque fornisce le coordinate basilari delle nostre vite – come si addice a una società agricola matriarcale, dove il ritmo della vita è strutturato sulla base dei cicli naturali (stagioni, giorno e notte). Con la moderna società industriale di tipo patriarcale questo affidabile grande Altro scompare – basti pensare all'uso dell'elettricità che annulla la notte, la sua profondità impenetrabile – e il paradosso è che il nucleo della riflessione moderna diventa "la Notte del Mondo" proprio nel momento in cui la notte si dilegua. Per l'isterica eroina di  *Erwartung*  di Schönberg la notte non esiste, non c'è alcuna bussola naturale che possa fornire un punto fermo nella sua vita.

Ricordiamo la riscrittura da parte di Paul Robeson della sua leggendaria versione di  *Ol' Man River*  come esempio di intervento critico-ideologico semplice ed efficace. Nella versione originale del musical di Hollywood  *Show boat*  (1936), il fiume (Mississippi) viene presentato come incarnazione del Fato enigmatico e indifferente, un vecchio saggio che "deve sapere qualcosa, ma non dice niente" ["must know something, but don't say nothing"], e continua soltanto a scorrere, serbandosi la sua silenziosa saggezza. La nuova versione di questo  *standard*  – disponibile, tra le altre, nella registrazione del famoso concerto tenuto a Mosca nel 1949 con una breve introduzione parlata dello stesso Robeson in perfetto russo<sup>8</sup> – il fiume non è più portatore di un'anonima e imperscrutabile saggezza collettiva ma, piuttosto, di un destino collettivo, di una stupida e passiva tolleranza per le sofferenze insensate. Questo riposizionamento del grande Altro dalla saggezza alla stupidità è cruciale. Questi sono i versi finali della canzone originale: "You gets a little drunk and you lands in jail. /I gets weary and sick of trying, /I'm tired of living and scared of dying. /And ol' man river, he just keeps rolling along".<sup>9</sup> E questa è la versione modificata: "You show a little grit and you lands in jail. /I keeps laughing instead of crying, /I must keep fighting until I'm dying. /And ol' man

<sup>8</sup> PAUL ROBESON,  *The Legendary Moscow Concert* , Russian Revelation, RV 70004.

<sup>9</sup> "Sei un po' ubriaco e finisci in prigione. /Sono stanco e stufo di cercare, ne ho abbastanza della vita e ho paura di morire. /E il vecchio uomo-fiume continua a scorrere" (libera traduzione del curatore).

river, he'll just keeps rolling along".<sup>10</sup> Quello che le parole cambiate ottengono non è il semplice passaggio dall'accettazione passiva del fato all'ottimistico lottare e impegnarsi attivamente – ricordiamo che gli ultimi due versi della nuova versione rimangono gli stessi, "And ol' man river, he'll just keeps rolling along". In altre parole, il cieco Fato rimane ma privato della sua aura di saggezza imperscrutabile, ridotto; non è più semplice contingenza storica ma diventa intrinseca stupidità del grande Altro ideologico. Questa riduzione del "grande Altro" a stupido meccanismo privo di significato non avviene in *Káta Kabanová*.

Con tutto ciò la domanda ancora rimane: *perché* il temporale sciocca *Káta* così tanto da farle confessare pubblicamente la sua tresca e poi uccidersi ricongiungendosi al fiume, l'onnicomprensiva Sostanza materna? Il luogo in cui il temporale si scatena portando *Káta* a confessare le sue azioni cambia nell'opera di Janáček: nella storia di Ostrovskij è una chiesa in rovina, e *Káta* è terrorizzata quando i fulmini illuminano le immagini dei peccatori che soffrono all'inferno, mentre in Janáček a scuoterla è semplicemente "il volteggiare di un vecchio edificio decrepito", senza alcuna connotazione religiosa che potrebbe far dipendere il crollo di *Káta* dalla "oppressione religiosa". E allora perché *Káta* confessa e poi si uccide? Non è tanto la "moralità religiosa interiorizzata" che le impedisce di liberarsi quanto piuttosto il fatto che, dopo aver consumato il suo rapporto extra-coniugale,

capisce che non può rimanere incastrata in un matrimonio senza amore dopo aver sperimentato la vera felicità [...] Il suicidio di *Káta*, allora, è sia un'accettazione della sconfitta e sia una liberazione [...] Mentre nella morte c'è dolore, per *Káta* la vera tragedia sarebbe stata continuare a vivere.<sup>11</sup>

Non è una situazione simile a quella del finale di *Titanic* di Cameron (un'altra storia d'amore che finisce con un annegamento)? La vera tragedia per la coppia sarebbe stata rimanere insieme.

L'elemento cruciale, messo in luce con ripetuta insistenza, nella

<sup>10</sup> "Mostrì un po' di grinta e finisci in prigione. /Continuo a ridere invece di piangere, devo continuare a combattere fino alla morte. /E il vecchio uomo-fiume continuerà a scorrere" (libera traduzione del curatore).

<sup>11</sup> DAVID HURWITZ, nelle note di accompagnamento alla registrazione Supraphon di *Káta Kabanová* (Orchestra Filarmonica Ceca diretta da Charles Mackerras).

lunga aria del suicidio di *Káta* è l'incapacità di trovare un senso alla vicenda, reso esplicito dal suo fallimento nel mettere in parole quello che vuole dire. Per prima cosa spiega a Boris perché ha confessato pubblicamente la loro storia:

KATERINA: Non volevo accusarti! Ero fuori di me, non sapevo quello che dicevo! Ma no, ma no! Volevo dirti un'altra cosa!<sup>12</sup>

E un po' dopo:

KATERINA: Ma no! Non era questo che volevo dirti, volevo dirti un'altra cosa...

E ancora:

KATERINA: Aspetta, aspetta, che cosa volevo dirti? Tutto mi si confonde in testa...

Cos'è che *Káta* trova così difficile da mettere in parole? In quale stallo si trova? Si tratta precisamente dello status della sua confessione: lungi dall'essere provocata da un sentimento religioso di colpa per aver commesso un peccato mortale la sua confessione rappresenta *il sogno utopico di ammetter/simbolizzare pubblicamente il suo amore*, il suo rifiuto a trattarlo come una tresca segreta. In questo preciso senso *Káta Kabanová* è il vero antipode del *Tristano* di Wagner.<sup>13</sup> Il mito di *Tristano e Isotta* è stato il primo a dare una piena spiegazione all'assioma dell'amore cortese: l'amore è un atto di trasgressione radicale che sospende tutti i legami socio-simbolici e, in quanto tale, deve culminare nell'auto-cancellazione estatica della morte. (Il corollario a questo assioma è che l'amore e il matrimonio sono incompatibili: nell'universo degli obblighi socio-simbolici, il vero amore si presenta solo in forma di adulterio). Perché questo concetto di auto-cancellazione adultera ed estatica che trasgredisce i legami del matrimonio è insufficiente? C'è qualcosa nel matrimonio che si perde quando collochiamo

<sup>12</sup> Qui e avanti la traduzione italiana del libretto di *Káta Kabanová* è quella preparata da Sergio Sablich per il Teatro Comunale di Firenze nel 1989 [N.D.C.].

<sup>13</sup> Mi baso sulla lettura che ho dato del *Tristano* nel primo capitolo del volume: SLAVOJ ŽIŽEK – MLADEN DOLAR, *Opera's Second Death*, Routledge, London-New York 2002.

il matrimonio nell'opposizione tra il suo ruolo legale ed economico (eredità garantita, ecc.) e il suo ruolo emozionale e psichico: l'atto simbolico di dichiarare pubblicamente l'attaccamento reciproco e in-condizionato tra le due persone coinvolte. Questo atto *non* dovrebbe essere ridotto all'espressione di emozioni. In un certo senso tramite esso si dichiara: "Siamo impegnati l'uno nei confronti dell'altro, qualsiasi sia la fluttuazione dei nostri sentimenti!". Allora, quando per esempio Judith Butler insiste, contro la richiesta di riconoscimento dei matrimoni gay, sul bisogno di separare la forma del matrimonio dagli effettivi diritti che vengono legalmente concessi ai soggetti sposati (assistenza sanitaria, all'infanzia, eredità...), il problema è ancora cosa rimane di questa forma stessa, del simbolico atto formale di sposarsi che proclama pubblicamente il più intimo impegno. E se, nel nostro mondo postmoderno fatto di trasgressione ordinata, in cui l'impegno matrimoniale viene percepito come ridicolmente obsoleto, coloro che si aggrappano a esso fossero i veri sovversivi? Ricordiamo G.K. Chesterton e la sua perspicace osservazione, nel suo "A Defense of Detective Stories", sul fatto che i gialli

In un certo senso ci mettono dinanzi al fatto che la civilizzazione è il più sensazionale dei punti di partenza e la più romantica delle ribellioni. Quando il detective in un poliziesco se ne sta solo e, alquanto inutilmente, si muove in maniera impavida in mezzo a coltelli e pugni nella cucina di un ladro, serve certamente a ricordarci che quella figura poetica originale è un agente della giustizia sociale, mentre i ladri e i briganti sono soltanto vecchi e placidi conservatori cosmici, felici nell'immemorabile rispettabilità delle scimmie e dei lupi. [Il poliziesco] si basa sul fatto che la moralità è la più oscura e la più audace delle cospirazioni.<sup>14</sup>

E se lo stesso valesse per il matrimonio? E se oggi il matrimonio fosse "la più oscura e la più audace delle trasgressioni?" Quando nel 1916 la (a quel punto ex) amante di Lenin, Inessa Armand, gli scrisse che «perfino un legame e una passione passeggeri sono più poetici dei baci senz'amore di coniugi triviali e trivialacci», lui replicò:

<sup>14</sup> G.K. CHESTERTON, "A Defense of Detective Stories," in H. Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, The Universal Library, New York 1946, p. 6.

Ma è logica questa contrapposizione? I baci senz'amore dei coniugi triviali sono sozzi. D'accordo. A loro si deve contrapporre... che cosa?... Forse, i baci con amore? Invece Voi contrapponetevi una 'passione' (perché non un amore?) 'passeggera' (perché passeggera?). Se ne desume, logicamente, che i baci senza amore (passeggeri) vengono contrapposti ai baci coniugali senz'amore. Strano.<sup>15</sup>

La replica di Lenin viene di solito liquidata come prova delle sue coercizioni sessuali piccolo-borghesi, rafforzate dal ricordo amaro della relazione ormai finita. Ma c'è di più: l'intuizione per cui i baci senz'amore coniugali e la fugace relazione extraconiugale siano due facce della stessa medaglia, poiché entrambi si sottraggono dal *far coincidere* il Reale di un incondizionato attaccamento passionale con la forma della proclamazione simbolica. La presupposizione implicita (o, piuttosto, l'ingiunzione) dell'ideologia comune del matrimonio è proprio che non dovrebbe esserci amore in esso: ci si sposa per curarsi dall'eccessivo attaccamento passionale, per rimpiazzarlo con la noiosa routine quotidiana (e se non si resiste alla tentazione della passione, ci sono le relazioni extra-coniugali...) – *Kabanicha!* Di conseguenza, l'ultima sovversione è *nominare* l'unione amorosa, proclamarla pubblicamente invece di nasconderla. *Aleškina ljubov'* [*L'amore di Aleša*], film sovietico dell'inizio degli anni Sessanta (il periodo del cosiddetto "disgelo di Chruščëv"), è ambientato nei pressi di un piccolo villaggio nella selvaggia Siberia, dove staziona un gruppo di geologi. Il giovane Aleša si innamora di una ragazza del villaggio. Incurante di tutti i problemi che accompagnano questo suo amore (dapprima la ragazza è indifferente nei suoi confronti; gli amici del suo ex-ragazzo lo pestano brutalmente; i suoi stessi colleghi più grandi lo deridono crudelmente, ecc.) Aleša consuma tutto il suo tempo libero a fare lunghe passeggiate verso il villaggio, per poter almeno gettare un veloce e distante sguardo alla ragazza. Alla fine del film la ragazza si piega alla forza del suo amore: da amata diventa colei che ama, intraprende anche lei la lunga camminata e si unisce al campo di geologi in cui si trova Aleša. I colleghi di Aleša che lavorano sulla collina sovrastante il campo spendono i loro scavi, si alzano in piedi e in silenzio seguono la ragazza che si avvicina alla tenda di Aleša: è finita l'ora della cinica distanza

<sup>15</sup> Il testo della lettera (datata 24 gennaio 1915) è qui tratto in traduzione da: VENEDIKT VASIL'EVICH EROFEEV, *Mosca-Petuški*, trad. di Gario Zappi, Feltrinelli, Milano 2004, p. 318.

e della derisione, il grande Altro stesso è costretto ad ammettere la sua sconfitta, la sua fascinazione per la forza dell'amore – questo sublime rovesciamento avviene quando l'amore appassionato dell'eroe viene finalmente riconosciuto pubblicamente dai suoi pari che sembravano cinici e ignoranti. In fin dei conti il matrimonio consiste proprio in questo genere di proclamazione pubblica: un *impegno* simbolico, non solo l'espressione delle nostre (mutevoli) emozioni – nella cerimonia del matrimonio si fa un voto, si dà la propria parola. È per questo che Romeo e Giulietta sono l'esatto opposto di Tristano e Isotta: il loro scopo non è di condurre una relazione segreta (altrimenti avrebbero potuto farlo senza disturbare la guerra tra le loro rispettive famiglie), ma sposarsi, proclamare immediatamente in pubblico il loro impegno reciproco.

Fu già Flaubert a compiere un passo cruciale per scalzare le coordinate del concetto trasgressivo dell'amore. Vale a dire, perché l'opera *Madame Bovary* è finita in tribunale? Non certo perché, come si ritiene solitamente, ritrae il fascino irresistibile dell'adulterio e indebolisce i fondamenti della morale sessuale borghese. *Madame Bovary* piuttosto inverte la classica formula del romanzo popolare in cui gli amanti adulteri alla fine sono puniti per il loro godimento trasgressivo: in questo tipo di romanzo la punizione finale (l'agonia che la porta alla morte, l'esclusione dalla società) enfatizza solo l'attrazione fatale per la relazione adultera, permettendo allo stesso tempo al lettore di indulgiare in questa attrazione senza timore. Ciò che è profondamente inquietante e deprimente di *Madame Bovary* è che ci toglie anche questo ultimo rifugio: il libro dipinge l'adulterio in tutta la sua miseria, come falsa via d'uscita, come momento intrinseco al noioso e grigio universo borghese. Questa è la ragione per cui il romanzo di Flaubert è stato portato davanti a una corte: perché depriva l'individuo borghese dell'ultima speranza che una fuga dalle costrizioni dell'insensata vita di tutti i giorni sia possibile. Una passionale *liaison* extraconiugale non è soltanto una minaccia all'amore coniugale, essa funziona piuttosto come una sorta di trasgressione intrinseca che fornisce quel diretto supporto fantasmatico al vincolo coniugale e quindi partecipa in quello che dovrebbe sovvertire. È la stessa credenza nel fatto che, al di fuori delle costrizioni del matrimonio, nella trasgressione dell'adulterio possiamo davvero ottenere la piena soddisfazione, ad essere messa in questione dall'atteggiamento isterico: l'isteria implica l'angoscia per il fatto che la "realtà" dietro la maschera dell'etichetta

è essa stessa vuota, un semplice miraggio. Se c'è un aspetto che possa funzionare da chiaro indice di modernismo – da Strindberg a Kafka, da Munch a *Erwartung* di Schönberg – è l'emergere della figura della donna isterica che rappresenta la disarmonia radicale nella relazione tra i due sessi. Wagner non azzarda ancora questo passo nell'isteria: il suo problema non è l'isteria (come pensava Nietzsche) ma piuttosto il fatto di non essere abbastanza isterico. Sebbene i suoi drammi forniscano ogni possibile variazione su quanto "un amore possa andare storto", tutto questo ha luogo sullo sfondo fantasmatico del potere redentore della piena relazione sessuale (il risultato catastrofico dell'azione in scena sembra affermare *per negationem* la credenza nel potere redentore dell'amore sessuale). È chiaramente qualcosa di più di una coincidenza che *Erwartung* di Schönberg, il primo vero capolavoro di musica atonale, sia basato su di un poema commissionato dallo stesso Schönberg a Marie Pappenheim, una poetessa minore che apparteneva alla cerchia più stretta di Freud (qualche legame con Bertha Pappenheim?)<sup>16</sup> e che scrisse il poema seguendo le istruzioni dettagliate di Schönberg.

Dunque, a quale epoca appartiene *Káťa* di Janáček? All'epoca delimitata da un lato dal Romanticismo, con il suo concetto di Male radicale (di "piacere nel dolore") e, dall'altro lato da Freud, dall'impatto diretto della psicoanalisi sulle arti. Perché? Lacan ha collocato il punto d'inizio del movimento di idee che alla fine diede luogo alla psicoanalisi nell'etica kantiana (con la sua critica della ragion pratica), e nella concezione romantica di "piacere nel dolore". È questa epoca a fornire il solo adeguato terreno per ciò che viene ingannevolmente chiamata "psicoanalisi applicata". Prima di questo ci trovavamo in un universo in cui l'Inconscio non era ancora operativo, in cui il soggetto era la Luce della Ragione opposto all'impersonale Notte delle pulsioni (cioè, non era ancora, nel nucleo del suo essere, questa Notte stessa). Successivamente, l'impatto della psicoanalisi ha trasformato la pratica artistica e letteraria (le opere di Eugene O'Neill, per esempio, già presupponevano la psicoanalisi, mentre quelle di Henry James e Katherine Mansfield no). E questo è anche l'orizzonte in cui si muove *Káťa Kabanová* – questo spazio di eroica innocenza dell'Inconscio in

<sup>16</sup> La Bertha Pappenheim a cui qui allude Žižek è la famosa "Anna O.", paziente di Joseph Breuer e poi di Freud, che fu curata mediante ipnosi per diversi sintomi di isteria [N.D.C.].

cui passioni irresistibili vagano libere. È solo in questo spazio che si può usare un temporale come metafora dell'esplosione della sessualità femminile frustrata. È per questo che *Káta Kabanová* è ancora un'Opera: il momento della nascita della psicoanalisi (l'inizio del xx secolo) è anche il momento della morte dell'Opera – come se, dopo la psicoanalisi, l'Opera, almeno nella sua forma tradizionale, non fosse più possibile. Non c'è da stupirsi, allora, che le risonanze freudiane abbondino nella maggior parte dei pretendenti al titolo di "ultima Opera" (vedi *Lulu* di Berg).

Questa intuizione ci permette di prendere in esame l'enigma che sta alla base di lavori come *Káta Kabanová* e *Jenůfa*: sono veramente soltanto la condanna di costumi oppressivi che reprimono la sessualità femminile? Perché questo ricorrere all'oppressione esterna proprio nel momento in cui, nella realtà sociale, stiamo entrando nell'era industriale? Non è forse invece che, al di sotto della condanna, ci sia un ricorso nostalgico a una condizione in cui *le vere passioni erano ancora possibili* ed erano solo ostacolate dall'oppressione? *Erwartung* di Schönberg dice l'amara verità sul desiderio di Jenůfa e Katerina: che è frustrato *in se stesso*.

POSTFAZIONE

di Diego Giordano