

Figlie dell'aria

Arturo Mazzarella

Pubblicato: 9 agosto 2019

Abstract

The essay aims to relate the two novels, *The Spoils of Poynton* and *Effi Briest*, respectively by Henry James and Theodor Fontane, emphasizing the common aspect of the two female protagonists: Fleda Vetch and, indeed, Effi Briest, united by the same nature, abstract and indeterminate, of the passion that drives them. Instead of turning to a precise object, their desire is presented, in fact, as pure fluctuating energy, making the two women victims of their own instability but, at the same time, free – tragically free – from any dependence: for this very similar to two «daughters of the air», according to the definition of Fontane.

Il saggio si propone di mettere in relazione i due romanzi, *Le spoglie di Poynton* ed *Effi Briest*, rispettivamente di Henry James e Theodor Fontane, sottolineando la comune fisionomia delle due protagoniste femminili: Fleda Vetch e, appunto, Effi Briest, accomunate dalla stessa natura, astratta e indeterminata, della passione che le anima. Invece di rivolgersi a un oggetto preciso il loro desiderio si presenta, infatti, come una pura energia fluttuante, rendendo le due donne vittime della propria instabilità ma, al tempo stesso, libere – tragicamente libere – da ogni dipendenza: per questo del tutto simili a due «figlie dell'aria», secondo la definizione di Fontane.

Keywords: Henry James; Theodor Fontane; desiderio; astrazione; indeterminazione; libertà.

Arturo Mazzarella: Università Roma Tre

✉ arturo.mazzarella@uniroma3.it

È professore ordinario di Letterature comparate nell'Università Roma Tre. Ha pubblicato di recente *Il male necessario. Etica ed estetica sulla scena contemporanea* (Bollati Boringhieri, 2014) e *Le relazioni pericolose. Sensazioni e sentimenti del nostro tempo* (Bollati Boringhieri, 2017).

Copyright © 2019 Arturo Mazzarella

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nelle cronache ufficiali della storia del romanzo il 1895 non segna una data di particolare rilievo, da ricordare con la precisione che necessariamente accompagna la rievocazione di una svolta epocale. Nessuna opera che possa essere ascritta tra i grandi romanzi del secolo oramai alla fine è, infatti, composta o pubblicata in tale anno.

Se, da un lato, la parabola del naturalismo si è ufficialmente conclusa, simbolisti e *décadents*, d'altro canto, stanno definitivamente maturando la consapevolezza che non è certo il romanzo il genere loro più congeniale (già il *Trionfo della morte*, pubblicato da d'Annunzio nel 1894, è deliberatamente un anti-romanzo).¹

Eppure, anche se il 1895 non è da ricordare come una data cruciale per la storia del romanzo, sarebbe senz'altro riduttivo escluderlo dalle tavole sinottiche della narrativa ottoneovecentesca. Se ci si libera dal ricatto esercitato dai grandi eventi, per soffermarsi viceversa sui processi di gestazione che li preparano e li prefigurano, il 1895 si rivela tutt'altro che insignificante. Lo dimostra esemplarmente il romanzo di uno dei protagonisti della narrativa moderna: *Le spoglie di Poynton* di Henry James, elaborato – come testimoniano i *Notebooks* dello stesso James – proprio a partire dal 1895.²

Per quanto sia difficile indicare nelle *Spoglie di Poynton* uno dei vertici dell'opera di James (anche se un lettore del calibro di Ford Madox Ford non è di questo parere),³ il romanzo denota un incontestabile processo di emancipazione dai paradigmi formali ed epistemologici della tradizione narrativa che sta alle sue spalle. L'arsenale delle più accreditate e diffuse tecniche di cui si era avvalso lungo i decenni precedenti il romanzo 'realista' – nell'ampia e variegata gamma di esperienze che rientrano in questa definizione – si rivela, agli occhi di James, di colpo inutilizzabile. Si rivela inutilizzabile, soprattutto, la strategia di alibi e compromessi pazientemente costruiti nel tentativo di attribuire alla rappresentazione narrativa la funzione, tanto vagheggiata quanto impossibile, di una testimonianza veridica. Destituito della illusoria trasparenza che la tradizione sembrava garantirgli, il reticolo figurale intessuto dalla scrittura coincide, per James, con un campo di enigmi la cui soluzione neanche l'autore dimostra inizialmente di conoscere (a differenza dei suoi grandi maestri, Balzac, Flaubert e Zola, puntualmente costretti a trasformare in un enigma ogni loro apparente soluzione).

James, presentando al lettore *Le spoglie di Poynton* a distanza di quasi tredici anni dall'originaria elaborazione, in occasione della monumentale New York Edition dei suoi testi,

¹ Cfr. A. Mazzarella, *Il piacere e la morte. Sul primo D'Annunzio*, Napoli, Liguori, 1982, pp. 69-111.

² Cfr. F.O. Matthiessen, K.B. Murdock (eds), *The Notebooks of Henry James*, New York, Oxford University Press, 1961, pp. 198-199; 207-209; 211-212; 214-219 [*I taccuini*, trad. it. a cura di O. Fatica, Roma-Napoli, Theoria, 1997, pp. 268-270; 279-282; 283-284; 286-293]. Il romanzo, inizialmente pubblicato a puntate con il titolo *The Old Things* nella «Atlantic Monthly» tra l'aprile e l'ottobre del 1896, appare in volume, dopo una profonda revisione, nel 1897.

³ Cfr. F.M. Ford, *Mightier than the Sword*, London, Allen & Unwin, 1938 [*C'erano uomini forti*, trad. it. parziale di G. Fanti, Parma, Pratiche, 1991, pp. 33-34].

offre una dettagliata ricostruzione del groviglio di problemi nei quali si era imbattuto scrivendo questo romanzo breve – uno dei suoi primi, e più significativi, romanzi cosiddetti «sperimentali»:

Poiché la vita è tutta inclusione e confusione, e l'arte tutta discriminazione e scelta, quest'ultima, in cerca del duro *valore* latente del quale solo si preoccupa, ringhia attorno alla massa tanto istintivamente e infallibilmente quanto un cane sospettoso d'un qualche osso sepolto. La differenza, qui, è peraltro che il cane cerca il suo osso solo per distruggerlo, mentre l'artista trova nella *sua* piccola pepita, lavata dalle incrostazioni, martellata in sacra durezza, la materia stessa per una chiara affermazione, l'occasione più felice per l'indistruttibile. Nello stesso tempo, sempre lo diverte notare come, oltre il primo gradino del caso reale, del caso che costituisce per lui il suo germe, la sua particella vitale, il suo granello d'oro, la vita costantemente s'oscura e devia, si perde nella sabbia. [...] Se la vita, presentandoci il germe, e lasciata meramente a se stessa in tale compito, abbandona il caso, quasi sempre, prima che possiamo fermarla, quali sono i segni che possono guidarci, quali le leggi primarie per una scelta che sappia risparmiare, in che modo possiamo sapere quando e dove intervenire, dove collocheremo gli inizi della deviazione sbagliata o di quella giusta? [...] La risposta può essere, dopo tutto, che qui vi sono dei misteri, che le considerazioni generali ci vengono meno o ci sviano, e che persino il più zelante degli artisti non ha bisogno di un raggio più ampio della logica del caso particolare.⁴

La risposta offerta da James agli interrogativi da lui stesso sollevati non potrebbe essere più laconica. Il narratore, egli osserva, deve limitarsi ad ammettere che «vi sono dei misteri», di fronte ai quali viene meno quel sistema di concatenazioni causali, o «considerazioni generali», che aveva consentito al romanzo realista (e, in precedenza, ad alcuni romanzi dello stesso James) di mascherare le proprie *défaillances* conoscitive: appellandosi al paradigma dell'esemplarità per riscattare, nel segno di un progetto epistemologico esaustivo, l'impenetrabilità del caso particolare, altrimenti indecifrabile.⁵ Per James, adesso, ogni caso particolare non rimanda ad alcuna logica superiore, o comunque estranea a esso; è un frammento assolutamente singolare, la cui inspiegabilità va interpretata volta per volta.

È quanto avviene puntualmente nelle *Spoglie di Poynton*, come avverte ancora James:

Sì, è una storia di armadi e sedie e tavoli; essi formavano il nocciolo della disputa, ma ciò che sarebbe «avvenuto» di essi, magnificamente passivi, pareva rappresentare un problema relativamente volgare. Le passioni, le facoltà, le forze che la loro bellezza, come quella dell'antica Elena di Troia, avrebbe messo in moto: questo era ciò che, come pittore, io volevo da essi, questo era il potere, in essi, che avevo percepito sin dall'inizio. E certo, quindi, avrebbero dovuto esserci sviluppi morali – per spaventosa che una tale prospettiva potesse essere per un povero interprete impegnato alla brevità. Un carattere è interessante mentre si svolge, e per il processo e la durata di quel suo svolgimento; proprio come una processione è efficace solo se si snoda, mentre se passa tutta in-

⁴ H. James, *Prefazione a «Le spoglie di Poynton»*, in *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Roma, Editori Riuniti, 1986, pp. 165-166 [ed. or. *Literary Criticism*, ed. by L. Edel, L. Wilson, New York, Library of America, 1984, vol. II, pp. 1138-1139].

⁵ Per l'imponente sostegno teorico su cui poggia l'esperienza narrativa di James, cfr. soprattutto E. Luther Cary, *The Novels of Henry James. A Study*, New York, Haskell, 1964; S. Perosa, *Henry James and the Experimental Novel*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1978; J.C. Rowe, *The Theoretical Dimensions of Henry James*, Madison, University of Wisconsin, 1984; R. Jolly, *Henry James. History, Narrative, Fiction*, New York, Oxford University Press, 1993; T. Tanner, *Henry James and the Art of Nonfiction*, Athens, University of Georgia Press, 1995; D. Meneghelli, *Una forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 1997; J. Tambling, *Henry James*, New York, St. Martin's Press, 2000.

sieme diventa una semplice folla. La mia piccola processione, come prevedi assai presto, avrebbe rifiutato di passare tutta insieme; anche se avrei potuto, naturalmente, ridurne le proporzioni limitandola a tre o quattro persone.⁶

A quel «povero interprete» con il quale si identifica James non rimane, dunque, che abdicare alle proprie presunte certezze e abbandonare i consueti schemi nomenclatori, per impegnarsi a interrogare con estrema attenzione la consistenza logica di ogni evento: come se fosse sempre unico, irripetibile. E quale altro evento è più indecifrabile di quella situazione in cui l'energia fluttuante della «passione» e della «forza» – per riprendere i termini di James – si rivolge, come nelle Spoglie di Poynton, alla corposa, irrevocabile realtà delle «cose»?

Fleda Vetch, il personaggio al quale James affida la funzione di acuta «coscienza dell'insieme» (*consciousness of the whole*),⁷ riassume con esemplare vigore il lacerante conflitto – intorno al quale ruota l'intero romanzo – tra la natura costitutivamente indeterminata della passione e l'avvilente restrizione dei surrogati materiali di cui essa è costretta ad alimentarsi (*the Things*, appunto).

A Fleda tutto appare contraddittorio: avvolto in un fascio di ambivalenze che la sua tagliente intelligenza, associata a un'acuta sensibilità, non riesce a districare. La lucidità di Fleda può solo scorgere nitidamente la rete di aporie sulle quali sia la signora Gereth sia il figlio Owen fondano, nella loro strenua contesa, la propria reciproca aspirazione alla casa di Poynton. A Fleda non riesce altro. Forse perché trasposte di segno, connotate di ben altri valori, le incongruenze che ella via via individua nella passione della signora Gereth e del figlio Owen appartengono anche a lei: innamorata di Owen, ma votata, nello stesso tempo, a una rinuncia che la sua lealtà nei confronti di entrambi i contendenti le impone. La vera, pura passione contempla, deve contemplare, per l'eticità che impronta il carattere di Fleda, anche la rinuncia alla passione stessa. Ma è una scelta dettata dall'abnegazione o, viceversa, dalla volontà di legittimare la sua definitiva sovranità sui propri sentimenti come sulle opposte passioni che animano la signora Gereth e Owen? Di fronte a questa domanda l'affilata intelligenza di Fleda è costretta ad arretrare:

Il suo carattere era intanto così sorprendente che, mentre rifiutava di profittare dell'errore di Owen, perfino mentre lo giudicava e si affrettava a nascondere, poteva da esso bere una dolcezza che si accordava poco con il suo desiderio che non fosse stato commesso. [...] Il loro errore tutelato (poiché ella cedeva alla fantasia che l'errore fosse anche suo) era come qualche pericolosa, amabile, vivente cosa che lei avesse catturato e potesse tenere – tenere viva e indifesa nella gabbia della propria passione e osservarla e parlare con essa tutto il giorno.⁸

Attenzione, però: dalla morsa di paralizzanti perplessità e interrogativi nei quali si dibatte, Fleda è riuscita a estrarre almeno una risposta. Si tratta di una risposta perentoria, per quanto paradossale: la sua passione, anche se oramai manifesta, richiede ancora un ulteriore, e certo non definitivo, supplemento di analisi; un ulteriore esercizio interpretativo. È quanto Fleda

⁶ H. James, *Prefazione a «Le spoglie di Poynton»*, cit., p. 172 [ed. or. p. 1145].

⁷ *Ibid.*, p. 173 [ed. or. p. 1146].

⁸ *Id.*, *Le spoglie di Poynton*, trad. it. riveduta di A. Minissi Giannitrapani, Firenze, Sansoni, 1989, p. 96 [ed. or. *The Spoils of Poynton*, London, William Heinemann, 1897, p.116].

afferma nelle ultime battute riportate. Spiare, scrutare senza sosta l'involucro custodito «nella gabbia della propria passione»: ecco l'unico obiettivo da lei perseguito.

Non c'è da meravigliarsi, in fondo, che Fleda giunga a tale conclusione. La forma privilegiata attraverso la quale, lungo tutto il romanzo, si esprime la sua passione non è forse la passione per la conoscenza? Una caratteristica che l'autore attribuisce esplicitamente a Fleda, è opportuno ricordare: conferendole, nella *Prefazione*, il ruolo decisivo di «lampada», di «coscienza dell'insieme». James, però, poco prima, si era premurato di richiamare l'attenzione del lettore su quel «metodo scenico» definitivamente messo a punto proprio nelle *Spoglie di Poynton*: «Un carattere – aveva osservato James – è interessante mentre si svolge, e per il processo e la durata di quel suo svolgimento».⁹ Ma se questo «svolgimento» – ed è il caso di Fleda – si blocca, inciampando continuamente sui propri passi, come deve comportarsi il narratore? Esattamente come si è comportato James nei confronti di Fleda: costringerla a riconoscere l'interminabile lavoro di decifrazione che l'attende. A riconoscere, soprattutto, la passione esclusiva che ella nutre per questo logorante esercizio. Una passione alla quale già da tempo si è interamente consegnato lo stesso James.

Non solo James, però. È una passione condivisa, nel medesimo giro di anni, anche da Hardy e da Conrad: insoddisfatti quanto James delle strategie difensive attraverso le quali il romanzo realista tenta di occultare, con crescente difficoltà, le evidenti crepe che incrinano i protocolli della verosimiglianza, i rituali della mimesi. Senza la radicalità dimostrata da James nelle *Spoglie di Poynton*, anche Hardy e Conrad provvedono, tra il 1894 e il 1895 (l'uno congedandosi, con *Jude l'oscuro*, dalla sua prolifica esperienza narrativa; l'altro, invece, inaugurandola con *La follia di Almayer*), ad accantonare la catena di alibi costruiti dal romanzo realista, per consegnare interamente la scrittura all'assillante decifrazione di eventi e personaggi irriducibili a una sequenza di nessi logico-causali.

Ma non è detto che l'appassionata pratica ermeneutica coltivata dalla scrittura romanzesca in questo scorcio di fine secolo debba necessariamente richiedere l'ausilio delle spericolate tecniche narrative di cui si avvale James nelle *Spoglie di Poynton*, o comunque la brusca revoca dei protocolli mimetici operata da Hardy e Conrad. C'è ancora in Europa chi sembra adagiarsi sotto l'ombra protettiva di patti narrativi ufficialmente stipulati più di mezzo secolo prima: anche se per poi mostrarne l'inattendibilità, per destituire dall'interno la loro plausibilità. È questo il caso di Theodor Fontane, che proprio nel 1895 – l'anno in cui James lavora alacremente alle *Spoglie di Poynton* – pubblica *Effi Briest*, il suo romanzo sicuramente più celebre.

Solo una bizzarra coincidenza cronologica sembrerebbe, a prima vista, accomunare due romanzi così diversi. La sobrietà e la sapiente reticenza attraverso le quali il «vecchio» Fontane – come suona il titolo di un memorabile saggio dedicatogli da Thomas Mann nel 1910¹⁰ – descrive le sue *tranches de vie* si collocano esattamente agli antipodi delle acrobazie stilistiche praticate contemporaneamente da James. Eppure, per quanto sorprendente possa apparire, *Effi Briest* arriva allo stesso esito raggiunto dalle *Spoglie di Poynton*: mostra lo stesso groviglio di

⁹ Id., *Prefazione a «Le spoglie di Poynton»*, cit., p. 172 [ed. or. p. 1145].

¹⁰ Cfr. Th. Mann, *Der alte Fontane*, in *Essays*, hrsg. von H. Kurzke, S. Stachorski, Bd. 1, Frankfurt a.M., Fisher, 1993 [*Il vecchio Fontane*, trad. it. di B. Arzeni, in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, Mondadori, 1997, pp. 667-696].

aporie quale tratto costitutivo della passione.¹¹ Anche delle passioni più semplici e condivisibili, come quelle nutrite da Effi: incapace di accettare nella sua esuberanza giovanile i rigidi precetti del riserbo e del pudore ai quali il barone von Innstetten, da lei sposato per volontà dei genitori, uniforma persino la propria vita sentimentale; troppo arida e oppressiva per allontanare da Effi – come richiede il più consumato *cliché* – la tentazione dell'adulterio.

Ma, dicevamo, l'ossequioso omaggio tributato da Fontane agli stereotipi della tradizione narrativa ottocentesca è solo apparente. O meglio, gli serve solo per esibire tutta la loro inattendibilità. Anche in *Effi Briest*, infatti, gli eventi sono sottoposti, proprio come nelle *Spoglie di Poynton*, a una prepotente, quanto enigmatica, azione corrosiva che si annida al loro stesso interno: insidiandone irrimediabilmente l'effettiva consistenza. Il fascio di giunture che regolano le varie scansioni dell'intreccio segue – diversamente dalle *Spoglie di Poynton* – una logica ineccepibile, ma assolutamente paradossale; dal momento che dovrebbe motivare proprio quanto, lungo il romanzo, si rivela inassimilabile all'ordine di una spiegazione razionale: la passione, appunto, che anima Effi. Tanto semplice, naturale, da risultare, fin dalle prime pagine, impenetrabile per chi tenti di prevederne il corso:

Effi si era appena alzata per fare le sue torsioni a destra e a sinistra quando la madre, sollevando di nuovo gli occhi dal ricamo, esclamò: «Effi, avresti dovuto fare l'acrobata. Sempre al trapezio, sempre figlia dell'aria. Credo quasi che ti piacerebbe. [...] Non essere tanto sfrenata, Effi, tanto passionale. Mi preoccupa sempre quando ti vedo fare così...». E la madre sembrò seriamente intenzionata a esprimere ancora le sue preoccupazioni e i suoi timori.¹²

Effi, «figlia dell'aria» (*Tochter der Luft*), possiede l'inquietante leggerezza di ciò che è inafferrabile. Su di lei – ed è uno dei primi, numerosi ossimori che la connotano – gravano anche dense ombre. «Figlia dell'aria», Effi non appartiene alla luce, ma all'oscurità; al buio evocato dalla madre durante i preparativi del matrimonio della ragazza: «La signora von Briest era commossa. Si alzò e baciò Effi. “Sei una bambina. Bella e poetica. Si tratta solo di fantasie. La realtà è diversa e spesso è bene che invece della luce e del riflesso ci sia l'oscurità”».¹³

È un passaggio cruciale. Effi – come l'archetipica Kore – sta per essere definitivamente consegnata all'oscurità. Un'oscurità spessa e avvolgente, dalla quale non riuscirà più a uscire, nonostante la madre creda ancora – ma siamo solo all'inizio del romanzo – che luce e tenebre siano legate da un rapporto di reciproca reversibilità: che si entri nelle tenebre (per non vedere, per non essere visti, se conviene) per poi tornare, risalire alla luce. Non è di questa opinione, però, il narratore. Egli sa bene che i transiti tra la luce e l'oscurità sono interrotti, irre-

¹¹ Per le inaggrabili ambiguità che caratterizzano l'intera opera narrativa di Fontane, cfr. W. Müller-Seidel, *Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland*, Stuttgart, Metzler, 1975; Ch. Jolles, *Theodor Fontane*, Stuttgart, Metzler, 1983; W. Paulsen, *Im Bann der Melusine. Theodor Fontane und sein Werk*, Bern-Frankfurt-New York, Lang, 1988; N. Mecklenburg, *Theodor Fontane. Romankunst der Vielstimmigkeit*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998; G. Baioni, *Il prussiano e Melusine*, intr. a Th. Fontane, *Romanzi*, vol. I, Milano, Mondadori, 2003, pp. XI-CIV.

¹² Th. Fontane, *Effi Briest*, trad. it. di S. Bortoli, in *Romanzi*, vol. II, ed. cit., p. 315 [ed. or. *Effi Briest*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von E. Groß, Bd. VII, München, Nymphenburger, 1959, pp. 172-173].

¹³ *Ibid.*, p. 338 [ed. or p. 191].

versibilmente recisi. Ben presto, infatti, tutto, agli occhi di Effi, comincia ad apparire inquietante. Finanche il marito, la casa e le proprie sensazioni:

«Sopra di me si sentiva uno strano rumore, non forte, ma molto insistente. All'inizio mi è sembrato che dei lunghi vestiti a coda strusciassero contro le assi del pavimento e nella mia agitazione un paio di volte mi è sembrato di vedere delle scarpette di raso bianco. Era come se di sopra ballassero, ma molto piano. [...] È un rumore così strano che irrita i nervi. E ora, Johanna, mi dia per favore anche quel fazzoletto e mi tamponi la fronte. O piuttosto prenda lo spruzzatore dalla borsa da viaggio...».¹⁴

Certo, per una «figlia dell'aria» quale Effi, il passaggio alla greve inerzia che scandisce le giornate di Kessin è decisamente traumatico. Ma siamo proprio sicuri che il conflitto messo in scena dal romanzo si possa ridurre all'opposizione tra l'istintiva passionalità di Effi e le frustrazioni che essa riceve da parte di un codice sociale improntato alla più arida convenzionalità? Sarebbe un esito troppo banale; soprattutto incongruo per uno scrittore quale Fontane, propenso – come ricorda Thomas Mann – alla reticenza piuttosto che alla denuncia. Ci dev'essere, dunque, un altro conflitto che richiama l'attenzione di Fontane.

A pensarci bene, la natura stessa di una «figlia dell'aria» non è ontologicamente connotata da una gamma di polarità conflittuali? Non prefigura già nella sua essenza un destino di conflitti aspri, irriducibili? Se l'«alleggerimento» aereo – come lo intende Bachelard, uno dei suoi più fervidi esegeti – segna «la conquista di un essere, un tempo pesante e confuso, che, attraverso il movimento immaginario, ascoltando le lezioni dell'immaginazione aerea, è diventato leggero, limpido, vibrante»,¹⁵ esso comporta anche, quale naturale conseguenza, la radicale decomposizione dell'identità soggettiva: assolutamente libera perché del tutto indeterminata, priva di qualsiasi attributo al di fuori della pura energia fluttuante con la quale coincide. È un prezzo non da poco. Mentre Bachelard sembra sottovalutarlo, Fontane, viceversa, ne evidenzia l'entità. Evidenzia la pericolosa inconsistenza alla quale è necessariamente votata (o condannata) una «figlia dell'aria»: soprattutto quando gli eventi accelerano in lei il processo della consapevolezza. Allora, l'intera realtà si presenta a Effi nel segno di un enigma allucinato e minaccioso. I pensieri non corrispondono ai desideri: perché proprio nei suoi desideri Effi scorge un intreccio di pulsioni incontrollabili. È lei stessa ad ammetterlo: «E poi c'è pur sempre una differenza tra pensieri e desideri. Di norma i pensieri restano sullo sfondo, ma i desideri di solito sono già sulle labbra».¹⁶

Effi non riesce ad andare oltre; a comprendere qualcosa di più. Né vi riesce Fontane: il quale può solo incunarsi nei conflitti di Effi. Senza alcuna pretesa di districarli, con l'intenzione, però, di lasciare risuonare ogni volta distintamente il contrasto da lei registrato tra «pensieri» (*Gedanken*) e «desideri» (*Wünsche*). Un contrasto così stridente che finisce per sottrarre ai pensieri di Effi – corrosi dalla pressione del desiderio – ogni proprietà conoscitiva e per conferire addirittura ai suoi desideri – accerchiati dall'azione martellante del pensiero – una parvenza di spettralità che ne smorza ogni vigore, fino a renderli impercettibili, quasi

¹⁴ *Ibid.*, pp. 362-363 [ed. or. p. 212].

¹⁵ G. Bachelard, *Psicanalisi dell'aria. Sognare di volare. L'ascesa e la caduta*, trad. it. di M. Cohen Hemi, Como, red, 1988, pp. 53-54 [ed. or. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Corti, 1943].

¹⁶ Th. Fontane, *Effi Briest*, cit., p. 450 [ed. or. p. 285].

evanescenti. Non è un caso che Fontane avvolga nella più completa reticenza, questa volta palesemente mostrata, i desideri di Effi. Prima ancora di tentarne un'interpretazione, sembra che egli si ponga una sola domanda: può una «figlia dell'aria», così leggera e immateriale, avere dei sentimenti, dei desideri? Delle pulsioni legate a un reale investimento? Fontane sa che non è possibile. Lascia alla stessa Effi il compito di confessarlo:

«E avrò questa colpa sulla coscienza» ripeté. «Sì, *ce l'ho*. Ma mi *pesa* sulla coscienza? No. Ed è questo che mi spaventa di me. Quello che pesa è assolutamente diverso... è la paura, una paura terribile e poi l'eterno timore che alla fine si verrà a sapere. E allora oltre alla paura... la vergogna. Mi vergogno, Ma come non provo un autentico pentimento, così non provo neppure un'autentica vergogna. Mi vergogno solo di dover eternamente mentire e ingannare; sono sempre stata orgogliosa di non saper mentire e anche di non aver bisogno di farlo, mentire è così meschino, e adesso devo mentire di continuo, con lui e con tutti, nelle cose grandi e in quelle piccole. [...] Sì, mi tormenta la paura, e la vergogna per le mie menzogne. Ma la vergogna per la mia colpa *non* la provo o non come dovrei o non abbastanza ed è questo a uccidermi, il fatto di non provarla. Se tutte le donne sono così, allora è terribile, e se non lo sono, come spero, allora sono io che non vado bene, c'è qualcosa che non va nella mia anima, mi manca il giusto sentire».¹⁷

Adesso la contiguità tra Effi Briest e Fleda Vetch è davvero evidente. Le accomuna la mancanza di un «giusto sentimento» (*richtiges Gefühl*), come lo ha definito Effi: un sentimento che possieda le caratteristiche della stabilità, della consistenza, dell'irrevocabilità. Ogni sentimento, per Effi e per Fleda (o per Daisy Miller, se vogliamo risalire agli inizi della narrativa di James), è un palinsesto che porta impressa una trama di pulsioni dalle tonalità virtualmente illimitate: tutte, nello stesso tempo, altrettanto condivisibili, altrettanto legittime. Nessuna di esse, infatti, è di per sé vera o falsa, giusta o ingiusta. Solo uno sfibrante lavoro di decifrazione può di volta in volta tentare di stabilirlo: a patto, però, di accettare come imprescindibile presupposto la propria parzialità, di correre il rischio di essere smentito. Lo richiede la natura stessa di queste strane, inafferrabili «figlie dell'aria».

Per loro vale la medesima definizione offerta da Musil per caratterizzare «l'uomo senza qualità» (o meglio, «senza proprietà», *ohne Eigenschaften*): «un uomo con tutte le qualità, ma gli sono indifferenti».¹⁸

¹⁷ *Ibid.*, p. 359 (trad. it. p. 539).

¹⁸ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, nuova ed. a cura di A. Frisé, trad. it. di A. Rho, Torino, Einaudi, 1996, p.167 [ed. or. *Der Mann ohne Eigenschaften*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von A. Frisé, Bd. I, Reinbek, Rowohlt, 1978, p.151].