

IL LINGUAGGIO DELL' INTERIORITA'
riflessioni sullo stile del dialogo interiore tra
Seneca ed il '900

Daniele Agostini

Liceo Classico "Giulio Perticari"
Classe III AL

Tesina di approfondimento personale per
il colloquio dell'Esame di Stato

Senigallia, 18 Giugno 2008

Indice

1	<i>“Vindica te tibi”</i>	3
1.1	Interiorità come possesso	3
1.2	Interiorità come rifugio	4
1.3	Stile epigrammatico	5
2	La crisi del Novecento	6
3	<i>“Do I dare to eat a peach?”</i>	7
3.1	<i>“Let us go then, you and I, ...”</i>	7
3.2	<i>Mythical method</i> ed <i>objective correlative</i>	8
4	<i>“Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.”</i>	9
4.1	La struttura e le tecniche	9
4.2	La lingua	11
5	Picasso dipinge Picasso	11
5.1	<i>Autoritratto 1907</i>	12
6	<i>“Uma geometria do abismo”</i>	12

Presentazione

La dimensione dell'interiorità, da Socrate in poi, è stata sempre centrale nella cultura occidentale (e lo era già da prima in quella orientale). Tuttavia la percezione che l'uomo occidentale ha avuto di sé stesso e del suo mondo interiore è profondamente cambiata tra l'età classica e l'epoca contemporanea. Quindi è naturale che muti di conseguenza anche lo stile con cui i grandi pensatori dialogano con il proprio io. Ed è proprio questo ciò che vorrei mostrare in questa tesina, attraverso un confronto tra uno dei più grandi prosatori dell'antichità, Seneca, ed alcuni grandi artisti del Novecento come Eliot, Svevo e Picasso.

1 “*Vindica te tibi*”

Una fortunata interpretazione di Alfonso Traina parla di “stile drammatico” di Seneca [1] e vi distingue un “linguaggio della predicazione” ed un “linguaggio dell'interiorità”, che è quello su cui vorrei soffermarmi in questa tesina.

Seneca (4 a. C. ca - 65 d. C.) appartiene alla prima età imperiale, cioè al periodo della letteratura latina definito come “età argentea”, in contrapposizione all' “età aurea” del principato augusteo. Infatti poco dopo la morte di Augusto si era spezzata quella felice collaborazione fra potere e intellettuali simboleggiata dal Circolo di Mecenate, quindi il valore della *libertas* del saggio (già irrimediabilmente incrinato durante la dominazione di Ottaviano) soccombe totalmente al potere assoluto dell'imperatore e deve rifugiarsi nell'ultimo baluardo rimasto al *sapiens*: la dimensione dell'interiorità. E Seneca, la cui vicenda personale riflette questa fuga del saggio dalla società all'isolamento personale, è colui che si fa carico della fondazione di un linguaggio che esprima questa dimensione, nuova per Roma, cui era mancata la grande tradizione filosofica greca.

1.1 Interiorità come possesso

Ancora secondo Traina [1] il linguaggio di Seneca si impadronisce dell'interiorità, facendone un possesso (forse l'unico possibile) dell'uomo. Per fare questo Seneca si rivolge ad un patrimonio lessicale caratteristico del latino: la lingua giuridica. L'esempio più noto si trova all' inizio delle *Epistulae morales ad Lucilium* :

Ita fac, mi Lucili, vindica te tibi (Ep. 1,1)

Fa' così, Lucilio mio, rivendica te per te stesso

Vindicare significa “rivendicare legalmente il possesso di qualche cosa, togliendola al proprietario illegittimo”, quindi comporta un concetto di liberazione, che in questo caso è quella della propria anima, intrappolata dalle insensate cure della frenetica vita sociale. Il significato del verbo è poi rafforzato dall' uso dell' imperativo e dal doppio pronome, i quali fanno sì che il destinatario (che non è solo Lucilio ma l'umanità intera) diventi soggetto, oggetto e fine dell'azione.

Così, il risultato di questa rivendicazione è l'autopossesso, il *suum esse*, che

viene contrapposto all' *alienum esse* (entrambe espressioni tipiche della sfera giuridica).

Inoltre in questa espressione si ritrova un altro elemento dello stile dell'interiorità, l'uso del riflessivo, che trasmette l'idea di un "continuo ripiegarsi del soggetto su sè stesso" [1]. In più, il riflessivo assume una particolare valenza quando confrontato con il medio-passivo, poichè in quest'ultimo vi è un senso di sottomissione del soggetto all'azione che viene superato dal riflessivo, il quale esprime un'avvenuta presa di coscienza e la consapevolezza del soggetto-oggetto (cioè due condizioni che caratterizzano il *sapiens*).

Lo stesso discorso vale anche per il riflessivo indiretto, in cui il soggetto non è l'oggetto logico della proposizione ma è comunque protagonista dell'azione:

quam stultum est optare, cum possis a te impetrare (Ep. 41, 1)

la qual cosa (la saggezza) è stolto chiedere pregando, quando la puoi ottenere da te stesso.

Questo uso del riflessivo culmina nella coesistenza di un doppio riflessivo diretto-indiretto espresso con una coppia di pronomi che abbiamo già visto nel *vindica te tibi*, ma che ritorna molto spesso nell'opera di Seneca:

nullum (bonum) est, nisi quod animus ex se sibi invenit (Ep. 27, 3)

non esiste nessun bene se non quello che l'animo trova per sé da se stesso.

In quest'uso del doppio pronome è costante un dativo di vantaggio che è tipico dello stile senecano e che, ancora, sottolinea il valore della ricerca interiore, che ha come fine la felicità e la serenità personale.

1.2 Interiorità come rifugio

All' interiorità come possesso, Traina nel suo saggio [1] affianca l'interiorità come rifugio. Infatti abbiamo già detto che la *libertas*, per sopravvivere durante il principato, deve ripararsi all'interno dell'animo. E questa fuga viene espressa dai verbi dinamici accompagnati dall'accusativo: ad esempio è frequente l'uso di *in se recedere*, dove recedere è un verbo che indica "indietreggiare, ritirarsi". Oppure, in un passo del *De vita beata* troviamo:

Quid extrinsecus opus est ei qui omnia sua in se collegit? (De vita beata 16, 3)

Di che cosa ha bisogno dall'esterno colui che ha raccolto in se stesso tutti i suoi beni?

Qui il raccoglimento interiore, espresso dal verbo stesso (*colligere* significa proprio "raccogliere"), è anche rafforzato dall' effetto allitterante dal poliptoto *sua in se*. Quindi il possesso dell'interiorità si lega alla fuga dell'*animus*: infatti l'unico vero bene dell'uomo saggio è proprio la sua dimensione interna, di cui egli

si appropria totalmente così da non aver più bisogno di nient'altro, realizzando l'ideale dell'autarchia stoica.

Qual è, dunque, la meta finale di questo viaggio in sé stessi? Seneca lo dice chiaramente:

Ita dico, Lucilii: sacer intra nos spiritus sedet (Ep. 41, 2)

Ti dico così, Lucilio: uno spirito divino abita dentro di noi.

Infatti Seneca, stoico, crede che l'anima umana sia un irraggiamento della provvidenza divina che guida il mondo e perciò la *libertas* del saggio consiste nella scelta consapevole di adeguarsi alle leggi dell'universo che albergano anche in lui stesso, cosciente che questa è l'unica via per raggiungere la vera felicità. Ed è proprio nel concetto di *deus internus* che si vede più chiaramente la peculiarità del linguaggio dell'interiorità: nell'esempio sopra citato, laddove Cicerone avrebbe detto *in nobis*, viene usato *intra nos* che evidenzia l'aspetto volumico della metafora, e si pone in contrasto con *extra*, calcando ulteriormente l'opposizione tra il *sapiens* ed il mondo esterno (da cui, mentre scriveva le *Epistulae*, Seneca si era allontanato).

Poi, nella stessa lettera Seneca scrive:

prope est a te deus, tecum est, intus est. (Ep. 41, 2)

il dio è vicino a te, è con te, è dentro di te.

In questa climax trimembre, enfaticizzata dall'anafora di *est*, si vede il moto concentrico che compie l'uomo per arrivare alla scoperta del dio (vicinanza, compagnia ed interiorità): quindi l'animo del saggio, il suo mondo interiore, potrebbe essere rappresentato con una spirale, immagine di un viaggio verso di sé che termina nel centro stesso della propria essenza.

1.3 Stile epigrammatico

L'immagine della spirale può essere utile per definire un'altra caratteristica dei testi senecani: lo stile epigrammatico.

Infatti Seneca, influenzato dalle scuole di retorica asiatiche e dai filosofi cinici, non esplicita un concetto direttamente, ma vi giunge con numerosissime ripetizioni, parallelismi ed opposizioni all'interno di frasi brevi e disgiunte dalla paratassi che, infine, condensa e cristallizza in un'unica espressione fortemente incisiva, la *sententia*.

Quindi lo stile senecano si discosta decisamente dall'ipotattica impalcatura logica del classicismo ciceroniano (cosa che gli fu aspramente rimproverata da Quintiliano), ma non poteva essere altrimenti, sia perché risente del "manierismo" dell'età imperiale, ma soprattutto perché è l'espressione di uno spirito profondo e tormentato, del quale forse egli stesso dà una descrizione in quello che potrebbe essere quasi un "paesaggio d'anima":

*Si tibi occurrerit vetustis arboribus et solitam altitudinem egres-
sis frequens lucus et conspectum caeli <densitate> ramorum aliorum*

*alios protegentium summovens, illa proceritas silvae et secretum loci
et admiratio umbrae in aperto tam densae atque continuae fidem tibi
numinis faciet.* (Ep. 41, 3)

Se si presenterà al tuo sguardo un bosco folto di alberi antichi e che superano l'altezza consueta, che impedisce la vista del cielo per l'addensarsi dei rami che si coprono l'un l'altro, quell'altezza della foresta e la solitudine del luogo e la meraviglia di un'ombra così densa e continua in mezzo all'aperta campagna, ti attesterà la presenza di un dio.

Infine, questa prosa anticlassica che è espressione dell' "anima umana in guerra con se stessa" (Concetto Marchesi) sarà destinata ad avere un grande influsso su tutta la letteratura europea, a partire dai primi Cristiani fino ad arrivare, quasi novecento anni dopo, ai grandi scrittori del modernismo, come proveremo a vedere ora.

2 La crisi del Novecento

Dopo molti secoli, nei primi anni del Novecento, la cultura occidentale è scossa da una profondissima crisi: anche a causa degli eventi storici (tra cui la Prima Guerra Mondiale) ed alle nuove scoperte scientifiche (come il principio di relatività di Einstein o la meccanica quantistica) si assiste ad un totale crollo dei valori della realtà e dell'uomo stesso: l'interiorità umana perde la sua unitarietà e diviene uno spazio caotico e frammentato, dove non esiste la possibilità di orientamento verso una conoscenza vera, proprio perchè tutte le verità sono andate distrutte. Ecco cosa scrive uno degli scrittori più rappresentativi di quest'epoca, il portoghese Fernando Pessoa (1888 - 1935):

*Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de
vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco
em nada, e nas águas que são mais giro que águas que bóiam todas
as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros,
caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro
e sem fundo.* [4, trech. 262]

La mia anima è un *maelstrom* nero, una vasta vertigine intorno al vuoto, un movimento di un oceano senza confini intorno ad un buco nel nulla, e nelle acque, che più che acque sono turbini, galleggiano le immagini di ciò che ho visto e sentito nel mondo: vorticano case, volti, libri, casse, echi di musiche e spezzoni di voci in un turbine sinistro e senza fondo. [3, parte 10]

Quindi, dopo questo naufragio dell'anima, l'uomo non possiede più una singola identità, ma moltissime (Pirandello direbbe "centomila") diverse. Pessoa stesso

si creò numerosi eteronimi: delle identità fittizie, ognuna dotata di una particolare storia, personalità e stile di scrittura; ad esempio il passo sopra è scritto da Bernardo Soares, umile ma colto ragioniere, nel suo *Libro dell'inquietudine*.

Dunque ora vorrei osservare come gli artisti dell'epoca reagirono ad una crisi dei valori che metteva in discussione il loro stesso ruolo di intellettuali, e soprattutto come questa crisi influenzò il loro linguaggio dell'interiorità.

3 “*Do I dare to eat a peach?*”

Tra gli artisti del primo Novecento, una posizione di rilievo spetta al poeta e critico letterario Thomas Stearns Eliot (1888-1965), che operò in poesia una vera e propria rivoluzione, parallela a quella che Joyce stava portando avanti nella narrativa. Eliot fu un testimone estremamente acuto ed attento del suo tempo ed il suo stile poetico ne riflette la complessità, come si può vedere nella sua prima importante poesia: *The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1915).

3.1 “*Let us go then, you and I, ...*”

Tutta la poesia è un continuo monologo di un certo J. Alfred Prufrock, che si rivolge ad un interlocutore che alla fine non è che il suo alter-ego. In questo *dramatic monologue* Prufrock rivela le sue paure e i suoi dubbi esistenziali, presentando tutti i temi che verranno sviluppati nelle opere successive di Eliot: la desolazione della società moderna e delle sue città, l'inermità dei rituali borghesi e l'aridità spirituale degli uomini.

Dunque la poesia segue il corso della mente del protagonista, tuttavia questo non è lineare ed organico, ma procede per frammenti di pensieri senza coesione, “collegati” da salti concettuali, collegamenti analogici e libera associazione di idee e di eventi, privi di ogni vincolo spazio-temporale.

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
and watched the smoke that rises from the pipes
of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows?*

*I should have been a pair of ragged claws
scuttling across the floors of silent seas. (vv. 70-74)*

E' quindi una tecnica simile a quella del monologo interiore di Joyce, che mira a riprodurre il funzionamento illogico della mente umana: il flusso di coscienza.

Inoltre non si trova unità nemmeno nello schema metrico e nella rima: infatti Eliot fa ampio uso del verso libero e di ritmi irregolari desunti dal parlato, ma sfrutta anche le forme più tradizionali.

Questa varietà ed irregolarità si ripresenta anche nel tono: nel suo monologo Prufrock affianca un andamento colloquiale e termini estremamente concreti a parti più liriche ed oniriche, soprattutto nell'ultima parte, nel mondo ideale delle sirene.

*Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?* (vv. 59-60)

*We have lingered in the chamber of the sea
by sea-girls wreathed with seaweed red and brown* (vv. 129-130)

Tuttavia, rimane una coesione formale della poesia, mantenuta attraverso le numerose ripetizioni e dalle immagini ricorrenti, ma questa tela di riferimenti incrociati che si crea contribuisce a sottolineare il naufragio del protagonista perchè gli ricorda continuamente la sua incapacità di vivere.

In più le ansie e le angosce di Prufrock vengono espresse anche dalle figure retoriche. Ad esempio, ai vv. 2-3 la sera (cioè quando è ambientata la poesia) è paragonata con una similitudine ad un paziente anestetizzato su di un tavolo, suggerendo così l'inerzia in cui è immersa la società:

*When the evening is spread out against the sky
like a patient etherized upon a table;* (vv. 2-3)

Oppure, l'affiancare il dilemma di sfidare l'universo a quello di mangiare una pesca provoca un fortissimo effetto ironico, che dà la conferma definitiva dell'assoluta inettitudine di Prufrock:

*Do I dare
disturb the universe?* (vv. 45-46)

Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a peach? (v. 122)

3.2 *Mythical method ed objective correlative*

Tuttavia, esiste un autentico elemento unificante della poesia: è il *mythical method*, cioè il parallelismo che Eliot istituisce tra il mondo moderno e quello antico. Infatti Prufrock si paragona continuamente a grandi eroi del passato come Michelangelo, Giovanni Battista, Lazzaro, Amleto ed Ulisse; e, se questo confronto mette in luce ancora di più l'inferiorità dell'uomo moderno, è anche vero che gli indica una via di uscita dalla sua degradata condizione, attraverso l'esempio di grandi modelli. Inoltre, il collegamento con la tradizione è instaurato anche implicitamente attraverso i numerosissimi riferimenti letterari, per esempio a Dante, da cui Eliot riprende la citazione in apertura, ed ad Esiodo:

And time for all the works and days of hands (v. 29)

Un'altra caratteristica fondamentale dello stile di Eliot è l'*objective correlative* (correlativo oggettivo), che egli stesso definisce così:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular

emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.

(Hamlet and His Problems in The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, 1922)

Quindi il correlativo oggettivo consiste nell'evocare nel lettore una sensazione attraverso immagini di oggetti concreti, una situazione od una serie di eventi. Ad esempio, il verso 121:

I shall wear the bottom of my trousers rolled (v. 121)

suggerisce l'idea della vecchiaia, da cui Prufrock è continuamente tormentato.

Perciò, il correlativo oggettivo potrebbe essere una risposta alla crisi dell'intellettuale di quegli anni, poichè conferisce al poeta la capacità di rappresentare efficacemente le emozioni coi suoi versi e, quindi, gli restituisce un ruolo concreto ed attivo.

4 “Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.”

L'anno seguente alla pubblicazione del capolavoro di Eliot, *The Waste Land*, in Italia Italo Svevo dà alle stampe uno dei più importanti romanzi novecenteschi “*La coscienza di Zeno*”. Con quest'opera Svevo si conferma uno dei pochi scrittori italiani capace di comunicare alla pari con la cultura europea del suo tempo: infatti, nella stessa Italia, dapprima non fu capito e fu solo dopo l'*Elogio a Italo Svevo* di Montale che la sua opera conobbe il successo ed il riconoscimento. Questo carattere moderno della *Coscienza* è dato non solo dai temi espressi dal romanzo, ma anche, e soprattutto, dalla forma e dallo stile; ed infatti rappresenta un esempio perfetto del linguaggio dell'interiorità di quell'epoca.

4.1 La struttura e le tecniche

Per l'idea stessa che sta alla base del romanzo, l'auto-psicanalisi, Zeno svolge il suo racconto nella forma di un monologo interiore, in cui la memoria ripercorre liberamente i ricordi senza legarli con un filo logico o cronologico, ma procedendo per associazioni di idee e bruschi salti temporali. Infatti i capitoli presentano avvenimenti sparsi nel tempo che non seguono l'ordine lineare dei fatti ma che talvolta arrivano anche a sovrapporsi. Questo pregiudica ogni intento di raffigurazione completa del passato, che infatti non appartiene a Zeno: egli segue soltanto i criteri oscillanti della sua memoria ed il tempo ambiguo della sua coscienza, simile alla concezione bergsoniana della “durata”. Quindi Zeno non ci presenta la sua storia ma solo una serie di quadri, che infatti la critica ha denominato “totalità parziali”.

Inoltre Zeno, proprio perchè è influenzato dalla propria memoria soggettiva, non può darci nemmeno una visione veritiera di queste parzialità, ed il lettore stesso ne è avvertito all'inizio del romanzo dal Dottor S. :

Se sapesse (Zeno) quante sorprese potrebbero risultargli dal commento delle tante verità e bugie ch'egli ha qui accumulate!...

Tuttavia il dottore stesso non può essere considerato un testimone fedele perchè, per sua stessa ammissione, è mosso da un desiderio di vendetta che falsa inevitabilmente la sua visione dei fatti.

Ma anche Zeno in persona dichiara l'inattendibilità della sua versione: infatti la storia dello Zeno-narrato è raccontata da uno Zeno-narratore che subisce un'evoluzione nel corso del romanzo, mentre si avvicina alla consapevolezza della sua "salute". Quindi, poichè "*il presente dirige il passato come un direttore d'orchestra i suoi suonatori*" (I. SVEVO, *La morte*), l'immagine che Zeno-narratore ha del suo passato inizialmente è diversa da quella che possiede alla fine, come scrive lui stesso:

Il dottore, quando avrà ricevuta quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perchè come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso. [6, cap. 8. Psico-analisi]

In più, Zeno confessa anche di avere inventato le immagini della sua storia, perchè spinto dalla speranza della cura, ma afferma anche di non averlo fatto per simulazione ma per la profonda ed intensa emozione della guarigione:

Ed io non simulai quell'emozione. Fu anzi una delle più profonde ch'io abbia avuta in tutta la mia vita. [...] E' così che a forza di correr dietro a quelle immagini, io le raggiunsi. Ora so di averle inventate. Ma inventare è una creazione, non già una menzogna. [...] A forza di desiderio, io proiettai le immagini, che non c'erano che nel mio cervello, nello spazio in cui guardavo [6, cap. 8. Psico-analisi]

Per cui, Svevo, contemporaneamente a Joyce, distrugge completamente l'impianto del romanzo ottocentesco e ne crea uno nuovo in cui i piani temporali si confondono, dove non esiste più una realtà oggettiva e dove i fatti stessi vengono messi in discussione dalla coscienza soggettiva e mutevole di un narratore dichiaratamente inaffidabile.

E' naturale dunque immaginarsi la confusione dei lettori dell'epoca, messi di fronte ad un'opera di una struttura assolutamente innovativa. Ma non minor sconcerto dovette causare un'altra delle caratteristiche tipiche di Svevo: la lingua.

4.2 La lingua

Spessissimo Svevo è stato accusato di “scrivere male”: infatti il suo italiano non è limpido e scorrevole come quello, ad esempio, di Manzoni, ma presenta soluzioni secche e discordanti, talvolta anche molto dure per il lettore abituato al linguaggio dei romanzi dell'Ottocento. Infatti l'italiano letterario non è la lingua propria di Svevo, che crebbe e visse a Trieste, (crocevia tra Italia e Germania), ma Svevo lo “apprese” dalle sue letture in biblioteca: per cui nella sua prosa si sente sempre qualcosa di forzato ed innaturale, mentre sono fortissime le influenze del dialetto triestino e del tedesco, da cui riprende anche alcuni costrutti che in italiano corretto sembrano assai insoliti, se non errati.

Tuttavia, questa lingua così dura ed antiletteraria si adatta ai temi ed alla struttura del romanzo, facendone risaltare il carattere innovativo ed anticonvenzionale, proprio perché, come scrive il critico Giacomo Debenedetti, riesce ad “*attaccare e mordere le cose*”.

Inoltre, Svevo pronuncia per bocca di Zeno un'importantissima dichiarazione sulla lingua:

Egli (il Dottor S.) non studiò che la medicina e perciò ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto. Una confessione in iscritto è sempre menzognera. Con ogni nostra parola toscana noi mentiamo! Se egli sapesse come raccontiamo con predilezione tutte le cose per le quali abbiamo pronta la frase e come evitiamo quelle che ci obbligherebbero di ricorrere al vocabolario! E' proprio così che scegliamo dalla nostra vita gli episodi da notarsi. Si capisce come la nostra vita avrebbe avuto tutt'altro aspetto se fosse detta nel nostro dialetto. [6, cap. 8. Psico-analisi]

Con queste parole Zeno ribadisce ancora una volta la sua inattendibilità come narratore, ma soprattutto afferma il ruolo fondamentale della lingua per l'uomo: infatti essa non è solamente influenzata dalla vita e dall'uso, ma a sua volta influenza la vita stessa, fino al punto che la nostra vita viene a coincidere con la lingua, la forma con cui la esprimiamo; per cui si può dire che la lingua non racconta la vita ma la lingua è la vita stessa.

Questa identità tra linguaggio e vita, o meglio, fra arte e vita è anche una costante di altri grandi movimenti artistici dell'inizio del Novecento: le avanguardie storiche.

5 Picasso dipinge Picasso

Le prime avanguardie, o avanguardie storiche, furono dei movimenti che si diffusero in Europa all'inizio del XX secolo. Furono movimenti molto diversi fra loro ma erano accomunati dalla matrice espressionista, da una poetica ben circoscritta (molte avanguardie redassero il loro stesso *Manifesto*) e, soprattutto, una concezione esistenziale dell'arte.

Tra questi movimenti il più famoso è certamente il Cubismo, che ebbe i suoi maggiori esponenti in Georges Braque e Pablo Picasso. In particolare Picasso (1881-1973), nella sua lunga attività artistica dipinse moltissimi autoritratti ed è quindi un esponente importantissimo per il linguaggio dell'interiorità del Novecento.

5.1 *Autoritratto 1907*

Il 1907 è per Picasso l'anno della svolta: assiste ad una retrospettiva su Cezànn e ad una mostra di arte africana, ed è proprio sotto l'influenza di queste due concezioni d'arte così differenti che dipinge in quello stesso anno l'opera che segna l'inizio del cubismo, *Les Femmes d'Alger*.

A quello stesso anno risale un autoritratto [10] che si presenta già come un'opera cubista. Infatti Picasso rappresenta se stesso frammentando la sua immagine, come se si osservasse da molti punti di vista differenti (si vedano ad esempio gli occhi ed il naso). Inoltre questi punti di vista non sono collocati solamente nello spazio ma anche nel tempo e, quindi, sono influenzati dal ricordo e dalla durata. Qui quindi si nota chiaramente l'influenza di Cezànn e della sua percezione dello spazio influenzata dalla coscienza.

D'altra parte le forti linee spigolose e l'aspetto quasi di "maschera" del volto, si rifanno al primitivismo della scultura africana: puro oggetto che non ammette spazio od ambiente attorno a sé, ma solo il vuoto assoluto [9]. Dunque Picasso realizza la fusione dialettica tra un'arte che è tutto spazio ed una che è tutto oggetto, trasformando così il quadro in "*un piano plastico in cui si organizza la rappresentazione della realtà*" [9] e dimostra come la vera arte sia un'esperienza eminentemente umana che affonda le sue radici in tutta la storia del mondo, senza esclusione di tempi o di luoghi [9].

In questo autoritratto, quindi, Picasso rappresenta se stesso come uomo e come artista, ma in un'arte dove ciò che conta veramente è il "come", rappresentarsi in un'opera simile significa identificarsi con la propria stessa tecnica, come si vede anche in altri pittori del tempo, ad esempio Salvador Dalí od Egon Schiele [11].

Picasso continuò a dipingere autoritratti per tutta la vita fino all'età di novant'anni, e mentre cambiava la sua visione dell'arte, mutava anche la sua visione di sé stesso, tuttavia forse non trovò mai un suo vero autoritratto, probabilmente proprio perché, uomo del Novecento, non riuscì mai a trovare il suo vero io.

6 *"Una geometria do abismo"*

Cosa si può concludere da questo confronto tra mondo antico e moderno? Come è cambiato il linguaggio dell'interiorità dopo quasi venti secoli? Quali sono le analogie e le differenze fra questi modi di dialogare con il proprio io?

Io penso che si possa individuare una continuità fra Seneca ed i modernisti e ritengo che per certi versi il primo abbia influenzato, attraverso tutta la let-

teratura, i secondi. Infatti tutti gli artisti che abbiamo analizzato appartengono ad un momento di crisi; ma credo anche che la crisi del Novecento sia stata più profonda.

Seneca era stato costretto a rifugiarsi in se stesso, ma nel fondo della propria anima aveva trovato delle salde certezze, aveva trovato dio. Invece, nel Novecento, per citare Nietzsche, *Dio è morto* e l'uomo è lasciato solo senza alcun valore e senza nemmeno il suo autopossesso.

Il linguaggio dell'interiorità quindi è mutato per esplorare gli antri più nascosti e misteriosi della psiche umana che, dopo Freud, è simile ad un iceberg la cui parte sommersa è molto più vasta di quella che emerge. Così, il viaggio dell'uomo verso se stesso è ancora una spirale, ma una spirale che si inabissa e precipita sempre più in profondità, seguendo quella che Pessoa chiamava una "geometria dell'abisso" [3, parte 10].

Riferimenti bibliografici

- [1] A. TRAINA, *Lo stile "drammatico" del filosofo Seneca*, Pàtron Editore, Bologna 1995
- [2] G. B. CONTE, E. PIANEZZOLA, *Corso integrato di Letteratura Latina 4. La prima età imperiale*, Le Monnier, Firenze 2004
- [3] F. PESSOA, *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, a cura di M. J. DE LANCASTRE, traduzione A. TABUCCHI e M. J. DE LANCASTRE, Feltrinelli, Milano 1995
- [4] F. PESSOA, *Livro do desassossego por Bernardo Soares*, a cura di R. ZENITH, Assirio & Alvim, Lisboa 1998
- [5] D. HEANEY, D. MONTANARI, R. A. RIZZO, *Echoes 2. From Romanticism to the Present Age*, LANG Edizioni, Milano 2003
- [6] I. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di T. DI SALVO, Zanichelli, Bologna 2007
- [7] G. ARMELLINI, A. COLOMBO, *La letteratura italiana G: Guida Storica*, Zanichelli, Bologna 1999
- [8] G. BORA, G. FIACCADORI, A. NEGRI, A. NOVA, *I luoghi dell'arte 6. Nascita e sviluppi dell'arte del XX secolo*, Electa - Bruno Mondadori, Milano 2003
- [9] G. C. ARGAN, *L'arte moderna. Il primo Novecento*, a cura di P. ARGAN, C. BOER, L. LAZOTTI, Sansoni per la scuola, Milano 2001
- [10] P. PICASSO, *Autoritratto*, 1907, olio su tela, Národní galerie, Praga su <http://www.abcgallery.com/P/picasso/picasso186.html> (ultima consultazione: 17/06/2008)
- [11] P. M. COSTANTINI, *Lezione sull'autoritratto* (approfondimento in classe sull'autoritratto)