



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Scienze del
linguaggio
curriculum Glottodidattica

Tesi di Laurea

L'ossessione per lo sguardo

Percezione visiva in
*Ferdydurke, Pornografia e
Kosmos*

Relatrice

Ch.ma Prof.ssa Francesca Fornari

Correlatore

Ch. Prof. Alessandro Scarsella

Laureanda

Clara Vedovelli

Matricola 8811882

Anno Accademico

2020 / 2021

Sommario

Streszczenie	ii
Introduzione	i
1. La percezione visiva	1
1.1 La questione etimologica	4
1.2 L'ossessione dell'occhio	6
1.2.1 L'occhio come sintesi dell'umano	7
1.3 Vedere ed essere visto	9
1.4 Gli occhi dell'amore.....	12
1.4.1 Il mondo classico.....	12
1.4.2 Il medioevo.....	13
1.4.3 lo stilnovismo	15
1.5 Il voyeurismo	17
1.6 Il vedere e le parole	20
1.7 Dentro Gombrowicz.....	23
Conclusione.....	27
2. Ferdydurke	29
2.1 La Forma	29
2.1.1 Forma e socialità	30
2.1.2 Forma e costruzione della realtà.....	32
2.1.3 Forma e individuo	34
2.2 Forma e apparenza	36
2.2.1 Il collasso della Forma moderna	39
2.2.2 La rottura della Forma alla tenuta di Bolimowo	46
2.3 Lo spionaggio.....	52
2.3.1 Spionaggio nella famiglia Młodziak	54
Conclusione.....	63
3. Pornografia	64
3.2 La creazione della realtà.....	64
3.2.1 Witold e Fryderyk: registi della realtà.....	68
3.1.2 Lo sguardo sull'etica	74
3.2 Lo sguardo erotico in <i>Pornografia</i>	80
3.2.1 Lo spionaggio sull'isola	84
Conclusione.....	95

4. Kosmos	97
4.1 La costruzione della realtà.....	97
4.1.1 L'individuo e la creazione della realtà	99
4.1.2 Il racconto della realtà	105
4.2 La percezione visiva come elemento fondante della realtà	107
4.2.1 Senso e sensorialità	110
4.3 Spionaggio e desiderio erotico	115
4.3.1 Lo spionaggio e i personaggi femminili: Lena.....	119
4.3.2 Lo spionaggio dei personaggi femminili: Katasia.....	125
Conclusione.....	130
Bibliografia	143

Streszczenie

Tematem pracy jest badanie percepcji wzrokowej w utworach polskiego autora, Witolda Gombrowicza. Będą to kolejno: *Ferdydurke*, *Pornografia* i *Kosmos*. Celem pozostaje wykazanie znaczącego wpływu na przebieg narracyjny akcji wzrokowej, we wszystkich trzech dziełach literackich. W każdym z nich zaobserwowano, jak ludzkie oko wpływa na proces tworzenia rzeczywistości. W tych dziełach zaobserwowano podobieństwa i różnice, lecz wspólnym tematem pozostaje analiza relacji międzyludzkich, analiza procesu tworzenia rzeczywistości i interpretacja miłosnego uczucia. Praca składa się z czterech rozdziałów, a poniższe akapity ich prezentują.

Warto też wspomnieć, że sam wybór tych trzech konkretnych utworów nie był przypadkowy. W dodatku, duże znaczenie ma też kolejność ich publikacji. Pierwsza edycja *Ferdydurke* była wydana w 1937 r., następna w kolejce była pierwsza edycja *Pornografii* w 1960 roku, a już pięć lat później — w 1965 roku — *Kosmos*. Istotny pozostaje tutaj aspekt ewolucji pióra samego Gombrowicza, mający wpływ na najciekawsze niuanse tej analizy.

Żeby odpowiedzieć na pytania badawcze, a w szczególności na to, jaką rolę odegra percepcja wzrokowa u tego autora, będę się opierać na tekstach krytycznych i bezpośredniej lekturze w języku polskim. Mój wybór padł na najważniejsze fragmenty narracji, które dokładnie pokazują rolę percepcji wzrokowej. Poświęcę każdemu dziełu swój rozdział, a poszczególne akapity będą odnosiły się do odrębnych wątków tematycznych. Ponadto indywidualna analiza utworów ma na celu podkreślenie wyrazistości omawianych wątków. W szerszym odniesieniu, cała struktura rozdziałów i pracy pozwoli na łatwiejszą identyfikację różnic między jednym dziełem, a drugim.

Rozdział pierwszy zawiera wiadomości o wzroku z punktu widzenia filozofii, psychologii i socjologii. Wykorzystane zostały też badania językoznawcze, aby pokazać, relację między słowami i procesem tworzenia rzeczywistości. Ten rozdział ma na celu w głównej mierze odpowiedzieć na pytanie: „Jak istotnym tematem jest percepcja wizualna w literaturze europejskiej?”. Ten rozdział ma też na celu pokazać związek między percepcją wzrokową i literaturą europejską, która pod tym względem różni się od innych

produkcji literackich świata. Warto podkreślić, że badania pokazują, że istnieje twarda relacja pomiędzy widzeniem i poznaniem, ponieważ wiedza zależy od tego, co widzimy.

Rozdział drugi traktuje przede wszystkim o *Ferdydurke*. Przedstawiono w nim różne zagadnienia: problem Formy, relacje międzyosobowe oraz wątek miłosny. Pierwszy punkt w rozdziale dotyczy wyartykułowanej koncepcji Formy, bo to charakterystyczny temat w pracach autora i szeroko przedstawiony właśnie w *Ferdydurke*. Ta część pracy odpowiada na pytanie „w jaki sposób Forma reguluje relacje między osobami i otaczającą rzeczywistością?”. Istotne jest, że relacje między postaciami mają nierozzerwalny związek z ich subiektywnym punktem widzenia. Oznacza to, że postaci nie widzą rzeczywistości w obiektywnym świetle, ale za to zawsze mają swoje interpretacje, a różne światopoglądy prowadzą do konfliktu. W rozdziale są analizowane najistotniejsze wpływy Formy, czyli interakcje pomiędzy postaciami, które zmieniają zachowanie i ewoluują w trakcie narracji. Najważniejsza pozostaje zmiana głównego bohatera, równie istotny jest też wątek podglądania.

Rozdział trzeci o tytule *Pornografia* dotyczy powiązania percepcji wzrokowej z reprezentacją rzeczywistości. Podkreślę nie tylko interpretację rzeczywistości z punktu widzenia fizycznego, czyli interpretację danych widocznych, ale także moralności. Bardziej zwrócę uwagę na kwestię różnych światopoglądów, które istnieją razem w powieści. Na końcu rozdziału zajmę się analizą percepcji wizualnej w odniesieniu do tematu erotycznego i voyeurizmu.

Rozdział czwarty dotyczy dzieła pod tytułem *Kosmos*. W tej części pracy szczególny nacisk jest skierowany na analizę związku pomiędzy percepcją wzrokową a procesem tworzenia rzeczywistości. W szczególności omówione zostanie znaczenie danych wrażliwych, które leżą u podstawy rzeczywistości. Ale nie brakuje również nawiązania do połączeń pomiędzy sensem powieści i jej zmysłowością. Ten segment pracy pozwala pogłębić refleksję nad subiektywnym punktem widzenia, szczególnie w odniesieniu do interpretacji rzeczywistości. Nie mniej warte uwagi są sceny związane z tematem podglądania oraz z wątkiem miłosnym.

Tematy są rozwijane, pojawiają się dodatkowe znaczenia – coraz głębsze i śmielsze. Dzięki takiej strukturze pracy, można pokazać analogie i ich subtelne różnice, obserwowane w dziełach o pozornie identycznej tematyce.

Pierwszy punkt dotyczy percepcji wzrokowej jako środka użytego w służbie tworzenia rzeczywistości. We wszystkich trzech pracach, istnieje związek między postrzeganiem a interpretacją danych obiektywnych, czyli następuje swojego rodzaju poznanie świata poprzez zmysły. W *Ferdydurke* najważniejsze pozostaje pojęcie Formy, które ogólnie jest kluczowe u Gombrowicza, i stanowi również model, na którym opierają się relacje międzyludzkie. Według tego pojęcia jedna osoba zawsze ma wpływ na drugą. Odbiorca może zaakceptować ten wpływ, albo na swój sposób zwalczyć go. Z tego powodu w powieści badana jest relacja między prawdziwą naturą osób, a ich obecną rolą społeczną, od której nierzadko bohater pragnie uciec.

Cechą charakterystyczną *Ferdydurke*, odróżniającą ją od innych prac, jest przedstawienie form jako podstawy tego, co widzimy. Oznacza to, że rzeczywistość nie istnieje jako element empiryczny, ale można ją identyfikować jako konstrukt społeczny, który tworzony jest przez odmienne światopoglądy. W konsekwencji, postaci zawsze narzucają swoje światopoglądy innym osobom, próbując wpłynąć na ich koncepcje. W powieści wartyo obserwować rozwój umiejętności bohatera w unikaniu wspomnianego narzucenia rzeczywistości. Ważny jest też motyw ucieczki od jednej Formy, do drugiej. Chwile wolności, występujące między poszczególnymi stanami, niosą radość, ale jednak samo zderzenie różnych światopoglądów prowadzi do ich wyniszczenia.

Rodzina pozostaje jednym z ważniejszych przykładów Formy w *Ferdydurke*, ale ten konstrukt nie będzie trwał – doskonale ukazują to też pozostałe dwa dzieła, czyli *Pornografia* i *Kosmos*. W każdym z nich rodzina to synonim walki. Jej członkowie zawsze mają swoje światopoglądy, w wielu przypadkach odmanne. Dodatkowo w *Pornografii* członkowie rodziny nie tylko ukazują swój światopogląd, ale też forsują własną moralność, co w konsekwencji buduje bardzo ciekawy wątek.

Percepcja wzrokowa to pierwszy sposób interakcji postaci z rzeczywistością, ale nie chodzi tylko o zwykłą obserwację. Nad przykład, w *Ferdydurke* konfrontacja światopoglądów prowadzi do walk, w *Kosmosie* postaci przeprowadzają poszukiwanie sensu rzeczywistości, a w *Pornografii* niemoralność Fryderyka ukazuje w konsekwencji motyw morderstwa. Ponadto, jeśli mowa o pewnych punktach widzenia, to można zaobserwować bardzo ciekawy fenomen: sam punkt widzenia nie jest jednoznacznie obiektywny, lecz zależy od spojrzenia bohatera.

Drugi punkt analizy dotyczy podglądania. Wszystkie utwory zajmują tym tematem, ale w innym świetle, ponieważ w *Ferdydurke*, w *Pornografii* i w *Kosmosie* wątek podglądania jest silnie związany z motywami miłosnym i erotycznym. Sam czysty wpływ podglądaczy najsilniejszy jest w *Pornografii*. Z kolei w *Ferdydurke* podglądanie jest z jednej strony związane z pociągami fizycznym do pensjonarki, a z drugiej strony jest związane z pragnieniem Witolda dotyczące złamania Formy od środka. Podglądanie jest zatem synonimem dekonstrukcji. Ponadto, w *Kosmosie* temat podglądania jest nie tylko związany z pociągami fizycznym do Leny i Katasi, ale też samym ciałem. W *Pornografii* wątek miłosny nabiera zabarwienia erotycznego w związku z tematem voyeurystycznym, również w *Kosmosie* łączy się on z tematem cielesności. Ale należy zauważyć, że we wszystkich trzech utworach miłość powiązana jest z podglądaniem. W *Ferdydurke* Witold ukrywa się za drzwiami i obserwuje pensjonarkę, w *Kosmosie* patrzy na Lenę przez okno, a w *Pornografii* zza drzew obserwuje Karola i Henię. Podglądanie wyzwala erotyczne pożądanie, lecz prawdziwa satysfakcja wywodzi się z obserwowania osoby lub pary. Na przykład w *Pornografii* erotyzm, voyeuryzm i etyka istnieją razem – z tego powodu etyka rodziny nie pozostanie niezmienna przez całą narrację.

Dzięki percepcji wzrokowej można nie tylko analizować rzeczywistość, ale też ją interpretować i tworzyć. Punkt widzenia, będący sposobem obserwacji, reprezentuje subiektywną perspektywę i zapewnia indywidualną interpretację. Percepcja wzrokowa pozwala na bezpośrednią relację z innym ludźmi oraz z otaczającą ich rzeczywistością. Dzięki percepcji wzrokowej wiemy o Formie innych ludzi, a wizja ta identyfikuje konkretne role społeczne, pojęcia i ideologie. Związek między tworzeniem rzeczywistości, podglądaniem i erotyzmem jest istotny i obecny w tych trzech utworach Gombrowicza, gdzie wszystkie te tematy zależne są właśnie od percepcji wzrokowej. Ogólnie rzecz biorąc, analiza sfery sensorycznej, a nie tylko samego poglądu, zapewni również wgląd w dodatkowe znaczenia i istotne wartości, które mogą być poddawane dalszym analizom.

Ta praca ma na celu pokazać, że cała twórczość Gombrowicza zależy od zmysłowości, która funkcjonuje dzięki relacji między ciałami. Podczas analiz skupiłam się na roli wzroku, lecz w konsekwencji cała sfera fizyczna zasługuje na szerszą uwagę, ponieważ elementy rzeczywistości w utworach Gombrowicza ukrywają też w sobie metafizyczne znaczenia.

Introduzione

L'obiettivo della corrente trattazione è dimostrare la presenza significativa della percezione visiva all'interno di tre opere dell'autore polacco Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, *Pornografia* e *Kosmos*. Si è indagato il ruolo che la percezione visiva riveste all'interno della narrazione e sull'impatto che essa esercita sul processo di creazione e interpretazione della realtà, sulla regolamentazione dei rapporti interpersonali e sul significato del sentimento amoroso.

Il desiderio di indagare il tema della percezione visiva in Gombrowicz nasce sia dalla lettura di due delle opere approfondite nella tesi, *Ferdydurke* e *Kosmos*, durante il secondo semestre del primo anno accademico sia da un interesse sorto a partire dal corso di letteratura greca del liceo, in cui si analizzava il ruolo della percezione visiva nella mitologia greca. Parimenti, anche la scelta delle tre opere non è stata casuale poiché oltre a seguire l'ordine cronologico di pubblicazione, segue uno sviluppo tematico tale per cui temi uguali o simili si susseguono affrontati con continuità in un sistema di analogie o differenze.

Per rispondere alle domande di ricerca, ovvero, qual è il ruolo della percezione visiva sulla realtà narrativa, sarà opportuno fare riferimenti ai testi critici e alla lettura diretta dei testi in polacco. Dopodiché, si procederà con l'isolare i passaggi significativi della trama, i quali servono per mostrare il ruolo della percezione visiva in relazione alle tematiche investigate. In generale, l'analisi verterà su tre macroaree tematiche di riferimento: la costruzione e l'interpretazione della realtà, l'analisi dei rapporti interpersonali e la rilevanza della tematica amorosa. Ognuna delle tre opere prese in esame sarà analizzata autonomamente, dedicando ad ognuna di esse un capitolo all'interno del quale saranno messi in evidenza nei singoli paragrafi le sopracitate macroaree tematiche mettendo in evidenza peculiarità, analogie e differenze. Ogni punto dell'argomentazione sarà sostenuto sia dall'apporto della critica già esistente sia da estratti del testo. La decisione di analizzare i singoli romanzi individualmente deriva dalla necessità di tracciare una struttura coincisa e ordinata, così che sia più chiara la suddivisione tematica e sia più facile tracciare parallelismi e individuare differenze tra un'opera e l'altra.

Il primo capitolo funge da “fondamento”, cioè, analizza l’apparato critico secondo cui la percezione visiva occupa un ruolo di rilievo all’interno della produzione letteraria occidentale. Traendo spunto dall’assunto di Curi secondo cui “La superiorità della vista, rispetto a ogni altra esperienza che abbia origine dai sensi, è uno dei tratti più persistenti e caratterizzanti della cultura occidentale”¹ si analizzerà il legame che la percezione visiva riveste nella produzione letteraria di Gombrowicz. Per dimostrare tale legame, sarà necessario avvalersi di studi sulle radici etimologiche che legano i concetti di “vedere” e “sapere” la cui relazione dimostra come il “sapere” dipenda dall’ “avere visto”, di studi di linguistica che provano la sussistenza di tale relazione ancora oggi nelle lingue moderne, di studi di matrice filosofica che indagano l’interesse dell’essere umano nei confronti della percezione visiva e, infine, di studi letterari che provino in che modo la percezione visiva abbia influenzato il processo di creazione artistica occidentale, soprattutto indagando la relazione tra sguardo e sentimento amoroso. A conclusione del capitolo, vi sarà un paragrafo dedicato a Gombrowicz. Tale paragrafo è da intendersi come un tentativo di riportare l’attenzione sulla domanda di ricerca, così da ricondurre l’autore polacco nuovamente al tema della percezione visiva, finora affrontato in termini generali. Questo ultimo paragrafo, seppur generale, ha il compito di introdurre alcuni temi che saranno poi successivamente approfonditi nei capitoli dedicati alle singole opere.

Il secondo capitolo è interamente dedicato a *Ferdydurke*, un’opera letteraria complessa e articolata che stabilisce con la percezione visiva una serie di relazioni significative. Il primo punto affrontato nel capitolo riguarda l’articolato concetto di Forma, nozione gombrowicziana per eccellenza caratteristica della produzione dell’autore e ampiamente presente all’interno di *Ferdydurke*. Si indagherà in che modo la Forma regola il rapporto tra individui e realtà circostante e le interazioni interpersonali, caratterizzate dalla significativa presenza del punto di vista soggettivo e personale da cui ne consegue una gravosa imposizione della propria percezione della realtà su quella degli altri. Nel corso del paragrafo, si analizzano i rapporti più significativi tra le Forme presenti all’interno del romanzo e il modo in cui essi evolvono e si confrontano. In particolare, il *focus* è stato posto sull’evoluzione del personaggio principale all’interno della narrazione. Inoltre, sarà preso in esame il tema dello spionaggio focalizzando l’attenzione soprattutto sull’analisi

¹ Curi U., *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p.9

di alcuni significativi frammenti provenienti dalla sezione narrativa della famiglia moderna. Infatti, si analizzerà l'intricato rapporto esistente tra percezione visiva e spionaggio, quest'ultimo da intendersi come tentativo di appropriazione sulla Forma altrui.

Il terzo capitolo, intitolato *Pornografia*, si occupa del legame tra percezione visiva e rappresentazione della realtà. Infatti, il processo di creazione e interpretazione della realtà è in quest'opera particolarmente interessante per quanto riguarda la relazione tra i due co-protagonisti, Witold e Fryderyk. Sarà messa in evidenza non solo l'interpretazione della realtà dal punto di vista fisico, ovvero, l'interpretazione del dato sensibile, ma anche la percezione e l'interpretazione che i singoli personaggi fanno di essa. Inoltre, sarà indagato il tema dello scontro tra sistemi valoriali di riferimento, quello di Fryderyk contro quello della famiglia, che troverà una sua palese manifestazione all'interno di un intimo gioco di sguardi. L'opera è, dunque, caratterizzata dalla coesistenza di differenti visioni del mondo che interagiscono all'interno dell'opera. Da tale coesistenza ne derivano modelli comportamentali che i co-protagonisti, e non solo, tenteranno di infrangere. Infine, ci si occuperà dell'analisi della percezione visiva in relazione al tema erotico e, in particolare, in relazione alla tematica del voyeurismo, fortemente rappresentata nell'opera.

Il quarto capitolo prenderà in esame un'opera complessa e dalle tinte mistico-investigative, *Kosmos*. In questo capitolo, l'attenzione sarà principalmente rivolta all'analisi del legame tra percezione visiva e costruzione della realtà, in particolare, si analizzerà l'importanza del dato sensibile come fondamento della realtà. Il processo di creazione della realtà si differenzia dalle altre opere in quanto il protagonista è impegnato in una vera e propria indagine. La trattazione sarà focalizzata sulla ricerca del senso e, in particolare, si analizzerà anche il rapporto tra senso e sensorialità. Dunque, il dato sensibile posto alla base della realtà è da intendersi come un simulacro di un significato meta-sensibile. Ne consegue che l'interpretazione del dato sensibile è strettamente legata alla prospettiva dei singoli personaggi, permettendo così di approfondire la riflessione riguardo al punto di vista soggettivo in relazione all'interpretazione della realtà. In un secondo momento, si prenderanno in esame le scene dedicate allo che in *Kosmos* si intrecciano con la tematica amorosa riflettendo ulteriormente sulla rilevanza della percezione sensibile.

All'interno della trattazione, sarà possibile riscontrare una struttura in parallelo in cui si isolano le diverse tematiche. Si specifica che, per esigenze legate alle peculiarità delle singole opere, sarebbe stato forzato ricreare una struttura in parallelo perfetta. Per questo motivo, benché le macroaree tematiche siano individuabili all'interno dei singoli capitoli, si rimanda alla lettura integrale dell'elaborato e delle conclusioni, dove saranno riassunti le osservazioni più significative riguardo alle analogie e le differenze tra le varie opere.

1. La percezione visiva

“La superiorità della vista, rispetto a ogni altra esperienza che abbia origine dai sensi, è uno dei tratti più persistenti e caratterizzanti della cultura occidentale”², una cultura che, a differenza di altre, è fortemente legata alla percezione visiva esercitando una notevole influenza sulla produzione artistico-letteraria. La correlazione tra dato visivo, relazione con il mondo e produzione artistica può considerarsi una prerogativa del panorama culturale occidentale in netto contrasto con altre tradizioni. Infatti, se per gli indoeuropei la vista era il senso più importante e il mezzo attraverso cui si instaura il rapporto con la divinità, nell’area semitica è l’udito ad essere il senso privilegiato nella relazione tra Dio e gli uomini³, poiché Egli può essere sentito ma non visto, come dimostra l’atto di fede ebraico che inizia con le parole “ascolta, o Israele”. Nell’Antico Testamento, gli uomini ascoltano e non leggono “la parola di Dio”, infatti, i profeti cominciano le loro prediche con la formula “così dice Jahve” e il “messaggio” e l’“annuncio” ricoprono un ruolo simbolico in tutta la tradizione dell’antico testamento⁴. Sempre nella tradizione ebraica, era vietato rappresentare Dio, così come nella religione Islamica mentre, al contrario, nelle chiese cristiane cattoliche è possibile vedere immagini e raffigurazioni simboliche di Dio e di Gesù Cristo⁵. Il rovesciamento ideologico che riconosce l’udito come il senso superiore emerge anche o nella Profezia di Ezechiele, mentre anche in ambito cristiano le confessioni di Sant’ Agostino⁶, opera risalente al I sec d.C., portano alla luce la predominanza della percezione uditiva rispetto a quella visiva. Anche nel contesto culturale orientale, non si riconosce il primato della vista ma si trovano soluzioni alternative riguardo al ruolo predominante nella percezione sensoriale. Infatti, se da un lato l’induismo privilegia la parola, dall’altro la civiltà cinese ha ideato la teoria dei cinque

² Curi U., *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p.9

³ Ibid., p.15

⁴ Ibid., p. 14

⁵ Gaarder, J. *Il mondo di Sofia. Romanzo sulla storia della filosofia*. Milano: Longanesi, 1994, p.170.

⁶ Ibid.

elementi, ovvero un sistema che pone i cinque sensi in corrispondenza con altrettanti organi, mentre il buddismo privilegia una versione integrata delle precedenti⁷. Nel mondo occidentale la superiorità della vista può essere osservata anche in comportamenti quotidiani: mentre in Giappone, il capo chino e gli occhi leggermente socchiusi denotano rispetto e attenzione nei confronti di chi parla, nel mondo occidentale il senso di attenzione e rispetto nei confronti dell'interlocutore è veicolato da un contatto visivo sostenuto che, in Giappone, sarebbe considerato irriverente e irrispettoso⁸.

Dunque, l'indagine riguardo alla rilevanza della vista riguarda diversi ambiti della produzione artistica. Indagando i prodotti artistici moderni e contemporanei, infatti, si possono rintracciare i lasciti di eredità antiche che affondano le radici in motivi di tipo storico-mitologico, etimologico e storico-filosofico. Anche la produzione artistica pop non è esente da questa influenza: si prenda come esempio il celebre film "La finestra sul cortile" del regista Alfred Hitchcock⁹: un thriller a tinte fosche in cui un giornalista, in seguito ad un incidente, costretto in sedia a rotelle, inizia ad osservare i suoi vicini di casa grazie ad un binocolo e alla sua macchina fotografica. Lo spionaggio permette al giornalista di familiarizzare con i suoi vicini e con le loro vite private, egli gode di una visione privilegiata senza filtri poiché le finestre sono spalancate essendo estate. L'azione si svolge nello spazio limitato del giardino dove l'angusto spazio tra le abitazioni e le finestre dei dirimpettai costituisce un "microcosmo"¹⁰, ovvero tutto ciò che il giornalista può vedere e conoscere, soggetto all'inevitabile alternarsi di giorno e notte, luce e ombra. Lisa, partner del giornalista, è colei che *farà luce* sugli avvenimenti sospetti, permetterà alla vista del giornalista di arrivare laddove, per motivi fisici, non gli è possibile. Il nome stesso della protagonista è connesso etimologicamente con la parola latina *lux* (luce), ed è emblematico l'allontanarsi di Lisa dalla scena in seguito ad un acceso battibecco. La donna lascia la scena inghiottita dalle tenebre, esattamente come Euridice, personaggio della mitologia classica il cui racconto è giunto fino ai giorni nostri grazie a Virgilio e

⁷ Curi, op cit. p. 15 e Granet, M., *Il pensiero cinese*, Adelphi, Milano 1998 e Pasqualotto, G., *Il buddismo. I sentieri di una tradizione millenaria*, Bruno Mondadori, Milano 2003

⁸ Balboni, P. e Caon, F., *La comunicazione interculturale*. Venezia, Marsilio, 2015, p.57

⁹ Hitchcock, A. *La finestra sul cortile*, Paramount Pictures, 1954.

¹⁰ Curi U., *Ombra delle idee: filosofia del cinema fra «American Beauty» e «Parla con Lei»*, Pendragon, 2002, pp.127

Ovidio, fa ritorno negli inferi. L'essere inghiottite dalle tenebre e il prevalere dell'oscurità sono il preludio alla catastrofe, ad un cammino che, per usare le parole di Ovidio, è *arduus, obscurus, caligine densus opaca*¹¹. Un ulteriore rimando alla mitologia classica è da ritrovarsi anche nello sguardo del protagonista simile allo sguardo di Linceo, eroe della mitologia greca che, pur non godendo di una straordinaria forza fisica, beneficiava di una vista così potente da permettergli di vedere nell'oscurità, attraverso le cose o sottoterra¹².

L'alternarsi luce-ombra, visto-non visto, emerge nel duello finale del film che realizza al meglio il modello identificato da Umberto Curi secondo cui il potere massimo è detenuto da colui che riesce a vedere pur restando invisibile¹³. L'assassino e il protagonista si scontrano in un gioco di alternarsi di luci e ombre che porta i due personaggi a voler vedere l'altro pur rimanendo invisibili, consapevoli del potere che questa decisione comporta. Al termine del combattimento, il protagonista è immobilizzato, ma riuscirà a rivalersi sull'antagonista grazie all'uso strategico e oculato di una lampada, lasciando intendere allo spettatore che ciò che illumina ha anche il potere di accecare¹⁴. La dinamica di potere e il delicato equilibrio tra vedere e non vedere torneranno anche nella produzione di Gombrowicz nella rappresentazione di scene di spionaggio da parte dei protagonisti che, nascosti, godono di una prospettiva privilegiata sulla realtà che permette loro di agire e dirigere la realtà circostante.

L'esempio di "La finestra sul cortile" è un promemoria del fatto che le produzioni artistiche non sono astratte nel tempo e nello spazio ma hanno radici profonde, spesso invisibili, che portano l'autore a far rivivere temi e motivi antichi. Ne consegue che l'eredità artistica legata al senso della vista trova diverse vie per manifestarsi.

¹¹ Ovidio, *Metamorfosi*, X, 48-63, La seconda morte di Euridice
https://ime.mondadorieducation.it/extra/978884341644/extra/978882861451_roncoroni_vides_2/06_laboratorio/p_309/

¹² Ciani, et al. *I Miti Greci Biblioteca*. Fondazione Lorenzo Valla, 1996., p. 259

¹³ Curi, op cit. p. 157

¹⁴ Curi U., *Ombra delle idee: filosofia del cinema fra «American Beauty» e «Parla con Lei»*, Pendragon, 2002, pp.127-132

1.1 La questione etimologica

Le popolazioni indoeuropee hanno cercato un sapere che permettesse loro di interpretare eventi e fatti del mondo, testimonianza di tale ricerca è la parola sanscrita *veda* che si ritrova nelle diverse lingue indoeuropee. Grazie all'analisi comparativa di alcune radici verbali sanscrite, greche e latine appartenenti alla stessa area semantica, è possibile ricostruire la loro comune radice indoeuropea. La superiorità della vista rispetto agli altri sensi nel mondo occidentale emerge già osservando l'etimologia della parola stessa, vista, e delle parole che descrivono l'atto del guardare, poiché nell'indoeuropeo unitario è possibile ritrovare una corrispondenza lessicale e morfologica in base alla quale l'atto del conoscere dipende dall'aver fatto un'esperienza visiva precedentemente o che si conosca solo ciò che si ha visto, come dimostra la correlazione esistente fra l'indoeuropeo *woida*, il sanscrito *veda*, il greco *óida*, il gotico *wait*¹⁵. Tale vicinanza etimologica dimostra come già nell'indoeuropeo unitario si avvertisse una stretta correlazione tra l'atto del vedere e del sapere in quanto il “conoscere dipende dall'aver visto”¹⁶.

Da questa radice comuni si prendono le mosse per riconoscere la fondamentale importanza che la percezione visiva assume nella tradizione culturale occidentale. Si osservi la tabella seguente (tabella 1) ripresa da “Parole indoeuropee per vedere”¹⁷ che dimostra il nesso morfologico e semantico che intercorre tra tre lingue classiche:

SANSKRITO	GRECO	GOTICO
veda	Foīδα	wait
vettha	Foīσθα	waist
veda	Foīδε	wait

Tabella 1- Equazione morfologica

Un'ulteriore prova a sostegno dell'ipotesi secondo cui il vedere e il conoscere sono interrelati è da rintracciarsi nel dizionario etimologico di Rendich che individua il

¹⁵ Negri, M., *Parole indoeuropee per “vedere”*, in Francesco Zambon e Fabio Rosa (a cura di), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999, p.11

¹⁶ Zambon, F., Rosa, F., *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999, p.7

¹⁷ Negri, M. op.cit., p.11

significato originario della radice indoeuropea *vid* come “si distingue alla luce”¹⁸, poi diversamente declinato in sanscrito, greco e latino. Dalla radice indoeuropea, il sanscrito ha formato il verbo *vid*, *vidati*, da cui ulteriormente deriva il nome dei libri sacri *veda*, parola che letteralmente significa conoscenza sacra. In greco, il verbo *eídomai* (“apparire”, “sembrare”) deriva dal sostantivo *eĩdos* (“aspetto”, “forma”), in greco la radice *Fid*, perde la prima lettera (F) mantenendo solo *id*. In latino il verbo *video* (“vedere”) da cui *visum* (“apparizione”) e *visus* (“vista”) corroborano l’esistenza di un legame tra i due significati.

il greco classico presenta un ulteriore caso che dimostra la sussistenza di un legame o di una “sostanziale identità [...] fra termini che designano forme e contenuti del vedere e del conoscere”¹⁹. Infatti, oltre al verbo *eídomai*, anche il verbo *oĩda* deriva dalla radice indoeuropea ricostruita. Questo verbo, che significa sapere, è collegato al verbo *ideĩn* (“vedere”), da cui deriva *istōr*, parola che significa “colui che sa per avere visto”. Proprio a quest’area semantica appartiene anche il termine *istoría*, cioè, il racconto dell’*ístōr*, ovvero “il racconto di chi sa per avere visto”. Il ruolo significativo della vista è il perno dell’attività conoscitiva, l’atto imprescindibile senza cui non può esserci conoscenza: l’*idéa* è dunque da considerarsi come l’attività dell’*ideĩn*. L’idea intesa nella sua accezione più ampia di contenuto del pensiero e, più specificatamente, di rappresentazione di un oggetto nella mente risale, etimologicamente, al vedere: il “vedere” un’entità permette la rappresentazione mentale, ovvero, il “conoscere”.

Il verbo *oĩda* è la Forma dell’aoristo del verbo *orào* (ho visto), ed è anche il perfetto di un ricostruito presente **eido*. Il passaggio dal tempo presente al tempo passato comporta anche un cambiamento a livello di significato, in quanto se al presente il significato è “vedere”, nella Forma dell’aoristo il significato è “sapere”. Quindi, la seconda persona singolare del verbo *oĩda* è *oĩstha* che può significare “tu hai visto”, ma anche “tu sai” o, implicitamente, “tu sai perché hai visto”. Platone, nel “Timeo” (44d-47e) dice che l’uomo

¹⁸ Rendich, F., *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee*, Roma, Palombi, 2010

¹⁹ Curi, U., op.cit., 2004, p.9

si relaziona e conosce il mondo esterno che lo circonda tramite la “corrente della vista”²⁰ (45d) che, a differenza di altri elementi naturali, è invisibile e priva di una fisicità. La vista è preludio alla conoscenza poiché senza di essa non si sarebbero potuti ammirare né gli astri né il sole né il cielo da cui è scaturita la sete di conoscenza dell’essere umano²¹.

Nelle lingue moderne, si possono trovare esempi di parole derivanti da radici greche o latine in cui permane la sovrapposizione semantica tra vedere e conoscere. In italiano, il verbo *vedere*, in inglese parole come *wise* (saggio) e *wisdom* (saggezza), in tedesco il verbo *wissen* (sapere) e in norvegese *viten* (sapere) condividono la stessa radice della parola indoeuropea *veda*²². Nella lingua italiana, l’espressione “dal mio punto di vista”, indica che la conoscenza è vincolata a ciò che è possibile vedere. E ciò che si vede è ciò che si conosce. È necessario vedere direttamente oppure che la conoscenza illumini ciò che vediamo, ovvero, quello che vedo è quello di cui ho conoscenza.

L’eredità etimologica del vedere e del conoscere sono vive nella lingua usata quotidianamente, ma l’interesse nei confronti della percezione visiva si ritrova in diversi *topoi* della tradizione letteraria.

1.2 L’ossessione dell’occhio

Benché erronea, l’etimologia di Platone proposta nel *Cratilo* (339c) di uomo come “essere che considera ciò che vede”²³ evidenzia l’importanza della percezione visiva sin dall’antichità. La vista ha influito non solo sulla vita materiale ma anche sull’esperienza mentale, sensoriale e psicologica del genere umano, come dimostrano gli esempi forniti da Fabio Rosa nell’introduzione al saggio “il simbolismo dell’occhio” di Waldimer Deonna. “Affascinare, apparire, assomigliare, conoscere, disprezzare, ideare, interrogare, invidiare, mostrare, prevedere, risplendere, sapere, seguire, testimoniare, visitare”²⁴ costituiscono esempi di verbi che nelle lingue indoeuropee sono ascrivibili alla medesima radice etimologica legata alla vista.

²⁰ Idem.

²¹ Guardini, M.L., *L’occhio e la parola*, in Zambon e Rosa (a cura di), *L’occhio, il volto. Per un’antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999, 9. 25

²² Gaarder, J. Op cit. p.167

²³ Guardini, M., op.cit. p.25

²⁴ Zambon, F., op.cit., introduzione.

La vista, dunque, è un senso preponderante che attraversa nel corso dei secoli le produzioni artistiche e occupa posizioni di rilievo del sostrato culturale occidentale. L'occhio è altresì un senso privilegiato, come dimostra l'abbondanza di metafore che si rifanno ad esso. Nel corso dei secoli, la vista si è rivestita di un ruolo simbolico legato sia alla luce sia alla distruzione, che collega il mondo fisico-umano con il sovra-umano. Dunque, l'occhio ha la straordinaria capacità di riunire in sé molteplici significati simbolici trascendendo i limiti del sensibile. Attraverso l'occhio, l'uomo ha posto le basi per lo sviluppo del suo essere, formandone la personalità, ovvero i tratti intrinseci senza cui l'uomo sprofonderebbe nell'oscurità e nell'oblio, l'uomo ha potuto vedere, conoscere, possedere l'ambiente circostante, poiché l'uomo *sapiens* diventato *faber* grazie all'uso delle mani, non sarebbe potuto diventare tale senza l'ausilio degli occhi²⁵.

1.2.1 L'occhio come sintesi dell'umano

L'espressione "ossessione dell'occhio"²⁶ è ripresa dal saggio di Deonna perché tale interesse stabile e duraturo nel tempo non poteva meglio essere reso di come l'autore. Una fissazione che interessa il genere umano in tutti gli stadi della sua evoluzione, in ogni età del suo sviluppo e in ogni fase della vita. Già a partire dalle antiche mitologie delle civiltà antiche del mediterraneo, si è sviluppata un'attenzione particolare per lo sguardo portando all'instaurarsi di una sostituzione metonimica tra uomo-testa-viso-occhio, di cui l'occhio si riveste di un forte valore simbolico rappresentando la sintesi dell'essere umano stesso e, per questo motivo, viene spesso rappresentato da solo nell'arte simbolica.

La testa ha il privilegio di essere l'unica parte del corpo che riunisce tutte le cinque esperienze sensoriali: vista, udito, gusto, olfatto e tatto. È sede anche dell'attività cognitiva e, in senso spirituale, dell'anima. Secondo alcuni miti, la testa ha anche un potere generatore, da essa, infatti, nascono numerosi personaggi di miti dell'India, della Grecia, del Giappone e, meno prosaicamente, secondo alcune credenze antiche il seme discende dal cervello attraverso il midollo spinale²⁷. Milton, nel *Paradiso Perduto*, descrive il peccato che nasce dalla testa di Satana, esattamente come Atena nata dalla

²⁵ Deonna, W., *Il simbolismo dell'occhio*, in Zambon e Rosa (a cura di), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999. P.247

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Idem.*

testa di Zeus. La testa può dunque essere considerata una sintesi dell'uomo poiché senza di essa, l'essere umano né potrebbe agire nel mondo sensoriale né potrebbe accedere alla dimensione immaginifica del pensiero. La testa da sé rappresenta l'intero corpo e l'intera anima: i dipinti di persone vive o di persone morte sono da un lato la rappresentazione della loro veste fisica ma dall'altro ritraggono atteggiamenti, tratti caratteriali e la personalità della persona ritratta. Similmente, la tradizione dei busti romani non è altro che la rappresentazione visiva di un'individualità unica e irripetibile.²⁸

Ma in virtù della radice etimologica di *visus*, è l'occhio l'istanza finale rappresentate l'uomo, l'ultima riduzione che sintetizza in sé l'intera persona. L'occhio permette di vedere e, quindi, di entrare in contatto con il mondo esterno ed esso può esprimere l'interiorità dell'individuo. L'essere intero può limitarsi all'occhio, come la Gorgone che, quando rappresentata sui vasi greci, perde i contorni del volto e mantiene dapprima gli occhi con alcune altri tratti del volto e poi, in ultima battuta, solo l'occhio. L'occhio gode di una personale autonomia che lo rende riproducibile anche al di fuori della sua sede naturale, ma non più riconoscibile. Spesso riprodotto come un cerchio punteggiato al centro o come l'insieme di cerchi concentrici, l'occhio può rivestire sia un ruolo meramente decorativo sia un elemento simbolico polisemico.

La sintesi ultima di natura spirituale è quella che assimila l'occhio all'anima. Lunga è la tradizione di matrice medievale che dipinge l'occhio come sede o specchio dell'anima e come veicolo di emozioni e sentimenti diversi espressi nella loro essenza. L'occhio è il luogo della *pupilla* (diminutivo di *pupa*, bambina, fanciulla) e, usando la metafora proposta da Deonna, è possibile rappresentare l'anima con le sembianze antropomorfe di una piccola bambina che cambia espressione e posizione a seconda dei sentimenti che esprime²⁹. Il ridurre l'intera natura umana ad un unico elemento fisico costituisce la sintesi massima poiché l'elemento viene astratto dalla fisicità del corpo e il suo potere viene intensificato. In particolare, gli occhi sono un organo duplice, ma riducendo la visione ad un occhio solo si ricostituisce l'unità. Secondo Deonna, è la lingua stessa che sintetizza il potere dello sguardo al solo occhio, come dimostrano le espressioni quali

²⁸ Deonna, W., op cit., p.256

²⁹ *Idem*.

“l’occhio di Dio”, “l’occhio del padrone” o il sole e la luna intesi come occhio diurno e notturno del Cosmo.

Ma l’occhio gode di una duplice natura poiché esso è sia specchio dell’interiorità dell’individuo sia specchio in cui si può rispecchiare l’altro. Secondo Socrate, due persone che si guardano reciprocamente negli occhi non vedono solo la loro rappresentazione fisica ma anche quella spirituale non trattandosi solo della visione dei corpi ma anche del confrontarsi di due anime. Quindi, come l’occhio se vuole vedersi deve guardare un altro occhio, così l’anima se vuole conoscere sé stessa deve guardare un altro occhio, sede dell’anima³⁰. Grazie al contatto visivo con l’altro si entra in contatto con la propria natura: l’occhio è il canale visivo, la finestra attraverso cui emerge l’interiorità e la propria natura.

1.3 Vedere ed essere visto

Umberto Curi nel suo saggio “la forza dello sguardo”³¹ presenta una teoria secondo cui la vera forza dello sguardo consiste nel vedere senza essere visti, tematica variamente declinata nella produzione letteraria di Gombrowicz. Il potere dello sguardo è amplificato al massimo in colui che vede pur rimanendo invisibile, ovvero, nell’ “onniveggente-invisibile”³² la cui onniveggenza è dovuta alla sua visione totale. La forza specifica e particolare della visione, direttamente proporzionale all’ampiezza panoramica e all’intensità della visione, diventa totale nel momento in cui il vedere si unisce al non essere visto. Di conseguenza, colui che riesce a dominare questo rapporto simmetrico è onnipotente. Nel mondo occidentale, un esempio significativo di tale onnipotenza e onnipresenza dello sguardo è dato la divinità è onnipotente poiché riesce a soddisfare contemporaneamente i requisiti della visione bidimensionale.

Nella tradizione cristiana, ad esempio, Dio è lo sguardo invisibile, non rappresentato e non rappresentabile graficamente, portatore di conoscenza massima. Non è concesso all’essere umano vedere l’invisibile e, quindi, entrare in contatto con la divinità. Infatti, come nel racconto biblico è proprio l’asina Balaam che scorge l’angelo di Dio, così nel

³⁰ Deonna, op cit p. 256

³¹ Curi, U., op. cit., p.9

³² *Idem.*

mito sono i cani, non Ulisse, ad avvertire la presenza ultraterrena di Atena³³. Gli dèi possono manifestarsi agli uomini prediligendo modalità indirette quali travestimenti e messaggeri. Spesso capita che gli dèi si celino sotto spoglie umane come Dio che scende sulla Terra nel corpo (umano) di suo figlio Gesù Cristo o Atena e Poseidone che combattono a fianco a fianco di Achille in corpi di soldati. In ogni situazione, però, è il dio che osserva l'uomo che non sa di trovarsi al cospetto della divinità. La visione della divinità è, dunque, onnisciente e illimitata, è un occhio che vede tutto e non si lascia sfuggire azioni e pensieri umani, una presenza dotata del dono dell'ubiquità con la straordinaria capacità di essere presente in nessun luogo e ovunque allo stesso tempo. In Grecia e a Roma, le divinità della luce (Apollo, Zeus, Helios) sono dotate di questa visione capillare e onnisciente e anche gli epiteti ad essi riferiti rimandano alla loro capacità di vedere ovunque (*epopeus, panepiskopos, panopios*)³⁴.

Il vedere, dunque, non è un'azione monodirezionale ma richiede la partecipazione di due partecipanti: l'osservatore e l'osservato. L'uomo è spinto da una duplice natura: da una parte, egli vuole osservare ciò che accade, dall'altra ha il desiderio di essere invisibile per agire i suoi intenti indisturbato. Infatti, nella produzione di Gombrowicz i protagonisti spiano gli altri personaggi nascosti dietro cespugli o pareti, più in generale, nella tradizione letteraria occidentale vi sono esempi significativi di tali giochi di sguardi che, però, avvengono grazie all'ausilio di un espediente magico. L'anello di Gige e l'elmo di Perseo così come altri talismani rendono l'essere umano invisibile anche agli occhi onniscienti della divinità costituendo un potere ambivalente che svela e nasconde rifacendosi ad una polarità reciproca.

Il mito di Gige, raccontato nel secondo libro della Repubblica di Platone, costituisce un esempio efficace della sopracitata polarità reciproca³⁵. Nel racconto si verifica la rottura della simmetria tra vedere ed essere visto, attivo e passivo, poiché Gige riesce a impadronirsi della possibilità del diventare invisibile, pur continuando a esercitare la vista in senso attivo. In seguito ad una scossa sismica, il pastore Gige entra nella voragine

³³ Zambon, F., Rosa, F., op cit. p. 268

³⁴ Ibid., p. 273

³⁵ Ibid., p.278

apertasi laddove egli pascolava i suoi animali. Sul fondo trova un cavallo di bronzo all'interno del quale giace un cadavere di dimensioni sovraumane sprovvisto di indumenti se non un anello che Gige prontamente sfilava prima di tornare in superficie. Successivamente, prende parte al conciliabolo dei pastori quando, inavvertitamente, gira l'anello scomparendo dalla vista dei presenti. Con grande sorpresa del protagonista, l'anello permette a Gige di sottrarsi a suo piacimento dalla vista altrui e sfrutterà questo vantaggio per uccidere il re e diventare lui stesso detentore del potere assoluto. Secondo Platone, è significativo che le empietà commesse da Gige avvengono esclusivamente quando egli è invisibile, infatti, ciò che è giusto può avvenire alla luce del sole, ma ciò che è empio è agito lontano da sguardi indiscreti. Secondo tale logica, l'ingiustizia non consiste unicamente nel susseguirsi di azioni scorrette ma la sua vera essenza è data dalla volontà di non essere scoperti nella realizzazione dei propri atti.

Un esempio letterario è dato dal racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann pubblicato nel 1815 "l'uomo di sabbia".³⁶ La narrazione prende le mosse da una lettera inviata dal protagonista Nathanael in cui racconta un evento disturbante della sua infanzia, cioè quando la madre, per convincere lui e i suoi fratelli ad andare a dormire, nominava l'inquietante figura dell'Uomo di sabbia. L'immaginazione del bambino è fortemente colpita da questa misteriosa figura, soprattutto perché quando la mamma nominava la creatura mostruosa, Nathanael sentiva i suoi passi nella notte. Sennonché una notte, il bambino decide di nascondersi nello studio del padre e attendere l'arrivo della misteriosa figura. Fino a quel momento, l'uomo di sabbia esisteva solo nell'immaginazione del protagonista beneficiando del privilegio di non essere visto. Nathanael sovvertendo il gioco delle parti vede che il temibile mostro non è altro che l'avvocato Coppelius, amico di famiglia. Il coraggio del protagonista fa perdere all'uomo di sabbia ogni potere inquietante che non risiede nella sua effettiva ferocia, ma nel potere di non essere visto. Come un abile orchestratore manipola i personaggi attorno a lui spingendoli in uno stato d'allarme e agitazione, ma quando il protagonista sovverte questa logica, svela la sua vera natura.

³⁶ *Idem.*

1.4 Gli occhi dell'amore

“Lo sguardo assume un ruolo essenziale nel gioco di sollecitazioni dell'amante ad opera della persona amata. È il veicolo della potenza dell'Eros, emanazione materiale dell'oggetto amato”³⁷ e, in quanto tramite del sentimento amoroso, occupa un ruolo di rilevanza all'interno della produzione artistico-letteraria del panorama occidentale a partire dal mondo classico, trovando, all'interno del contesto europeo, la sua massima espressione nella poetica dello stilnovo, dando adito a diverse rappresentazioni del sentimento d'amore veicolato attraverso la forza dello sguardo, costituendo un topos letterario destinato a durare fino ai giorni nostri all'interno della produzione artistico-letteraria occidentale.

1.4.1 Il mondo classico

Il legame tra sguardo e sentimento d'amore emerge già nella produzione letteraria del mondo arcaico. Nel mito romano, Amore e Psiche, personaggi caratterizzati da una bellezza straordinaria a cui, però, viene negata la possibilità di godere della propria bellezza, non possono vedersi e, implicitamente, non possono vedersi nell'atto amoroso essendo così obbligati ad incontrarsi solo con il favore delle tenebre. Ma sarà proprio il divieto di vedere l'amato darà adito alla tragedia che si consuma nel *locus amoenus*, un luogo talmente bello che non si può fare a meno di guardare³⁸. Amore è lo sposo invisibile ma presente, la sua presenza si manifesta tramite il canale sensoriale uditivo e tattile: va dall'amata nel cuore della notte, non svela la sua identità, non vuole essere guardato poiché il volto di Amore deve rimanere segreto affinché il sentimento amoroso sopravviva. Ma l'idillio amoroso termina a causa della lucerna, una fonte di luce esterna che permette a Psiche di vedere nelle tenebre suggellando la fine della storia d'amore. L'amore di Psiche per l'invisibile sposo avviene al di fuori dei canoni della seduzione: è un incontro sensuale che avviene attraverso i sensi secondari della cultura occidentale, olfatto, udito e tatto. Ma sono la bramosia di conoscenza e la volontà di vedere della mortale a portarla ad osservare il volto dell'amato³⁹, la vista dell'amato non conduce al suggellarsi del sentimento d'amore ma al dolore degli innamorati.

³⁷ Calame, C., *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1983, pp. IX-XL-

³⁸ *Idem*.

³⁹ *Idem*.

Nel mondo classico, la donna diventa simbolo anche di pericolosità vista la sua potenza ammaliatrice veicolata dal contatto visivo. La donna, dunque, è un personaggio a tinte fosche che ammalia e seduce. I suoi poteri sinistri infiacchiscono e soggiogano gli uomini. Se da un lato, la Gorgone è una figura mostruosa che pietrifica gli uomini con il suo sguardo, dall'altro anche le donne non mostruose, anzi, di rara bellezza, sono temute. Come dimostra la vicenda di Elena di Troia a cui, non causalmente, è attribuito l'epiteto formulare di occhi languidi, la cui bellezza straordinaria ha scatenato una guerra.⁴⁰

1.4.2 Il medioevo

In età medievale, Cappellano nel "De Amore" descrive i primi istanti dell'innamoramento scaturito da un incrocio di sguardi. Nell'opera, l'innamoramento non riguarda un generico oggetto d'amore bensì un oggetto d'amore specificatamente femminile. È l'amante, uomo, che incrociando lo sguardo dell'amata si innamora cadendo in uno stato di innamoramento profondo intimamente introspettivo⁴¹. Secondo le parole di Cavalcanti, l'amore nasce dalla "veduta Forma che si intende"⁴² che rapisce l'attenzione dell'amante la cui mente sedotta dedica tempo ed energie all'idealizzazione e all'immaginazione dell'amata astraendola dalla sua Forma terrena creando, così, il "carattere fantasmatico dell'amore"⁴³. L'introspezione è ulteriormente approfondita nell'opera di Jacopo da Lentini secondo cui la visione è fonte di "piacimento" e di "nutricamento"⁴⁴ dell'immaginazione. Il *focus* verte sui processi interiori del poeta che esprime il suo sentire con i termini tipici della malattia. La contemplazione della donna porta ad uno stato di debilitazione fisica: il corpo, specchio dei processi psicologici, risente dell'innamoramento. L'immagine della donna è fonte di contemplazione, sogno e fantasia rimanendo impressa negli occhi dell'amato che, interiorizzando la sua figura, non osserva più la donna con gli occhi corporei ma con lo sguardo spirituale⁴⁵.

Il sentimento amoroso, dunque, non pertiene alla realtà ma ne è astratto radicandosi sul piano della dimensione intellettuale. Ma Da Lentini con le parole "Ben è alcuna fiata om amatore/ senza vedere so' 'namoramento/ ma quell'amor che strigne con furore/ dalla vista

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Köhler, E., *Sociologia della «fin'amor»*. Saggi trobadorici, Liviana, Padova 1976, pp. 7-9.

⁴² Cavalcanti, G. *Donna me prega*, Rime XXVII

⁴³ Agamben, G., *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001

⁴⁴ Da Lentini, J., *Amor è uno desio che ven da core*, Rime, 19

⁴⁵ Agamben, G. op. cit.

degli occhi ha nascita"⁴⁶ si enfatizza come l'elemento caratterizzante dell'innamoramento sia il furore che può nascere solo dallo scambio di sguardi. Secondo il poeta, la differenza tra l'amore per la fama della bellezza della donna e l'amore nato dalla vista sussiste nel fatto che, nel primo caso, l'amore si realizza su un piano fisico e tangibile, nel secondo caso, invece, l'amore è relegato ad una dimensione spirituale non finalizzata alla realizzazione del desiderio. Segnando il distacco tra *l'amor de lohn*⁴⁷, l'innamoramento da lontano, e l'innamoramento che accade nella realtà, non idealizzato ma fisico.

L'analisi dello sguardo della donna nell'amor cortese è un *topos* ricorrente che sarà alla base degli sviluppi successivi. Come dimostrano testi come "Quando vedo l'allodoletta muovere" di Ventadorn e "L'amore vrai" della contessa di Dio in cui il primo recita "da quando mi ha lasciato guardare nei suoi occhi" e il secondo "Come vorrei una sera tenere/ il mio cavaliere, nudo, tra le braccia/ ch'egli si riterrebbe felice/ se solo gli facessi da guancia/ che ne sono più incantata/ di quanto Fiorio da Biancifiore/ io gli dono il mio cuore, il mio amore, la mia ragione, i miei occhi e la mia vita" lasciando intendere il ruolo dello sguardo nella dinamica sentimentale. Ma se nel mondo classico lo sguardo pericoloso della donna assoggettava l'uomo, nel contesto dell'amor cortese lo sguardo della donna diventa una ricompensa concessa al cavaliere conformemente alle dinamiche di potere esistenti all'interno della società feudale⁴⁸. Parimenti, la donna amata dal poeta gli concede il proprio sguardo in cambio del suo omaggio poetico, poiché il ruolo della donna è "ricompensare con la considerazione sociale il servizio dell'amore"⁴⁹. Lo sguardo concepito come segno di riconoscimento e ricompensa diventa più importante del "compimento stesso dell'amore"⁵⁰ ed è alla ricompensa spirituale che il poeta aspira.

La poesia dei trovatori proponeva una nuova concezione del sentimento amoroso basata su un'ideale contemplativo. Un amore non corrisposto e volto a sfamare un desiderio

⁴⁶ Da Lentini, J. op. cit.

⁴⁷ Rudel, J. *Lanquan li jorn son lonc en mai* citato in Calame, Claude. *L'amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1983, pp. IX-XL;

⁴⁸ *Idem*.

⁴⁹ Köhler, E., *Sociologia della «fin'amor»*. Saggi trobadorici, Liviana, Padova 1976, pp. 7-9.

⁵⁰ *Ibid.*, p.7

contemplativo più che fisico esemplificato nell'opera duecentesca di Rudel "Amors de terra lonhdana" in cui il poeta si innamora della contessa di Tripoli senza vederla. Anche Rimbaut d'Aurenga, si innamora della contessa d'Urgell I senza vedere. È questo, dunque, il paradosso della lirica cortese: aver fondato sull'assenza di visione un desiderio di aspirazione destinato a rimanere inappagato⁵¹. L'oggetto d'amore è distante e ridotto a caratteri, atteggiamenti e caratteristiche idealizzati. Un amore ossessivo, un'attenzione diretta ad un solo oggetto del desiderio, gli occhi accecati dall'amore non permettono né di vedere l'oggetto d'amore né la realtà per quello che è, ma permettono il solo sguardo contemplativo e introspettivo, ascrivendo l'oggetto d'amore alla sola rimembranza⁵².

1.4.3 lo stilnovismo

Come nell'amor cortese l'innamoramento conduceva l'uomo a perdere i tratti della propria individualità, diventando un servitore della donna amata, anche nello Stilnovismo permane l'idea di subordinazione dell'innamorato. Per Cavalcanti, l'innamoramento provocato dallo sguardo dell'amata non conduce esclusivamente ad una perdita di razionalità, ma anche a sintomi di malessere fisico. Ne consegue che l'amore lascia il piano puramente psicologico e intellettuale in cui era stato collocato per approdare nel reale assumendo una connotazione sensoriale. Nel testo "Voi che per li occhi mi passaste 'l core"⁵³, il poeta descrive la sintomatologia dell'innamoramento. La bellezza della donna trapela mediante il suo sguardo penetrando nell'anima dell'uomo che ora, in balia dei sensi, diventa vittima della forza distruttiva d'amore. Il poeta, a causa del dolore provocato dagli occhi della donna, desidera l'annichilimento abbandonandosi alla disperazione.

Di tutt'altro avviso è Dante che, nella "Vita nuova", descrive l'inizio del fenomeno dell'innamoramento per Beatrice a partire dal saluto di lei che avviene attraverso gli occhi. Se la descrizione del saluto rispecchia i dettami stilnovistici, la successiva evoluzione se ne distacca dal momento che Beatrice abbassando lo sguardo nega il saluto al poeta. Così Dante mette in discussione ogni Forma di comunicazione non verbale

⁵¹ Infurna, M., *lo sguardo nella poesia dei trovieri*, in Zambon e Rosa (a cura di), *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999.

⁵² Ibid.

⁵³ Cavalcanti, G. *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*, Rime XIII.

prevista dal canone letterario precedente così che Dante è privata della tanto aspirata ricompensa che spettava ai trovatori. Dante appaga il suo sentimento d'amore nella descrizione dell'amata caratterizzata dalla luminosità degli occhi: "De li occhi suoi, come ch'ella li mova,/ escono spirti s'amore inflammati/ che feron gli occhi a qual che allor la guati,/ e passan sì che 'l cor ciascun retrova/ voi le vedete Amor pinto nel viso,/ là 've non pote alcun mirarla fiso"⁵⁴ aprendo successivamente un dialogo aperto con i suoi occhi: "L'amaro lagrimar che voi faceste/ oi occhi miei, con così lunga stagione"⁵⁵. Dopo la morte di Beatrice, si inaugura una nuova fase della produzione dantesca finalizzata alla rappresentazione del dolore derivante dalla perdita che termina dopo che Dante, consolato e ammaliato dalla pietà di una donna gentile, cede all'amore della donna. Dopo essere stato vittima dello sguardo di un'altra donna, Dante sente di aver tradito Beatrice per uno sguardo esclusivamente sensoriale (e sensuale) in netta contrapposizione rispetto allo sguardo spirituale riservato a Beatrice⁵⁶. Solo lo sguardo spirituale riservato a Beatrice permette che Dante faccia esperienza dell'esperienza amorosa senza caderne vittima poiché lo sguardo di Beatrice è spirituale e salvifico si discosta dalla rappresentazione dello sguardo femminile come manipolatore e pericoloso, anzi, proprio lo sguardo di Beatrice posandosi sul poeta lo condurrà fuori della selva oscura di perdizione in cui si trova guidandolo verso Dio. Parimenti, il tema dello sguardo salvifico della donna santa (infatti Beatrice nella terza visione di Dante appare nell'Empireo), è rappresentato anche dallo sguardo di Santa Lucia il cui nome rimanda semanticamente alla luce e all'illuminazione, allegoricamente interpretata con la grazia illuminante⁵⁷.

Successivamente, anche Petrarca nel "Canzoniere" presenta il tema dello sguardo e dell'innamoramento. La presenza pervasiva di parole relative al campo semantico della vista ha permesso l'individuazione di una serie di componimenti denominati "canzoni degli occhi"⁵⁸. Il terzo sonetto della triade degli occhi descrive l'innamoramento del

⁵⁴ Alighieri, D., *Donne che avete intelletto d'amore*, in *Vita Nuova*, Cap. XIX

⁵⁵ Alighieri, D. *Vita Nuova* cap. XXVII

⁵⁶ <https://divinacommedia.weebly.com/vitanuova.html#:~:text=Probabilmente%20due%20anni%20dopo%20la,XXXV%2DXXXVIII>

⁵⁷ Bonora, E. *Le "Canzoni degli occhi" (LXXI, LXXII, LXXIII)*, in *Lectura Petrarce IV*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 301-326

⁵⁸ *Ibid.*

poeta per Laura nel giorno del Venerdì Santo, giorno della Passione di Cristo, ricorrenza religiosa in cui i fedeli piangono la morte di Cristo ma per cui il poeta non prova alcun dolore. La coincidenza non è fortuita, poiché l'innamoramento avvenuto in una giornata di sofferenza, preannuncia un'inevitabile afflizione che investirà il poeta deviandolo dalla retta via morale cristiana portandolo sul sentiero d'amore⁵⁹. Come Dante, anche Petrarca cade vittima dell'innamoramento descrivendone la fenomenologia: " quando i' fui preso, et non me ne guardai, chè i be' vostri occhi, donna, mi legaro"⁶⁰. Gli occhi dell'amata hanno irretito il poeta indifeso dinnanzi alla loro forza e sa che l'innamoramento lo allontanerà dalla salvezza divina. Laura è pura presenza fisica, concreta ma evanescente al contempo non disponendo di alcuna descrizione precisa se non per qualche vaga descrizione, ed il primo dato descrittivo riguarda proprio i suoi occhi. Laura è sottoposta al fluire del tempo, all'invecchiamento della carne, non è una figura femminile atemporale e idealizzata come erano le donne-angelo salvifiche oggetto di contemplazione della tradizione stilnovistica. Dopo la morte di Laura, l'amore del poeta non si estingue ma si trasforma: ora Laura esiste come immagine mentale poiché il suo corpo mortale non ha potuto resistere alla caducità del tempo. Nel componimento finale⁶¹, Petrarca prende in esame il suo passato e la sua vita in seguito all'innamoramento punendosi per l'allontanamento dalla fede corrotto dalla bellezza corporea di un essere mortale e, pertanto, caduco. Il poeta si rivolge alla donna amata chiamandola "Medusa" invocando la Vergine affinché il suo ultimo pianto si privo di "terrestro limo"⁶² cioè di quella follia e perdizione caratterizzanti l'innamoramento per Laura. Così Petrarca, alla fine del suo "Canzoniere" chiude il cerchio iniziato in età classica che, variamente declinato, giunge fino ai giorni odierni⁶³.

1.5 Il voyeurismo

Nella sua produzione, Gombrowicz descrive episodi di spionaggio o voyeurismo in cui diversi personaggi si nascondono agli occhi altrui per spiare i movimenti degli altri personaggi. L'interesse per lo spionaggio ha portato anche alla creazione di un genere

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Petrarca, F., *Era il giorno ch'al sol si scoloraro*, Canzoniere, III

⁶¹ Petrarca, F. *Vergine bella, che di sol vestita*, Canzoniere, 366

⁶² *Ibid.* v. 116

⁶³ Bonora, E., *op.cit.*

letterario specifico, la letteratura di spionaggio⁶⁴, e alla produzione di opere artistiche di varia natura incentrate sul tema.

Nelle opere di Gombrowicz, vi sono numerosi rimandi all'osservazione nascosta di altri personaggi. Nel 1960, lo psicanalista Jaques Lacan ha definito l'oggetto del desiderio in termini sessuali introducendo una sostanziale differenza tra amore erotico e romantico. Ciò che contraddistingue i due tipi di sentimento è il desiderio di possessione dell'altro e il desiderio primario è veicolato dallo sguardo⁶⁵. Ne consegue che è più opportuno parlare di "sguardo del desiderio da cui nasce ogni amore"⁶⁶. Si è attratti verso l'altro come spinti da una pulsione e, in virtù di questo, si parlato di scoptofilia, cioè, la "sessualizzazione delle sensazioni visive"⁶⁷ come frutto del mero desiderio. Lo sguardo del *voyeur* è caratterizzato dalla volontà di impossessarsi dell'altro escludendo ed evitando il contatto con l'osservato con cui si instaura un rapporto erotico monodirezionale. Il *Diagnostic and Statistic Manual for Mental Disorders* definisce il voyeurismo come un "*sexual disorder, or paraphilia, that involves the act of observing unsuspecting individuals, usually strangers, who are naked, in the process of disrobing, or engaging in sexual activity. The act of looking ("peeping") is for the purpose of achieving sexual excitement, and generally no sexual activity with the observed person is sought*"⁶⁸ che, diversamente declinato, è quello che Gombrowicz rappresenta nelle sue opere.

Lo spiare di nascosto, nascosti, senza voler essere visti ed esercitando un controllo sull'azione dell'altre può riassumere la definizione di voyeurismo proposta dal manuale dei disordini mentali e può essere facilmente applicata alla produzione gombrowiczana dove i personaggi spiano altri personaggi con lo scopo di esercitare una pressione manipolativa su di essi.

⁶⁴ <https://www.treccani.it/enciclopedia/spionaggio/>

⁶⁵ Dalle Luche, R. P., *Lo sguardo del desiderio. Nota su un caso di smartphone-voyeurismo*, in *Psichiatria e Psicologia*, vol. 33, nr. 3, 2014, 11, pp. 251-261

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Idem*.

⁶⁸ *Diagnostic and Statistic Manual for Mental Disorders*, quarta ed., Washington, DC, American Psychiatric Association, 1994, p.532

Nella letteratura precedente, il primo spionaggio⁶⁹ risale ad Ovidio che racconta il mito di Diana e Atteone⁷⁰ che, durante una battuta di caccia, sorprende la dea e le sue compagne mentre fanno il bagno e viene tramutato in cervo per evitare che riveli ad altri ciò che ha visto. Nella tradizione cristiana, un esempio di spionaggio si trova nel primo dei “testamenti dei dodici patriarchi” in cui si narra la vicenda dei dodici figli che Giacobbe concepì con le mogli legittime (Lea e Rachele) e due concubine (Balla e Zefta) e in cui sono raccolte una serie raccomandazioni e ultime volontà lasciate da dodici padri ai propri figli affinché questi non commettano i loro stessi errori. L’episodio di voyeurismo avviene nell’apocrifo di Ruben⁷¹ in cui Ruben vede il corpo femminile di Balla nudo mentre la matrigna si fa il bagno e, da quel momento, non riesce a pensare ad altro se non a lei. Approfittando della partenza di Giacobbe in visita al padre, Ruben entra nella camera da letto di Balla che, ubriaca, dorme nuda sul letto. Ruben commette un abominio all’insaputa della donna ma non del padre che viene a conoscenza del misfatto per una visione inviatagli da Dio. La medesima vicenda è riportata anche nella Genesi ma in maniera edulcorata tralasciando il particolare del bagno, l’intera storia è sinteticamente riassunta con “Ruben si giacque con Balla, concubina di suo padre, ed Israele lo venne a sapere”⁷².

Benché si possa sostenere che Balla non potesse essere ritenuta responsabile delle caldane del figliastro le parole di Ruben sono chiare ed esemplificatrici della concezione secondo cui le donne sono naturalmente portate alla seduzione traendo in inganno gli uomini⁷³. Infatti, nel suo encomio finale, Ruben dice ai suoi figli di tenersi alla larga dalle donne poiché esse sono impure e ordiscono crimini nei confronti del genere maschile⁷⁴. Dal punto di vista di Ruben, quindi, Balla è consapevole del potere che il suo corpo esercita, lei ha tratto in inganno il figliastro mostrando la sua nudità⁷⁵.

⁶⁹ Tasinato, M. *Fantasia balneare: spiando un apocrifo del Vecchio Testamento*, in Zambon e Rosa (a cura di), *L’occhio, il volto. Per un’antropologia dello sguardo*, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento, 1999.

⁷⁰ Ovidio, *Metamorfosi* III, 138-152

⁷¹ Apocrifo di Ruben (3,11-15)

⁷² Genesi, (35, 11-15)

⁷³ Tasinato, M. *op.cit.*

⁷⁴ Apocrifo di Ruben

⁷⁵ *Ibid.*

1.6 Il vedere e le parole

Come dimostrano produzioni pittoriche, cinematografiche, letterarie e, più in generale, artistiche, esiste una relazione tra ciò che vediamo e quello che esprimiamo a parole, ma anche uno scarto tra ciò che si percepisce e che si elabora. La visione può essere considerata come l'antefatto, ciò che viene prima, e le parole sono la relazione che l'osservatore instaura con la realtà dando una spiegazione per il mondo che lo circonda. Ma esiste uno scarto tra quello che l'osservatore vede e le parole con cui lo spiega, poiché la visione, immediata e aprioristica, non corrisponde con la spiegazione che, invece, avviene a posteriori. Per spiegare in cosa consista lo scarto tra percezione e spiegazione della percezione, Berger⁷⁶ riporta come esempio il vedere un tramonto e sapere che il tramonto è frutto della rotazione della Terra su sé stessa, ma conoscere il meccanismo sottostante al fenomeno, non implica la percezione e l'esperienza del fenomeno in ogni sua forma, tantomeno, l'abilità di spiegarne i meccanismi sottesi. Inoltre, la spiegazione che l'osservatore dà del fenomeno non è autentica poiché personale e influenzata dalla risonanza psicologica che la visione suscita nell'osservatore. Ad esempio, l'immaginario medievale dell'Inferno è radicalmente diverso da quella odierna e la rappresentazione dell'Inferno sortiva conseguenze emotive ben diverse nell'uomo medievale rispetto ad un contemporaneo. Ciò accade perché la visione non è mai astratta dal tempo e dallo spazio in cui avviene, così come la sua spiegazione ulteriormente influenzata dalle esperienze personali dell'osservatore. La percezione della realtà e la spiegazione che si dà di essa dipende sia dal contesto culturale in cui essa avviene e dalle vicende personali dell'osservatore⁷⁷.

“Ciò che guardiamo è, sempre, il rapporto che esiste tra noi e le cose”⁷⁸ pertanto il rapporto tra ciò che si vede e ciò che si comprende (e che si traduce in parole) della visione è limitato. Vi è, difatti, una contraddizione tra ciò che vedo e ciò che so poiché l'osservatore interpreta ciò che è distante, sfumato e indefinito attribuendo all'oggetto dell'osservazioni contorni e forme arbitrarie⁷⁹. L'osservazione costituisce un'esperienza

⁷⁶ Berger, J., *Sul guardare*. Milano: Mondadori, 2003, p.10

⁷⁷ Ibid., p.12

⁷⁸ Ibid., p.10

⁷⁹ Berenson, B. e Nicolson. V., *Vedere e sapere*. Milano: Electa, 1951.

paradossale in cui l'osservatore crede di avere contatto e potere sulla realtà che lo circonda, quando, in realtà, sta cercando di eludere l'effettiva mancanza di controllo su di essa con l'interpretazione. Il vedere è dato da "una serie di convenzioni utilitarie, radicatesi nella nostra razza da quando è umana (...) che in noi individui odierni sono continuamente ricreate da ogni specie di condizionamenti e di contatti ai quali siamo sottoposti negli anni precedenti alla ragione"⁸⁰. L'osservatore avvicina ciò che è pronto ad interpretare applicando delle convenzioni rappresentative creando sotterfugi mentali (le convenzioni), che aiutano l'osservatore nel processo di interpretazione della realtà. L'esperienza della visione dell'uomo non è né oggettiva né astratta dal contesto socioculturale, pertanto nel momento della percezione, si attua un processo interpretativo socioculturalmente determinato.

Il linguaggio è la più grande convenzione ideata dal genere umano: "Fra due uomini il duplice abisso che li separa viene, per definizione, colmato dal linguaggio. Anche se l'incontro è ostile e se non vengono usate parole [...], l'esistenza del linguaggio consente che almeno uno dei due, se non entrambi reciprocamente, trovi conferma nell'altro"⁸¹ tramite un espediente arbitrario frutto di un'osservazione soggettiva trovando un punto di incontro. In altre parole, si potrebbe dire che il linguaggio funge da collante tra l'osservazione e l'elaborazione razionale della percezione poiché l'essere umano cerca di fornire a sé stesso delle spiegazioni riguardo a ciò che lo circonda. Ma accettando che nell'uomo coesistano abilità di linguaggio e di pensiero, si riconosce l'esistenza contemporaneamente sia di immagini create, modificate e distrutte dall'attività cognitiva dell'essere umano sia di immagini reali, ovvero, il "trasferimento fedele di forme e colori dall'esterno all'interno della retina dei nostri occhi"⁸² che però non godono di assoluta autenticità. Dunque, nell'essere umano, il senso direttivo è la vista grazie alla quale si entra in relazione con il mondo circostante, ma al linguaggio affidato il compito di rielaborare la realtà.

⁸⁰ Ibid., p. 13

⁸¹ Berger, J., op.cit., p.4

⁸² Marazzi, Antonio. *Antropologia della visione*. Roma: Carocci, 2002, p.11.

La vista permette, dunque, di entrare in contatto con la realtà che circonda il soggetto, ma è il linguaggio che categorizza le esperienze della realtà fungendo da contenitore entro cui raggruppare sensazioni, esperienze e attività umane⁸³.

Per quanto concerne la lingua italiana, sono state individuati una serie di esempi in cui i nomi degli animali sono associati alla parola “occhio”: “occhi di tigre”, “occhi di gatto”,⁸⁴ e, aggiungerei, “occhi da cane bastonato” o “occhi da cerbiatta”. Ci sono anche altri esempi il cui riferimento né all’occhio umano né a quello animale: “occhio del formaggio”, “occhio del brodo”, “occhio delle forbici”. Espressioni quali “avere gli occhi”, “battere occhio”, “chiudere occhio” si riferiscono all’occhio fisico⁸⁵. Si osservi il significato dell’espressione “aprire gli occhi” che può ascriversi alla categoria dell’occhio in senso fisico con il significato di “svegliarsi”, oppure, in senso metaforico significa “capire, avere conoscenza su qualcosa” indicando, quindi, un’attività cognitiva. Altre espressioni, invece, rimandano alla forza comunicativa degli occhi: “leggere negli occhi”, “scambiarsi un’occhiata”, “strizzare l’occhio” richiamandosi anche al potere sentimentale dell’occhio inteso come specchio dell’anima e dei pensieri e non sorprende, quindi, che un modo di dire che indica il completo innamoramento è “non avere occhi che per qualcuno” e che la persona amata è “la pupilla” di un occhio⁸⁶. Ma non solo l’amore, anche le altre emozioni possono essere veicolate dagli occhi: infatti le lacrime “salgono” agli occhi o si “ride” con gli occhi o si “volgono” gli occhi verso il basso o gli occhi si “iniettano” di sangue. La gamma emozionale può essere ampia e le parole spesso si rilevano insufficienti a esprimere le emozioni umane che non trovano altro sfogo se non attraverso lo sguardo. In altre parole:

L’occhio esiste su tutti i livelli della personalità umana: fisico, fisiologico, intellettuale, comunicativo ed emozionale. I profili individuati dimostrano l’uso del concetto nei vari settori di vita riflessi nella lingua. A partire dalla vista (...), l’occhio si estende a quella sfera della vita più difficile da esprimere, vuol dire il mondo interno. Si può osservare il

⁸³ Ibid., p.44

⁸⁴ Paliczuk, A., «Occhio all’italiana - cioè l’immagine linguistica del mondo italiano». *Neophilologica* 17 (2005): 177–86.

⁸⁵ *Idem.*

⁸⁶ *Idem.*

*passaggio dal nominare gli oggetti, a quello dove viene concepito come una persona, quindi, equivale ad un individuo stesso, oppure serve a comunicare, a rispecchiare le emozioni, i sentimenti, ed i pensieri*⁸⁷

1.7 Dentro Gombrowicz

Il tema della vista in Gombrowicz oltre ad essere preponderante è anche legato al tema della soggettività poiché tutti vedono il mondo attraverso la propria prospettiva che oltre a sembrare l'unica sembra anche giusta⁸⁸. Benché Gombrowicz non abbia mai prodotto un libro in cui racchiudesse la sua filosofia, la sua produzione intera ne è profondamente intrisa. La sua visione filosofica non è limitata solamente ai suoi romanzi, ma emerge anche da alcuni passaggi del *Dziennik* e del *Kurs filozofii w sześć godzin i kwadrans*. In quest'ultimo, l'autore affronta autori e correnti di pensiero della filosofia occidentale secondo una prospettiva diacronica proponendo un percorso filosofico chiaro in opposizione rispetto al controverso clima filosofico suo contemporaneo in cui si scontravano correnti differenti: esistenzialismo, strutturalismo e marxismo, di cui parla alla fine del *Kurs*. È certo, però, che Gombrowicz rimane pur sempre un autore più che un filosofo⁸⁹ e l'interpretazione della realtà attraverso la lente della Forma emerge all'interno del *Dziennik*, opera in cui emerge la natura del pensiero filosofico di Gombrowicz che si articola in pensieri, digressioni e chiarificazioni. Nel *Dziennik*, Gombrowicz ricapitola pensieri di altri autori, presenta i propri e, inoltre, presenta i suoi pensieri attraverso i pensieri degli altri⁹⁰ servendosene per compiere lui stesso la metamorfosi da autore a filosofo, in questo modo, la pratica filosofica intrapresa da Gombrowicz non è esclusivamente limitata alla storia della filosofia ma viene applicata allo sviluppo artistico di per sé poiché la filosofia non può essere ridotta alla sua mera storia perché di continuo si distacca da questa per dare origine a nuove correnti di pensiero⁹¹.

⁸⁷ Paliczuk, A., op cit., p.186

⁸⁸ Kępiński, T., *Witold Gombrowicz. Studium portretowe II*. Varsavia: Alfa, 1994, p. 118.

⁸⁹ Bednarek, J., «Życie Jako Moc Deterytoryzacji (Pragnienie-Produkcja i Żywa Praca I- Deluze i Guttari).» *Praktyka Teoretyczna*, no. 3, 2011, pp. 161–172.

⁹⁰ Cataluccio, M. Francesco. *Witold Gombrowicz*. Riga 7. Milano: Marcos Y Marcos, 1994, p.9.

⁹¹ Bednarek, J., op.cit.

Ma se estrapolare la filosofia di Gombrowicz dal *Kurs* è complesso, poiché le idee dell'autore sono contaminate e intervallate da quelle di altri, lo è ancora di più partendo dal *Dziennik* in cui la riflessione filosofica si mescola alle vicende biografiche dell'autore. Inoltre, il processo di sviluppo filosofico è intrecciato al processo di creazione artistica, il che rende ulteriormente difficile ricondurre il pensiero di Gombrowicz ad una sola corrente. A causa del forte sperimentalismo e della commistione tra vicende biografiche, speculazione filosofica, esperimenti letterari e pensieri personali, non sorprende che il *Dziennik* rappresentasse per i critici contemporanei di Gombrowicz un'opera estremamente delicata e controversa⁹². Ma ciò che emerge dal *Dziennik* è la visione esclusivamente soggettiva che il singolo individuo adotta quando si relaziona con il mondo circostante.

Il tema della soggettività espresso nel diario permea la produzione gombrowiczana in cui al centro della narrazione vi è sempre l'io e la sua prospettiva: "Lunedì: io/Martedì: io/ mercoledì: io/ giovedì: io"⁹³. Anche le scelte stilistiche e lessicali rappresentano di per sé un tentativo di mettere al centro la propria soggettività, però, si tratta di un tentativo fasullo che si manifesta nella natura paradossale del diario, un'opera solo apparentemente personale poiché destinata alla pubblicazione, come è paradossale la natura stessa del diario pubblico. In quest'ottica, anche l'interpretazione della filosofia e della storia della letteratura proposta da Gombrowicz è di per sé frutto di un'interpretazione personale. Nel *Dziennik*, l'autore si cimenta in un'ulteriore sperimentazione alterando la prima e la terza persona singolare, cambiando lo stile della narrazione e attribuendo alle ordinarie vicende quotidiane una rilevanza notevole. Questi tratti conferiscono all'opera uno stile artificioso e sperimentale ma avvicinano anche il diario di Gombrowicz a Spinoza, benché trascurato nel *Kurs*, il quale attribuisce agli incontri e alle evenienze quotidiane un peso rilevante

⁹³ Gombrowicz, W.. *Dziennik 1953-1969*. A cura di Wojciech Karpiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2013, p.12 (traduzione mia)

nel processo di creazione e distruzione dell'individuo⁹⁴ poiché il corpo umano è aperto e si lascia modificare dagli eventi che avvengono attorno ad esso⁹⁵.

“Il termine Forma è una delle parole più spesso usate sia nella lingua colloquiale, nel linguaggio filosofico, nelle scienze e nell'arte⁹⁶” ma secondo il critico Jan Błoński è difficile interpretare che cosa realmente Gombrowicz intenda con “Forma”, ma si potrebbe dire che si tratti di una *koncepcja porządkująca*, un concetto ordinatore, che Gombrowicz assegna alla relazione che intercorre tra gli esseri umani e il mondo circostante⁹⁷. Il critico Jerzy Jarzębski definisce la Forma come un modo di essere, un sentimento, un modo di pensare, di parlare, di operare, la cultura, le idee, l'ideologia, uno slogan, una fede⁹⁸. La teoria filosofica di Gombrowicz è presente nella sua produzione, benché sottesa e sottaciuta, in maniera organica e completa dando luogo al concetto di Forma da cui determina il suo rapporto con il modo. In tal senso, la produzione di Gombrowicz fa emergere non solo la sua visione filosofica sottesa e la sua visione del mondo ma anche la sua concezione di etica ed estetica essendo la Forma un concetto universale⁹⁹. Nel suo articolo, Jarzębski definisce la Forma come uno strumento universale che serve per dare confini netti e definiti alla realtà o, in altre parole, un modo attraverso cui si manifesta la realtà¹⁰⁰, il pensiero guida di Gombrowicz è che la Forma si riferisca all'aspetto fisico dell'essere umano, il corpo, e alle relazioni interpersonali che si instaurano tra gli esseri umani. Ma secondo il critico, occorre che la definizione sia allargata e sia fatta coincidere con la realtà circostante, il mondo. Secondo Jarzębski la definizione che offre Gombrowicz è più intuitiva e si articola su due fronti principali: da un lato la Forma personale, del singolo individuo, di cui ne definisce il carattere e i comportamenti, dall'altra la Forma intesa come opposizione a qualcos'altro. Quindi la Forma è ciò che rende distinguibile il singolo dalla moltitudine ma è anche il modo in cui

⁹⁴ Goddard, Michael. *Polish Modernism, and the Subversion of Form*. West Lafayette: Purdue University Press, 2010.

⁹⁵ Ibid, pp. 165-166

⁹⁶ Kępiński, T., op.cit., p.18 (traduzione ,ia)

⁹⁷ Ibid. P.18

⁹⁸ Jarzębski, J., «Pojęcie “formy” u Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 62, n. 4 (1971): 69–96.

⁹⁹ Kępiński, T., op.cit., p.19

¹⁰⁰ Ibid. p. 20

le persone interagiscono e si impongono la Forma a vicenda. Pertanto, sempre con le parole di Jarzębski, “per capire cosa intendesse lo scrittore (Gombrowicz) per Forma, è necessario avvicinarsi alle sue convinzioni o a ciò che ha affermato come sue convinzioni¹⁰¹”.

Oltre alla regolazione dei rapporti interpersonale, il concetto di Forma è anche applicato alla letteratura. I generi letterari costituiscono di per sé la Forma, ovvero, schemi fissi all'interno dei quali agire limitando così l'atto creativo. Dunque, il concetto di Forma può essere analizzato sotto molteplici punti di vista: sociologico, psicologico, linguistico ed estetico¹⁰². Tuttavia, il processo letterario di creazione della Forma è legato alla creazione identitaria dell'autore che si articola su tre diversi piani temporali: il presente, il passato e il futuro¹⁰³. In altre parole, la narrativa di Gombrowicz va oltre lo sviluppo narrativo, inteso come susseguirsi di eventi, favorendo il disvelarsi dell'autore tramite i suoi personaggi. I protagonisti delle opere di Gombrowicz determinano la propria identità non solo in rapporto con gli altri personaggi, ma anche in rapporto a sé stessi da un punto di vista diacronico. Infatti, se da un lato, la lotta tra le Forme si osserva esteriormente, cioè, nei contrasti tra i diversi personaggi, dall'altro si articola interiormente dal momento che i personaggi cambiano ed evolvono con il procedere della narrazione. Tale processo di crescita e di sviluppo si articola parallelamente all'alternarsi di due concetti opposti che cercano di compensarsi reciprocamente. Se da una parte la Forma cerca di imporre sé stessa, dall'altra l'immaturità fornisce la via di fuga. La Forma decade davanti alla sua controparte non-Forma, l'immaturità in un duello che interessa i protagonisti di Gombrowicz in prima persona poiché essi vogliono da un lato fare affidamento sulla Forma, sui suoi confini netti e affidabili, dall'altra, però, ne sono soffocati e temono l'indefinitezza¹⁰⁴. Pertanto, il tentativo di definizione del concetto di Forma risulta ancora più difficile se si considera che essa non è solo esterna o interna e non si limita

¹⁰¹ Ibid.,53 (traduzione mia)

¹⁰² Jarzębski, J.. «Pojęcie “formy” u Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 62, n. 4 (1971): 69–96

Jarzębski, J., *Pojęcie “formy” u Gombrowicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1971.

¹⁰³ Pratt, D., «Narrative and Form: Gombrowicz and the Narrative Conception of Personal Identity». *The Polish Review* 60, n. 2 (2015): 7. <https://doi.org/10.5406/polishreview.60.2.0007>.

¹⁰⁴ Płonowska-Ziarek, E. *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*. Abany: State University of New York Press, 1996.

all'esclusivo rapporto interpersonale ma tocca anche la relazione che il singolo individuo ha con sé stesso e la scelta narrativa dell'autore. Il concetto di Forma unisce la sfera soggettiva e oggettiva¹⁰⁵, dunque, essa non è solo una forza esterna ma è anche interna rendendo impossibile l'esistenza di un vero sé stesso. Se, infatti, la Forma fosse solo data dall'esterno, allora sarebbe possibile risalire all'autentico sé astraendolo dalla Forma, ma la Forma crea le identità stesse degli uomini e il singolo non può che vedere sé stesso se non attraverso la Forma¹⁰⁶. In tal senso, non esiste per Gombrowicz un vero sé poiché l'identità dell'essere umano è artificiale ed è plasmata dalle relazioni che intesse con le altre persone e con l'ambiente circostante, non c'è autenticità per l'autore che parla di Forma deformata che rende impossibile ribellarsi alla Forma poiché necessariamente si incorre in un'altra Forma.

Conclusion

In questo capitolo si è potuto osservare come il rapporto che intercorre tra percezione visiva e produzione artistica non sia arbitrario. Soprattutto, si è osservato il legame che sussiste a livello etimologico tra la sfera del “vedere” e quella del “sapere” e, successivamente, si è osservato come tale relazione si possa trasporre in letteratura. In particolare, si è osservato il legame tra rappresentazione dell'essere umano e percezione visiva, la vista all'interno della produzione letteraria occidentale, soprattutto per quanto riguarda la tematica erotico amorosa. A tal proposito, è stato indagato il tema del voyeurismo, tema fortemente presente in Gombrowicz e ampiamente declinato che avrà modo di affrontare nei seguenti capitoli. Ho poi introdotto una riflessione su un'altra tematica fortemente presente all'interno della produzione gombrowiczana che sicuramente meriterebbe una trattazione a sé più approfondita, ovvero, il legame tra la percezione visiva e le parole che riguarda principalmente i processi di realizzazione, comprensione e verbalizzazione della realtà stabilendo il modo in cui l'individuo interagisce con la realtà circostante. Infine, l'ultima sezione del capitolo ha il compito di

¹⁰⁵ Goddard, M., op.cit.

¹⁰⁶ Dapia, S. «The First Poststructuralist: Gombrowicz's Debt to Nietzsche». *The Polish Review* 54, n. 1 (2009): 87–99.

introdurre in maniera generale le tematiche che saranno poi più approfonditamente analizzate nei capitoli successivi dedicati alle singole opere di Gombrowicz. In particolare, il tema cardine affrontato nel paragrafo riguarda la soggettività dei punti di vista che avrà delle conseguenze significative sia nel modo di rappresentare la realtà sia nel modo in cui i singoli personaggi delle opere interagiranno tra di loro e con la realtà stessa.

2. Ferdydurke

Leggendo *Ferdydurke*, si può notare come il tema della percezione visiva sia presente sotto diversi aspetti nel corso della narrazione. In primo luogo, affronterò il tema della Forma, presente anche in altre opere dell'autore, ma preponderante e di particolare interesse in *Ferdydurke*, a cui è legato anche la tematica della percezione che un individuo ha dell'altro. Inoltre, il tema dello spionaggio ricopre un ruolo importante nella narrazione, soprattutto nella sezione dedicata alla figlia della moderna famiglia Młodziak. Nel corso del seguente capitolo, prenderò in esame alcuni aspetti presenti nell'opera *Ferdydurke* di Gombrowicz in cui la percezione visiva riveste un ruolo di primaria importanza estrapolando dei frammenti significativi del testo.

2.1 La Forma

Può sembrare paradossale, ma prima di parlare di *Ferdydurke* in sé occorre definire il concetto di Forma, ma è difficile definire che cosa sia la Forma senza basarsi sulla lettura di *Ferdydurke*. A tal proposito, il critico polacco Jerzy Jarzębski ha provato a definire questo concetto partendo da Gombrowicz stesso:

*J'entends par „forme” toutes nos façons de nous manifester, comme la parole, les idées, les gestes, les décisions, actes etc*¹⁰⁷

Il critico ha efficacemente messo in evidenza quanto la questione della Forma sia fondamentale dal momento che collega la visione filosofica con la percezione estetica dei Gombrowicz¹⁰⁸. Non si può prescindere dall'analisi del concetto di Forma per delineare la visione artistica totale di Gombrowicz, ma occorre ammettere anche l'indefinitezza e l'ampiezza della definizione fornita da Gombrowicz stesso. Jarzębski sottolinea

¹⁰⁷Jarzębski, J., *Pojęcie „formy” u Gombrowicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1971, p.57 e Jeleński, K. A., e De Roux, D., *Gombrowicz / Ce cahier a été dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux*, Parigi, 1971,

¹⁰⁸ Jarzębski, J., op.cit p. 69

l'inadeguatezza della definizione dal momento che mostra solo alcuni aspetti su cui Gombrowicz focalizza la sua attenzione¹⁰⁹.

2.1.1 Forma e socialità

Riprendendo la definizione di Forma proposta dall'autore, Gombrowicz intende la Forma come un linguaggio¹¹⁰ per esprimere sé stessi attorno a cui si articola la relazione con gli altri. In altre parole, si tratta di un costume, una convenzione adottata nell'ambito della comunicazione. In secondo luogo, la Forma è la manifestazione di una tipologia umana¹¹¹ costituita da caratteristiche specifiche che le permettono sia di autodeterminarsi differenziandosi dalle altre categorie sia di porsi in opposizione con le altre categorie, a loro volta manifestazione della propria Forma. Infine, la Forma è anche da intendersi come una struttura regolatrice dei rapporti interpersonali, come un codice sulla base di cui si articolano le relazioni¹¹². Parlare di Forma, dunque, significa parlare dei diversi modi attraverso cui il singolo entra in relazione con l'ambiente esterno, ma è opportuno rimarcare come tale concetto sia sempre da doversi considerare come più ampio e profondo rispetto alla definizione stessa, come dimostra il seguente estratto da *Ferdydurke*:

Lecz w Rzeczywistości sprawa przedstawia się, jak następuje: że istota ludzka nie wyraża się w sposób bezpośredni i zgodny ze swoją naturą, ale zawsze w jakiejś określonej formie i że Forma owa, ów styl, sposób bycia nie jest tylko z nas, lecz jest nam narzucony z zewnątrz — i oto dlaczego ten sam człowiek może objawiać się na zewnątrz mądrze albo głupio, krwawo lub anielsko, dojrzałe albo niedojrzałe, zależnie od tego, jaki styl mu się napatoczy i jak uzależniony jest od innych ludzi. I jeśli robaki, owady cały dzień uganiają się za pożywieniem, my bez wytchnienia jesteśmy w pościgu za formą, użeramy się z innymi ludźmi o styl, o sposób bycia nasz, i jadąc tramwajem, jedząc, zabawiając się lub wypoczywając, lub załatwiając interesy — zawsze, bez przerwy szukamy formy i

¹⁰⁹ Ibid. p.70

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Ibid. p.71

¹¹² Ibid.

*rozkoszujemy się nią lub cierpimy przez nią i przystosowujemy się do niej lub gwałcimy i rozbijamy ją, lub pozwalamy, aby ona nas stwarzała, amen*¹¹³.

In questo breve frammento, Gombrowicz introduce alcune questioni cardine di *Ferdydurke*. Infatti, il frammento si apre con un riferimento alla modalità di socializzazione dell'essere umano, mai diretta ma sempre mediata dalla Forma. Dopodiché, l'autore pone l'accento sull'influenza che la società esercita sul singolo individuo e di come la percezione di questo muti a seconda del punto di vista adottato. Infine, dopo aver ribadito il ruolo centrale che la Forma occupa all'interno della società, Gombrowicz ribadisce nuovamente la profondità della Forma da intendersi non come mera estetica, ma come un sistema complesso e articolato. In quest'ottica, Jarzębski parla di una vera e propria "irritazione"¹¹⁴ da parte dell'autore nei confronti di coloro i quali tentano di limitare o ridurre la Forma ad esclusivo senso estetico mettendo in luce l'insufficienza di tali definizioni.

Infatti, in Gombrowicz, la Forma mette in luce contemporaneamente la reazione del singolo con l'Io e con il resto della società dal momento che il singolo individuo non è portatore di un'unica Forma, ma ne mostra molteplici a seconda del contesto situazionale. Come emerge nella lettura di *Ferdydurke*, è importante notare come il protagonista si adegui alle diverse situazioni che sperimenta mettendosi al centro di quello che Jarzębski definisce un "microcosmo"¹¹⁵ attorno a cui si articolano le relazioni interpersonali. A mio avviso, il gioco delle relazioni è uno degli aspetti più intriganti dell'opera: è

¹¹³ Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2012, p.79.

„Nella realtà, invece, le cose stanno così: l'essere umano non si esprime mai in maniera diretta e conforme alla propria natura, ma sempre secondo una Forma definita, e quella Forma, quello stile, quel modo di vita non è mai del tutto nostro, ma ci è stato imposto dall'esterno: ecco perché uno stesso uomo può manifestarsi in modo intelligente o stupido, sanguinario o angelico, maturo o immaturo, a seconda dello stile che gli capita e del condizionamento esercitato dagli altri. E come i vermi e gli insetti lavorano giornate intere per procurarsi cibo, così noi corriamo incessantemente dietro alla Forma, ci scanniamo col prossimo per questioni di stile e di maniera, e andando in tram, mangiando, divertendoci o riposandoci o sbrigando delle pratiche, inseguiamo sempre e senza sosta la Forma, e ne godiamo o ne soffriamo, ci adattiamo a lei, la violentiamo, la infrangiamo o viceversa permettiamo che sia lei a crearci, amen.”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.104

¹¹⁴ Jarzębski, op.cit. p.72

¹¹⁵ Idem.

affascinante osservare l'evoluzione del protagonista e la sua progressiva presa di controllo sulla Forma, abbandonando la situazione di completa sottomissione ad essa. Inoltre, è interessante notare anche la natura violenta e assimilatrice del confronto tra le Forme che obbliga il protagonista Józio a ingegnarsi per scappare dalla Forma. Riprendendo la nozione di "microcosmo", esso riguarda non solo l'universo delle relazioni interpersonali, ma anche il processo di creazione della realtà stessa e la percezione che il singolo individuo ha di essa. Secondo Jarzębski, infatti, la Forma agisce in una duplice direzione: da un lato influenza la visione che il singolo ha della realtà, dall'altro riflette anche la visione che il singolo ha degli altri individui¹¹⁶, ovvero, da un lato la Forma rappresenta il modo in cui il singolo individuo vede la realtà, dall'altro caratterizza il modo in cui il singolo è visto dalla società. Per questo motivo, ridurre la Forma a sola espressione estetica è riduttivo poiché non tiene in considerazione il processo di Formazione della realtà.

2.1.2 Forma e costruzione della realtà

Il concetto di realtà in Gombrowicz è strettamente legato a quello di percezione secondo cui l'essere umano attribuisce una Forma a ciò che percepisce e, successivamente, la impone a sé stesso e agli altri¹¹⁷. Secondo questa prospettiva, è interessante notare come Jarzębski ancora una volta metta in luce la complessità del concetto di Forma da intendersi da un punto di vista ontologico, sociologico ma anche relazionale e comunicativo. Infatti, non è solo l'essere umano che si manifesta tramite la Forma ma è anche il riflesso del mondo nell'individuo stesso che si esprime tramite la Forma¹¹⁸. In Gombrowicz, la Forma è dunque un atto soggettivo di conoscenza della realtà¹¹⁹, ma è anche una lotta continua tra individui che cercano di forzare la loro visione in una concezione relativista della realtà. A tal proposito, Sandauer si è interrogato sul ruolo della realtà in *Ferdydurke* chiedendosi cosa realmente sia reale¹²⁰. Dall'analisi del critico emerge che un ruolo preponderante nell'opera è rivestito dalla maschera che permette di

¹¹⁶ Ibid. p.77

¹¹⁷ Schaff, A., *Język a poznanie*. Varsavia, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1964, p.50

¹¹⁸ Jarzębski, op. cit. p.78

¹¹⁹ Ibid. P.79

¹²⁰ Sandauer, A., «Ferdurke». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, pp.71-81.

inventare e di imitare aspetti della realtà mettendo in evidenza il fatto che non esista nulla che si possa definire assoluto, ma l'unica realtà possibile è relativa e individuale¹²¹. La visione personalistica della realtà dei personaggi del racconto è una visione mistificatrice e fittizia della realtà che conduce a un insieme di visioni personali che concorrono e si sovrappongono. In termini gombrowiczani, le Forme si scontrano tra di loro. È anche interessante a mio parere la domanda che il critico si pone: se le nostre visioni della realtà sono personali e soggettive, perché per Gombrowicz una visione soggettiva non è bastevole per ottenere la libertà e l'autodeterminazione?¹²² La risposta si trova ancora una volta analizzando il concetto di Forma e il suo ruolo: ogni individuo agisce all'interno di una società in cui riveste un ruolo. Le regole e le caratteristiche del ruolo sono definite dalla Forma che crea una vera e propria "maschera"¹²³ attraverso cui ogni individuo si interfaccia con la realtà. Non è possibile trovare libertà e autodeterminazione dentro lo schema della Forma.

Una volta appurato che cosa sia la realtà e quale sia il legame che intercorre tra realtà e Forma, è opportuno fare riferimento alla visione analitica di Gombrowicz verso la realtà. Infatti, la visione della realtà in *Ferdydurke* non è di tipo sintetico ma di tipo analitico dal momento che è composta dall'insieme di piccoli pezzi che, una volta assemblati, formano una nuova realtà¹²⁴. In *Ferdydurke*, Gombrowicz scompone la realtà in microcomponenti che acquisiscono un nuovo significato se inseriti nuovamente all'interno della nuova realtà. Infatti, Fryde ha definito quello di *Ferdydurke* un realismo di tipo analitico che non si limita alla narrazione e alla percezione sensoriale dei fatti della realtà, ma plasma, crea e modifica la realtà stessa¹²⁵ dando rilievo a degli aspetti ordinari che acquisiscono però un nuovo significato.

Si pensi ad esempio al ruolo coperto dalla metonimia e alla frammentarietà delle parti del corpo presente nella produzione di Gombrowicz. Nel primo caso, la metonimia è uno

¹²¹ Ibid. p.72

¹²² Ibid. p.73

¹²³ Idem.

¹²⁴ Jarzębski, op.cit. p.78

¹²⁵ Fryde, Ludwik. «O *Ferdydurke* Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, pp. 57–70

strumento utile al narratore per delimitare la realtà¹²⁶ che riduce la realtà percepita a un insieme limitato composto da frammenti rappresentativi della totalità. In questo modo, non si giunge mai alla rappresentazione piena ma frammentaria che proprio tramite la percezione dei singoli elementi permette una comprensione intuitiva della realtà totale. Nel secondo caso, invece, la frammentarietà dei corpi è legata al ruolo del corpo in sé in Gombrowicz, cioè, quello di rappresentatività di una Forma. Jarzębski aveva definito il corpo in Gombrowicz come “soggetto e oggetto del mondo”¹²⁷ cioè come il mezzo che permette all’essere umano di essere nel mondo, ma anche come simulacro di significato. Infatti, il corpo umano acquisisce in Gombrowicz un significato speciale che gli permette di diventare specchio su cui si riflette la realtà¹²⁸ ma, come visto in precedenza, la realtà in *Ferdydurke* è soggettiva, quindi, si può dire che il corpo diventa lo specchio della Forma. Le parti del corpo, nominate ossessivamente nel corso dell’opera, non sono semplici parti del corpo ma sono portatrici di un significato più ampio. La gamba (*noga*) e il polpaccio (*hydka*) sono la rappresentazione della Forma moderna, come il culetto (pupa) è l’immagine dell’immaturità. Ricorrendo alla metonimia, Gombrowicz comunica il tutto tramite la parte ed è come se la complessità della realtà trovasse sfogo nella rappresentazione fisica. Un ruolo decisamente importante in *Ferdydurke* è rivestito dalla faccia (*gęba*), parola chiave con cui si conclude anche la narrazione simbolo dell’autenticità e della inautenticità.

2.1.3 Forma e individuo

Il concetto psico-antropologico di Forma è frutto di una riflessione operata dall’autore sul “meccanismo di assoggettamento dell’individuo ai sistemi collettivi”¹²⁹ rappresentando ciò che permette ad ogni individuo di entrare in relazione con il mondo, ovvero, altri individui e istituzioni. Esempi di Forma sono il ruolo sociale, il vincolo di parentela che ci lega ad altri individui, la professione, ma anche il linguaggio, la moda e l’esteriorità: è Forma tutto ciò che è convenzione. Se da un lato la Forma permette di vivere in un ordine

¹²⁶Jarzębski, J., *Gra w Gombrowicza*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p.266

¹²⁷ Jarzębski, J., «Anatomia Gombrowicza». *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja*, n. 1 (1972): 114–32, p.114

¹²⁸ Ibid. p.115

¹²⁹ Marinelli, Luigi. «Giovani e gioventù tra “Forma” e “omologazione: Gombrowicz e Pasolini intorno al ‘68»». *Europa Orientalis*, n. 38 (2019): 135–54.

costituito in cui vigono regole, norme e usi, dall'altra essa imprigiona l'individuo all'interno di confini stabili che lo riducono ad una limitata espressione di sé. Secondo Gombrowicz, l'essere umano non è mai libero e non è mai pienamente sé stesso, la sua autenticità è costantemente minacciata dalla Forma di altre persone. Per comprendere meglio il significato di Forma, si prenda in considerazione il seguente estratto dal *Dziennik*:

Przecież mój człowiek jest stwarzany od zewnątrz, czyli z istoty swojej nieautentyczny – będący zawsze nie sobą, gdyż określa go Forma, która rodzi się między ludźmi. Jego „ja” jest mu zatem wyznaczone w owej „międzyludzkości”. Wieczysty aktor, ale aktor naturalny, ponieważ sztuczność jest mu wrodzona, ona stanowi cechę jego człowieczeństwa – być człowiekiem to znaczy być aktorem – być człowiekiem to znaczy udawać człowieka – być człowiekiem to „zachowywać się” jak człowiek, nie będąc nim w samej głębi – być człowiekiem to recytować człowieczeństwo.¹³⁰

Secondo l'autore, l'essere umano è creato dall'esterno e non è autentico ma frutto dell'incontro tra due persone. L'io è caratterizzato da una natura interpersonale che lo rende un attore e tale artificiosità nelle relazioni è un tratto peculiare della sua umanità. Essendo la Forma la modalità tramite cui gli esseri umani interagiscono tra di loro, ne consegue che la natura dei rapporti interpersonali è da leggersi come una coesistenza di forme individuali che entrando in rapporto tra di loro generano uno scontro, ma è anche da leggersi come una messa in scena, come dimostra il passaggio finale in cui l'autore si interroga sul significato dell'essere "essere umano" chiuso da un significativo verbo che domina sugli altri e che fornisce la chiave di lettura dei rapporti interpersonali secondo l'autore, *recytować*. Spesso l'interazione tra le forme è di tipo violento in cui una Forma cerca di imporsi sull'altra, come indagato nel prossimo paragrafo.

¹³⁰ Gombrowicz, W., *Dziennik 1957-1961*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1986, p.8.

„Alla fine, il mio essere umano è creato dall'esterno, cioè, essenzialmente non autentico, non è sempre sé stesso, perché è la Forma che nasce tra le persone a delimitarlo. Il suo "io" è per lui così determinato nella sua "natura interpersonale". È un attore eterno, ma un attore naturale dal momento che l'artificiosità è per lui innata, essa costituisce il tratto della sua natura umana- essere umano significa essere attore- essere umano significa fingere di esserlo- essere umano significa "comportarsi" come tale senza esserlo nel profondo – essere umano significa mettere in scena la natura umana" (Traduzione mia)

2.2 Forma e apparenza

La dimensione su cui verte l'intera opera è l'equilibrio tra il vedere e l'essere visto. Come osservato in precedenza, il modo in cui si vede rappresenta anche il modo in cui si conosce la realtà con cui si ha un approccio tutt'altro che oggettivo. In questo paragrafo, prenderò in esame alcune scene a parere mio significative in cui l'autore mostra la duplicità del punto di vista. Nelle scene descritte di seguito, sarà indagato il dramma della Forma che risiede nella percezione che un individuo ha dell'altro: il singolo esiste in quanto riconosciuto e percepito dall'altro ma, al contempo, è distrutto dalla visione che l'altro ha dell'individuo.

La problematica di *Ferdydurke* è chiara già dalle prime pagine:

<p>Nieokreśloność moja była im niezwykle przykra, nie wiedziały, jak rozmawiać ze mną nie wiedząc, kim jestem, co najwyżej marniały tylko¹³¹.</p>	<p>La mia indefinibilità le faceva soffrire, e non sapendo come parlarmi senza capire chi fossi si limitavano a borbottare¹³².</p>
---	--

In questo breve segmento, la parola chiave è *nieokreśloność* che letteralmente significa “indefinibilità” e che rappresenta la natura intermedia e transitoria in cui verte il protagonista, concetto ulteriormente rafforzato dal fatto che il racconto si apre con il risveglio del protagonista nel momento appena precedente l'alba “*tej porze bezdusznej i nikłej, kiedy właściwie noc się już skończyła, a świt nie zdążył jeszcze zacząć się na dobre*”¹³³, in un momento della giornata altrettanto indefinito che riflette la condizione di indefinitezza in cui versa il protagonista. Si noti come si dica che la *nieokreśloność* provoca scoramento nelle zie del protagonista che vorrebbero in lui vedere la Forma, cioè, il contrario dell'indefinibilità.

In termini gombrowiczani, il concetto di indefinibilità qui introdotto è molto simile a quello di immaturità. La contrapposizione tra *niedojrzałość* e *dojrzłość*, immaturità e maturità, caratterizza la narrazione e si lega ulteriormente alla tematica della percezione

¹³¹ Gombrowicz, W., op.cit. (2012) p.7

¹³² Gombrowicz, W., op.cit. (2020) p.19

¹³³ Gombrowicz, W., op.cit. (2012) p.5

dell'altro. Jarzębski ha indagato l'opposizione tra Forma e caos intendendola come l'opposizione tra maturità e immaturità¹³⁴ dicendo, ovvero, che se immaturo, l'essere umano non è incastrato nei dettami della Forma ma vive ancora nell'autenticità. Se maturo, invece, si piega alla propria Forma e al vivere secondo delle regole stabilite e fisse rendendogli impossibile affermare la propria soggettività. Il processo di crescita associato a quello di maturazione lo porta a scontrarsi con delle regole sociali che sempre più lo allontanano dalla sua autenticità¹³⁵ e Gombrowicz descrive in *Ferdydurke* il tentativo di evasione dall'oppressione sociale, in tutte e tre le fasi narrative: a scuola, presso la famiglia moderna e alla tenuta nobiliare. Occorre però sottolineare che il desiderio di immaturità non equivale all'infantilismo imposto dal professor Pimko a Józio. Infatti, nel primo caso si tratta di un'imposizione della Forma, nel secondo caso di un tentativo di sottrarsi da essa.

Il tentativo di infantilismo è perpetuato dal professor Pimko, professore ordinario, tradizionale, rappresentante dell'essere professore in sé, che tratta il protagonista come se fosse uno dei suoi scolari. In questa prima fase narrativa, la Forma di Józio è ancora troppo debole perché riesca a ribellarsi e ad autodeterminarsi rispetto alla prorompente Forma del professore, pertanto, pur essendo conscio della sua condizione di non-adolescente, Józio ne è totalmente soggetto. Gombrowicz mette in luce la contrapposizione esistente tra la visione del professore e la visione del protagonista che pur essendo simultanee sono completamente opposte e mette in evidenza anche il desiderio di Forma, cioè, la volontà di imporre o proiettare una Forma a un altro individuo. Per descrivere il potere distorto della Forma, si prenda in considerazione il seguente passaggio:

Uczynilem kurczowy wysilek, by powstać, lecz właśnie w tym momencie spojrział na mnie spod binokli pobłażliwie i nagle — zmalalem, noga stała się nóżką, ręka — rączką, osoba — osóbką, istota — istotką, dzieło — dziełkiem, ciało — ciałkiem, on zaś wzrastał i siedział spoglądając oraz czytając skrypt mój na wieki wieków amen — siedział¹³⁶.

¹³⁴ Jarzębski, J., op.cit. (1971), p.79

¹³⁵ Fryde, L., op.cit., p.62

¹³⁶ Gombrowicz, W. Op.cit. (2012), p.20

È interessante notare che l'atto che dà il via alla violazione fisica della Forma è proprio un atto visivo, infatti, Gombrowicz utilizza il verbo *spojrzał*, cioè, guardare di sottocchi, e proprio tramite lo sguardo ha inizio l'opera di rimpicciolimento. Józio è senza difese davanti all'autorità professorale e il suo corpo da adulto è tramutato in un corpo da bambino e l'incapacità di difendersi dalla Forma professorale è rappresentata anche dal verbo finale, *siedział*, sedersi, che denota l'impossibilità di ergersi contro il professore. Nella prima fase narrativa, a scuola, Józio non è ancora in grado di difendersi autonomamente dall'imperiosità della Forma altrui e per questo motivo la sua persona subisce un vero e proprio restringimento sia dal punto di vista fisico sia da quello di vista intellettuale vendendo ridotto alla sola figura di scolaro.

La situazione cambia a partire dalla sequenza narrativa successiva, quella dedicata al soggiorno presso la famiglia Młodziak. Jarzębski ha svolto un'analisi interessante di questa sezione narrativa partendo dal presupposto che il confronto con la Forma professorale e con la Forma moderna è possibile solamente non imponendo un'ulteriore visione del mondo, ma subentrando, interpretando e adattandosi alla visione¹³⁷. Infatti, se Józio decidesse, al pari degli altri personaggi, a imporre la propria Forma su di essi, altro non si genererebbe se non un ulteriore scontro tra visioni del mondo differenti. Usando un'efficace metafora linguistica, Jarzębski scrive che il protagonista deve imparare “la grammatica e il lessico”¹³⁸ della lingua parlata dagli altri personaggi. Si potrebbe parlare anche di una strategia adottata dal protagonista per sconfiggere i suoi antagonisti dall'esterno, ma per usare termini gombrowiczni è opportuna parlare di “contaminazione”, termine che ricorre più volte nel corso della narrazione sotto forma di verbo, *zanieczyszczać*. In quest'ottica, la mosca nella scarpa da ginnastica, la risata durante il pranzo, la frutta cotta, Pimko nella camera della liceale di notte, altro non sono che tentativi di contaminazione della Forma messi in atto da Józio per adeguarsi alle

„Provai un desiderio spasmodico di alzarmi, ma proprio in quel momento mi guardò da sotto gli occhiai con indulgenza, e improvvisamente rimpicciolii, la gamba diventò una gambina, la mano una manina, la persona una personcina, l'esistenza un'esistenzina, l'opera un'operina, il corpo un corpicino, mentre lui al contrario cresceva e guardando e leggendo il mio scritto sedeva, *in saecula secolorum sedeva*.”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.33

¹³⁷ Jarzębski, J., *Gra w Gombrowicza*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p. 244

¹³⁸ Idem.

regole del gioco intromettendosi nella Forma già prestabilita¹³⁹. Leggendo *Ferdydurke*, è chiaro che Józio sviluppi una vera e propria strategia in questa fase narrativa: se in un primo momento sembra totalmente subire la situazione, successivamente la studia e ne conosce le caratteristiche principali, infine la porta alla distruzione.

2.2.1 Il collasso della Forma moderna

In questo paragrafo, descriverò la scena conclusiva della sezione dedicata alla famiglia Młodziak. A mio parere, questa scena è significativa sotto molteplici punti di vista. In primo luogo, questa scena rappresenta la disfatta della Forma dal momento che tutti danno contemporaneamente la propria interpretazione dell'accaduto a seconda della propria Forma di riferimento¹⁴⁰. In altre parole, si tratta del collasso derivato dalle diverse visioni che si confrontano e l'attaccamento alla propria Forma crea un vero e proprio cortocircuito interpretativo che porta allo scontro tra il dato sensibile, quello che si vede, e l'interpretazione che ne si dà.

Ad esempio, il Signor Młodziak non sa a quale Forma aderire poiché benché sia un moderno ingegnere, non rimane immune alla visione del professore nella camera da letto della figlia e da questo cortocircuito avrà inizio alla baruffa con Pimko e Kopyryda rappresentano la minaccia definitiva e la distruzione della Forma moderna. Anche il padre, nutrito degli stilemi moderni, benché disposto ad accettare che la figlia abbia una tresca con un ragazzo, non può tollerare che la figlia intrattenga una relazione con un uomo più vecchio. In secondo luogo, in questa sezione narrativa si nota come Józio diventi regista dell'azione¹⁴¹ orchestrando l'intrigo che condurrà i due spasimanti nella camera della liceale. Il suo intento è quello di modificare la Forma dall'interno combattendola con i mezzi messi a disposizione dalla Forma stessa e rappresenta anche un'emancipazione dalla Forma imposta al protagonista da parte degli altri personaggi. Infine, questa scena è interessante dal momento che mette in luce la concezione di realtà sensibile in Gombrowicz. L'autore, infatti, conduce una narrazione che predilige la

¹³⁹ Ibid. p.248

¹⁴⁰ Ibid. p. 252

¹⁴¹ Ibid. p.249

visione individuale così che emerga la mancanza di un punto di vista oggettivo¹⁴², la realtà è veicolata dalla prospettiva personale e dalla percezione visiva diretta dei personaggi.

A tal proposito, occorre riflettere su due questioni legate alla rappresentazione della realtà: il ruolo dell'autore e l'autonomia dei punti di vista dei diversi personaggi. Nel primo caso, come si vedrà anche nei capitoli dedicati a *Pornografia* e a *Kosmos*, Gombrowicz-autore entra nella vicenda tramite i ruoli di protagonista e narratore, quindi, se da un lato è colui che dirige e governa la narrazione, dall'altro è anche soggetto all'evolversi naturale della Forma. Quindi è opportuno dire che il narratore è onnisciente? Si potrebbe dire, ma sarebbe riduttivo. Infatti, in Gombrowicz si crea la convergenza tra autore, narratore e protagonista che lo porta ad avere un punto di vista privilegiato con il lettore che sorprende inaspettatamente¹⁴³. Ma vi è anche uno stretto rapporto di subordinazione tra il flusso degli eventi narrati da Gombrowicz e la forza imperante della Forma che obbliga i personaggi a comportarsi in un determinato modo. Jarzębski parla di un vero e proprio "rapporto di causalità" che lega i personaggi alle loro azioni, limitando l'ingerenza dell'autore. Tuttavia, per osservare al meglio tale sviluppo causale, occorre staccarsi momentaneamente dalla narrazione leggere la sezione dedicata a *Filbert foderato d'infanzia*, il racconto che divide la seconda e la terza sequenza narrativa. Infatti, in questa sezione viene descritto il concatenarsi degli eventi e il loro risultato a prescindere dall'ingerenza dell'autore¹⁴⁴. Gombrowicz gioca contemporaneamente con il principio di causalità e con quello di assurdità, prendendo il controllo sullo sviluppo narrativo. Non sorprende, infatti, che anche il breve racconto di *Filibert* termini con una rovinosa baruffa dovuta all'impossibilità di comprendere la ragione degli atti altrui. Anche in *Ferdydurke*, la lotta finale rappresenta l'inconciliabilità dei punti di vista e il trionfo dell'individualità, ma rappresenta anche il distacco dalle regole sociali e l'abolizione della Forma che sfocia in caos¹⁴⁵. Per questo motivo, si può parlare di autonomia dei punti di vista dei personaggi? Secondo me, è possibile se si considera

¹⁴² Ibid. p. 266

¹⁴³ Ibid. p. 166.

¹⁴⁴ Sandauer, A., «Ferdydurke». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński, Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1984, p.79

¹⁴⁵ Idem

l'autonomia in termini di individualismo e incomunicabilità, cioè, se si considerano i diversi punti di vista sulla realtà come unici, esclusivi ed inconciliabili. Ed è anche possibile se si considera il narratore come non onniscienti e, soprattutto, non interventista rispetto al punto di vista degli altri personaggi. Infatti, l'unico punto di vista che viene fornito al lettore è quello del protagonista, è la sua visione che dà vita alla narrazione e all'esperienza che il lettore fa di esso, per gli altri punti di vista, invece, si tratta di supporre che cosa percepiscano gli altri personaggi.

Otworzyłem jednym szarpnięciem szafę i zebrany ukazała się dolna część ciała Kopyrды, mianowicie para wysmukłych nóg w wyprasowanych spodniach flanelowych i w lekkich pantofelkach sportowych. Górna część była spowita sukniami wiszącymi w szafie.— Aa... Żuta! — rzekła pierwsza Młodziakowa. Pensjonarka schowała się z główką pod koldrę, tylko nogi było widać i trochę czupryny. Jakże mistrzowsko to rozgrywała! Inna na jej miejscu zaczęłaby coś tam bąkać pod nosem, szukać usprawiedliwienia. A ona tylko nagie nogi wysadziła i przebierając nimi grała na sytuacji — nogami, ruchem, wdziękiem — jak na flecie. Rodzice spojrzeli po sobie.— Żuta... — rzekł Miedziak. I roześmieli się oboje z Młodziakowa. Znikła z nich plaska-nina, ordynarność i ohyda — dziwne piękno zapanowało¹⁴⁶.

In questa prima parte si assiste allo svelamento di Kopyrда che non genera alcuna conseguenza negativa poiché è perfettamente in linea con la visione moderna della famiglia. Si noti come ancora una volta tornano nel testo i riferimenti alla corporalità della liceale che non si mostra nella sua interezza ma solo per frammenti. Il comportamento della ragazza è totalmente differente rispetto a quello che ci si potrebbe aspettare da una

¹⁴⁶ Gombrowicz, W. op.cit. p.174

“Spalancai violentemente l’armadio e agli astanti apparve la parte inferiore di Kopyrда, vale a dire un paio di gambe smilze dentro a pantaloni di flanella ben stirati e scarpe sportive. La parte superiore era nascosta dagli abiti appesi nell’armadio. «Aaah...Zuta» disse per prima la Jovinelli. La liceale nascose la testolina sotto la coperta, si vedevano soltanto le gambe e una ciocca di capelli. Con quale maestria giocava la partita! Al suo posto un’altra avrebbe incominciato a balbettare, a cercare giustificazioni. Lei invece aveva tirato fuori le gambe nude, e muovendole suonava la situazione- con le gambe, con il movimento, con le grazie – come fosse un flauto. I genitori si guardarono. «Zuta...» fece lo jovi. Ed entrambi scoppiarono a ridere. Scomparve da loro ogni Forma di schiaffeggiamento, di ordinarietà e di schifezza- adesso spirava da loro una strana beltà.”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.211

ragazza della sua età, lei rimane padrona di sé e padrona della situazione. Si tratta di un momentaneo sospiro di sollievo permesso al lettore e ai personaggi, in quel gioco creato dall'autore tra le Forme che crea disorientamento e senso di perdita.¹⁴⁷ Ma è nel secondo frammento, invece, che si legge della scoperta di Pimko e le sue conseguenze sulla Forma.

Dotychczas umyślnie nie otwierałem szafy z Pimką. Szło mi o to, żeby sytuacja ustaliła się w swoim charakterze, osiągając pełnię stylu nowoczesnego i młodego. Teraz w milczeniu otworzyłem szafę. Pimko, skulony, zaszył się pomiędzy suknie — tylko para nóg, para nóg profesorskich w zmiętych spodniach była widoczna, i nogi te stały w szafie, nieprawdopodobne i szalone, doczepione... Wrażenie było wywracające, przewracające. Śmiech zamarł na ustach Miedziaków. Sytuacja zachwiała się jak uderzona z boku nożem przez mordercę. Coś idiotycznego. — Co to? — szepnęła Młodziakowa błędąc. Za sukniami rozległ się lekki kaszelek i konwencjonalny śmieszek, którymi Pimko przygotowywał sobie grunt do wystąpienia.¹⁴⁸

Il parallelismo tracciato da Gombrowicz tra le gambe del giovane Kopyrda e quelle del professor Pimko è un interessante espediente per permettere lo svelamento della Forma. Se le gambe di Kopyrda sono “*para wysmukłych nóg w wyprasowanych spodniach flanelowych i w lekkich pantofelkach sportowych*” cioè moderno e, pertanto, accettabili e pertinenti alla situazione, altrettanto non si può dire di quelle di Pimko che sono “*tylko para nóg, para nóg profesorskich w zmiętych spodniach*”, ovvero, antiche e “professorali” stonano all'interno del contesto moderno. Si noti anche come le gambe siano, in entrambi i casi, il primo elemento visibile, *widoczny*. Come detto in precedenza, la gamba e il polpaccio sono segni della modernità e del suo legame fisico con il corpo

¹⁴⁷ Sandauer, A. op.cit. p.94

¹⁴⁸ Gombrowicz, W. Op.cit. (2012) pp.174-175

“Fino a quel momento non avevo portato l'armadio di Pimko a ragion veduta. Volevo che la situazione si stabilizzasse nel proprio carattere, raggiungendo la pienezza di uno stile moderno e giovanile. Adesso, in silenzio, aprii l'armadio. Pimko, accovacciato si nascondeva tra gli abiti: si scorgeva solo un paio di gambe, un paio di gambe professorali dentro pantaloni sgualciti, e quelle gambe stavano dentro l'armadio, inverosimili, assurde, posticce. L'effetto fu travolgente, capovolgente. Sulle labbra dei Jovinelli il riso morì. La situazione barcollò come se un assassino l'avesse accoltellata a un fianco. Una scena folle. «Cos'è?» sussurrò la Jovinelli sbiancando. Dietro ai vestiti si sentì un colpetto di tosse e una risatina di circostanza con cui Pimko si preparava alla sua entrata in scena.”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.212

umano, ma cosa succede se le gambe viste sono di un professore antimoderno? La Forma si crepa e i suoi fondamenti vacillano, come dimostra il sorriso morente sulle labbra dei genitori. Gli aggettivi scelti da Gombrowicz per descrivere l'improvviso cambio scena denotano lo stravolgimento della situazione e l'avvio verso il tracollo finale, così come la metafora dell'assassino poiché siamo davanti all'assassinio della Forma.

In questo preludio all'esplosione della Forma, c'è un altro elemento visivo importante: il barbone con il ramo in bocca. A mio avviso, è importante soffermarsi sul seguente passaggio poiché perfettamente dimostra un'ulteriore crepa nella Forma creata inaspettatamente. È anche importante notare le scelte lessicali operate da Gombrowicz riguardanti l'ambito della vista dal momento che mettono ulteriormente in rilievo il ruolo che essa ricopre in relazione alla Forma:

Lecz inżynierowa pisnęła spojrzawszy w okno. Brodata twarz z gałązką w ustach ukazała się nad sztachetami. Zapomniałem na śmierć o żebraku! Kazałem mu i dzisiaj stać z gałązką, ale zapomniałem wypłacić złotówki. Brodacz wytrwale czekał aż do nocy, a widząc nas w oświetlonym oknie, wysunął umajoną, płatną gębę, aby się przypomnieć! Wjechała ona pomiędzy nas jak na półmisku¹⁴⁹.

Lo sguardo del barbone rappresenta la violazione della Forma moderna, l'elemento inaspettato che frattura la Forma. Si notino i verbi *spojrzawszy* e *ukazała się* strettamente legati al campo semantico della vista, ed è interessante che qui l'autore descriva uno scambio di sguardi, cioè, la signora che incrocia lo sguardo del mendicante, che metaforicamente rappresenta la collisione tra i due mondi. Si noti anche l'utilizzo dell'avverbio *wytrwale* che oltre all'insistenza del barbone può anche essere esteso all'insistenza del suo sguardo. Anche la finestra illuminata, *oświetlony*, rappresenta il

¹⁴⁹ Gombrowicz, W. Op.cit (2012), p. 176.

"In quel momento, guardando dalla finestra, la signora emise un gemito. Da sopra la recinzione spuntava la faccia del barbone con il rametto in bocca. Il mendicante, me n'ero completamente dimenticato! Gli avevo detto di rimanere lì con il rametto in bocca, ma mi ero dimenticato di dargli lo zloty! Il barbone aveva pazientemente aspettato fino a notte, e adesso, vedendoci nella finestra illuminata, aveva alzato la faccia verdeggiante a pagamento, perché io mi ricordassi! La sua faccia era arrivata fra di noi come un vassoio."

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.213

varco attraverso cui si insinua la distruzione della Forma. E nuovamente ritorna anche l'elemento corporale, la faccia, *gęba*, che si lega a quanto detto in precedenza circa il ruolo dei corpi in *Ferdydurke*, ma anche alla vulnerabilità della Forma e al desiderio di imposizione di essa. Infine, la scena di per sé è assurda: cosa ci fa un mendicante fuori dalla finestra, in piena notte, con un rametto in bocca? Non sorprende, infatti, la reazione della madre moderna che, alla richiesta di quale spicciolo, risponde «Dategli qualcosa! Che se ne vada»¹⁵⁰.

Da qui in poi, la distruzione della Forma è irreversibile e incontrastabile ed è l'ingegnere a dimostrare i primi segni di cedimento pronunciando la frase fatidica “che cosa dovrebbe significare?”¹⁵¹, mentre la madre lo invita A “non fare scenate”¹⁵²:

— *Przepraszam!* — *ryknął.* — *Jestem chyba ojcem! Ja pytam, jak i w jakim celu znaleźli się panowie w sypialni mojej córki? Co to ma znaczyć? Co to znaczy? Nagle spojrzął na mnie i ucichł, przerażenie wylazło mu na policzki, zorientował się, że to woda na mój młyn, na młyn skandalu — i byłby ucichł, byłby ucichł — ale słowo już się rzekło... więc powtórzył jeszcze raz.— Co to ma znaczyć? — cicho, jedynie dla zaokrąglenia i błagając w duchu, aby nie podejmowano kwestii...*¹⁵³

Numerosi sono in questo passaggio gli indizi del cedimento della Forma. In primo luogo, l'affermazione di paternità, *Jestem chyba ojcem*, che allontana drasticamente il padre dalla Forma di ingegnere moderno, così come la domanda *jak i w jakim celu znaleźli się panowie w sypialni mojej córki*, lasciando intuire sullo sfondo anche il tema della possibile violazione della verginità. Ma è la ricerca del senso, espressa dalla domanda *Co*

¹⁵⁰ Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.214

¹⁵¹ Ibid. p.215

¹⁵² Idem.

¹⁵³ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.177

“«Abbi pazienza, sono il padre o no? Vorrei sapere come e perché questi signori si trovano nella camera da letto di mia figlia: cosa dovrebbe significare? Cosa significa?» Improvvisamente mi vide e si zitti: lo spavento gli si era dipinto sulle guance, si era reso conto che era tutta acqua al mio mulino, il mulino dello scandalo... avrebbe voluto tacere, avrebbe voluto tacere, ma ormai la frase era stata detta...dunque la ripeté ancora una volta. «Cosa significa?» sussurrò tanto per dire, e pregando in cuor suo che nessuno approfondisse la questione... “

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.215

to znaczy?, che esprime la totale incomprendibilità della scena. Tuttavia, la risposta a questa domanda non è verbale, ma visiva. Infatti, lo sguardo del padre va diretto a Józio, in silenzio (*spojrzał na mnie i ucichł*) e capendo ormai che il dado è tratto, che quella potrebbe essere la crepa definitiva alla Forma moderna, si abbandona e non insiste ulteriormente nel tentativo di mantenerla integra. Dunque, si sommano la visione del mendicante, di Józio, del professor Pimko e di Kopyrda per dare il via all'azzuffamento finale.

È interessante come nella scena dell'azzuffamento, Józio sia lo spettatore:

*Zawiązywałem krawat i naciągałem marynarkę, ale wstrzymałem się, zaciekawiony. Czegoś podobnego nigdy nie zdarzyło mi się widzieć.*¹⁵⁴

Si noti come la traduzione italiana si discosti dal testo polacco: mentre nel testo italiano si opta per una soluzione sintetica ed efficace, “senza perdere la situazione di vista”, nel testo polacco non compare il riferimento alla vista, se non nella frase non resa in traduzione *Czegoś podobnego nigdy nie zdarzyło mi się widzieć*, letteralmente, “non mi era mai capitato di vedere nulla di simile”¹⁵⁵. Ma cosa dice questo frammento sulla figura del protagonista? A mio avviso, questo frammento mette in luce da un lato la maturazione del protagonista all'interno della Forma e dall'altro il suo ruolo di regista all'interno della narrazione. Infatti, Józio ha imparato a destreggiarsi nella Forma senza imporre la propria visione ma adeguando le sue mosse a quello che c'è già a sua disposizione¹⁵⁶ e ciò fa di lui un regista dell'azione. A tal proposito, si osservi come il ruolo del protagonista-regista sia fondamentale per il processo di emancipazione dalla Forma. Secondo il critico Błoński, infatti, esso nasce dall'impossibilità di vedere riconosciuta la propria identità¹⁵⁷. Non potendo fare altrimenti, gioca con la Forma a modo deformandola e modificandola con atti sovversivi fino a giungere alla sua fine.

¹⁵⁴ Gombrowicz, W., op.cit (2012), p.180

“Presi la giacca e le scarpe dalla mia camera e incominciai piano piano a vestirmi, ma senza perdere di vista la situazione.”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.217

¹⁵⁵ Traduzione mia.

¹⁵⁶ Sandauer, A., op.cit. p.79

¹⁵⁷ Błoński, «O Gombrowiczu», *Miesiicznik Literacki*, 1970, nr.8, p. 43

2.2.2 La rottura della Forma alla tenuta di Bolimowo

Nella terza sezione, la lotta con la Forma si fa ancora più intensa e Józio si impegna affinché possa soddisfare il desiderio espresso nel primo capitolo di *Ferdydurke*, ovvero, avere “una Forma tutta mia”¹⁵⁸. In questa sezione, il protagonista è diventato più agile nel gestire i meccanismi intrappolanti della Forma e il suo ruolo di regista sembra essere diventato più forte. Nel corso di questa sezione dedicata al soggiorno presso la tenuta nobiliare di Bolimowo, mi concentrerò su alcuni passaggi che mettono in evidenza il legame tra Forma e apparenza.

Una volta giunti alla tenuta di Bolimowo si assiste al trionfo della Forma e dell'apparenza e il protagonista è impiegato nel difficile processo di affermazione della propria identità, processo reso ancora più complesso dall'invasiva Forma della zia. Infatti, benché inizialmente a Józio venga riconosciuta la sua vera età, trent'anni, è difficile per il protagonista emanciparsi dal ricordo infantile e dai legami con il resto della famiglia poiché è tutto un susseguirsi di nomi di parenti, domande di circostanza, luoghi comuni. Józio altro non è che un coacervo dei tratti somatici dei vari parenti, il suo viso non gli appartiene ma è l'eredità dell'intera famiglia, cosa che rende impossibile qualsiasi tentativo di autonomia per il giovane. Infatti, non importa quanto egli provi a mostrare la propria identità, ciò che conta è la visione che la famiglia ha di lui, come dimostra il seguente passaggio:

*A jak nauki — dobrze? Musisz mieć zdolności do historii, bo matka twoja nieboszczka miała zadziwiająco zdolności do historii. Po matce to dziedziczyłeś. Oczywiście po matce, nos ojca, chociaż podbródek typowy po Pifczyckich*¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.31

¹⁵⁹ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p. 202

“E lo studio? Bene? Devi essere portato per la storia, perché la tua mamma buonanima aveva un talento eccezionale per la storia. Avrai preso da lei. Gli occhi azzurri della mamma, il naso del papà, anche se il mento è tutto dei Pifczycki”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.246)

Nulla gli pertiene davvero, nulla è innato in lui e la sua autenticità non è ammessa, qualsiasi tentativo di imporsi e di affermare la propria autenticità è impossibile, come ribadito dal breve frammento seguente:

*Tonę w dobroci cioci, smokczę jej słodki cukierek dla niej — mam ciągle dwa latka, a zresztą, czy istnieję dla niej? Nie ma mnie, włosy stryja Edwarda, nos ojca, oczy matki, podbródek po Pifczyckich, rodzinne części ciała*¹⁶⁰.

Ma trovo che anche il frammento successivo è importante per vedere come le altre persone nella tenuta vedono Józio. Può essere Józio sé stesso? Sembra di no, visto che è riconosciuto solo in quanto figli di, cugino di, nipote di.

*Kociu, to syn Władysława, Zygmusiu, kuzyn! Zosiu! Józiu — kuzynkatwoja. To Józio, syn Heli nieboszczki. Józiu — wuj Kocio, Kociu — Józio*¹⁶¹

I tre frammenti appena riportati sono importanti poiché da un lato riprendono la tematica della visione analitica, del corpo e della frammentarietà del corpo, ma dall'altro dimostrano le dinamiche sottese dei rapporti interpersonali. Come ci percepiscono gli altri? Per rispondere a questa domanda, Jarzębski risponde che ogni individuo è visto in maniera differente da ogni altro individuo e i contesti sociali definiscono ulteriormente la visione dell'individuo stesso. Infatti, la prospettiva sociale stravolge l'io dei personaggi e l'ambiente sociale è uno strumento di deFormazione della coscienza individuale¹⁶². Sandauer descrive i rapporti interpersonali come regolati da una "pressione sociale"¹⁶³ che determina le intenzioni e gli atti dei personaggi, secondo cui l'intenzione corrisponde al desiderio dei personaggi e l'atto corrisponde all'effettiva realizzazione. Quello che si

¹⁶⁰ Gombrowicz, W. Op.cit. (2012), p.203

"Affogo nella bontà ziesca, succhio le sue caramelle dolciastre, per lei ho ancora due anni, anzi per lei nemmeno esisto. Esisto solo come capelli dello zio Edward, naso del babbo, occhi della mamma, mento dei Pifczycki, una somma di parti familiari."

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.247

¹⁶¹ Gombrowicz, W., op.cit. (2012) p.204

"Kocio, questo è figlio di Władysław! Zygmunt, tuo cugino! Zosia! Giuso, ti presento tua cugina. Lui è Giuso. Figlio di Hela buonanima. Giuso, tuo zio Kocio; Kocio, Giuso"

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.248

¹⁶² Jarzębski, J., op.cit. (1982), p. 208

¹⁶³ Sandauer, A., p.74

può notare è che in *Ferdydurke* non c'è mai piena corrispondenza tra intenzione e atto. Ad esempio, quando Józio vuole scappare dalla casa della famiglia Młodziak, non può farlo da solo ma è accompagnato da Miętus, il che funge per Józio da giustificazione per la sua decisione. Quindi, sembra non esserci altra soluzione se non adattarsi alle circostanze, ma l'adattamento può provocare conseguenze ben più serie come, ad esempio, un'ulteriore perdita di identità¹⁶⁴. Il contrasto che si crea tra natura e Forma rappresentato, ad esempio, nella scena in cui il signor Młodziak non sa se essere ingegnere o padre di famiglia, crea un vuoto incolmabile che si traduce con l'azzuffamento, ovvero, il collasso della Forma. Infatti, secondo Gombrowicz, l'essere umano non sopporta questa sensazione di vuoto e di distacco, è quindi portato al sabotaggio piuttosto che all'apprezzamento della libertà.¹⁶⁵ L'esperienza del vuoto è anche l'esperienza della libertà autentica e dell'indipendenza dalla società e dalle norme da essa costituita, ma è anche un'esperienza profondamente destabilizzante, come dimostra il passaggio successivo:

*Nie chcę natury, dla mnie naturą są ludzie, Miętus, wracajmy, wolę ścisk w kinematografie niż ozon pól. Kto powiedział, że wobec natury człowiek się staje mały? Przeciwnie, olbrzymięję i rosnę, delikatnieję, jestem jak obnażony i podany na półmisku ogromnych pól przyrody w całej nienaturalności człeczej, o, gdzie się podział mój las, mój gąszcz oczu i ust, słów, spojrzeń, twarzy, uśmiechów i grymasów?*¹⁶⁶

In questo frammento emergono diversi aspetti su cui occorre soffermarsi: in primo luogo, la vulnerabilità sperimentata dall'essere umano davanti alla sensazione di vuoto e al senso di disorientamento provocato dall'assenza di altri esseri umani la cui mancanza si manifesta soprattutto tramite l'elencazione delle parti del corpo. Che cos'è un uomo senza

¹⁶⁴ Ibid. p.75

¹⁶⁵ Jarzębski, J., op.cit. (1982), p.208

¹⁶⁶ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.198

“Non la voglio la natura, per me la natura sono le persone, Mentino, torniamo, preferisco la calca del cinematografo all'ozono dei campi. Chi ha detto che di fronte alla natura l'uomo diventava piccolo? Al contrario, io cresco, divento enorme e più delicato, mi sento spogliato e offerto sul vassoio delle immense distese naturali in tutta la mia umana innaturalità, oh, dov'è il bosco, la mia brughiera di occhi, bocche, parole sguardi, frecce, sorrisi e smorfie?”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano: il Saggiatore, 2020, p.241

un'altra faccia in cui specchiarsi? Dunque, Gombrowicz mette in luce la necessità dei rapporti interpersonali affinché il singolo stesso possa esistere dal momento che proprio specchiandosi nell'altro riesce a vedere sé stesso. Riprendendo il discorso sulla Forma, Sandauer evidenzia la necessità dell'altro come una via di fuga dall'inganno della Forma, in particolare, nello scontro tra due Forme è necessario che ve ne sia una terza che permetta una via di fuga¹⁶⁷. Ciò che manca è la fisicità dell'essere umano, l'individuo come corpo, e nuovamente Gombrowicz utilizza la figura retorica della metonimia per rappresentarlo nella sua interezza. Dunque, questo frammento introduce un paradosso presente in tutto *Ferdydurke*, ovvero, come possono gli esseri umani necessitare della presenza reciproca se questa comporta lo scontro inevitabile con la Forma? Lipski prova a risolvere la questione dicendo che il contrasto con la Forma è inevitabile per il semplice fatto di essere umani, l'individuo non può non esprimersi se non attraverso la Forma, pertanto, occorre soddisfare il desiderio di interpretazione¹⁶⁸. La conoscenza che un essere umano ha di un altro individuo è una conoscenza Formale basata sull'interpretazione della sua Forma all'interno di un sistema di imposizione di ruoli sociali, le facce, tipici dei sistemi collettivi. Nel momento in cui l'individuo decide di prendere le distanze dal sistema collettivo, può sperimentare il sopraccitato "vuoto", e qualora accetti la condizione di vacuità, non può più rispecchiarsi nell'altro, quindi, vedere sé stesso.

L'oppressione psicologica sperimentata da Józio si trasforma in oppressione fisica quando il protagonista fa il suo ingresso all'interno della tenuta. Ancora una volta, Gombrowicz mostra come l'oppressione della Forma non si limiti al mero piano psicologico ma si manifesti anche dal punto di vista fisico esercitando una vera e propria aggressione. Il continuo contatto fisico altro non è che un tentativo di appropriamento della Forma altrui, un'invasione di spazio:

Ściskanie rąk, całowanie policzków, zahaczanie częściami ciała, objawy radości i gościnności, prowadzą nas do salonu, sadzają na starych biedermeierach i zapytują o

¹⁶⁷ Sandauer, A., op.cit. p.79

¹⁶⁸ Lipski, Jan J., «"Ferdydurke" Czyli wojna skuteczna wydana mitom». In *Gombrowicz i kryrycy*, a cura di Zdzisław Łapiński, 99–102. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, p.101

*zdrowie, jak się miewamy — z kolei ja zapytuję o zdrowie i rozmowa o chorobach wywiązuje się, łapie i nie popuszcza już*¹⁶⁹.

Il contatto fisico è il mezzo attraverso cui ci si cerca di imporre sull'altro, ma è anche la sede della Forma, è infatti dal corpo che prende le mosse la conversazione, vuota, sul reciproco stato di salute. A tal proposito, trovo che la seguente citazione di Gombrowicz sia particolarmente efficace per rappresentare la vacuità delle conversazioni nobiliari e per descrivere il ruolo del corpo all'interno delle conversazioni:

*Było klęską obywatelstwa wiejskiego, że odwieczne dobre maniery zmuszały do nawiązywania stosunków od strony kataralnej*¹⁷⁰.

Nella tenuta di Bolimowo, il rapporto tra apparenza e Forma è veicolato dalla percezione visiva. Il che significa che la descrizione dell'ambiente è finalizzata alla veicolazione della Forma. Anche l'arredamento della casa è caratterizzato dalla Forma nobiliare che permea la famiglia come dimostrano le “poltrone Biedermier” nel salotto, luogo in cui i membri della famiglia si lasciano trasportare da un flusso incessante di domande di circostanza e di futile chiacchiericcio, intervallato da altisonanti parole in francese. Il mondo della nobiltà terriera è impenetrabile dall'esterno, ognuno recita il proprio ruolo mantenendosi ben saldo al proprio personaggio: gli abiti, l'arredamento, i discorsi e l'atmosfera gioviale rispecchiano l'universo della nobiltà di campagna che, affinché possa perpetuarsi, richiede che si continui il gioco delle parti. Ma la descrizione dello spazio fisico serve anche per delimitare il confine tra i due mondi coesistenti alla tenuta, cioè, quello della nobiltà terriera e quello della servitù. La distinzione tra l'universo nobiliare e quello della servitù è delineata da comportamenti, abiti e fisionomie diverse.

¹⁶⁹ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.204

“Strette di mano, baci alle guance, intrecci di parti del corpo, lampi di gioia e di ospitalità. Ci conducono al salone, ci fanno sedere sulle vecchie poltrone Biedermaier e ci chiedono della nostra salute di rimando anch'io mi informo della loro, e così la conversazione sulle malattie prende Forma, ci cattura e non ci lascia più”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.248

¹⁷⁰ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.205

“Era la sciagura della nobiltà terriera, che le vecchie buone maniere costringevano a stringere relazioni per mezzo del catarro” Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.249

Pur condividendo il medesimo spazio fisico, i due mondi si sfiorano senza mai collidere reggendosi precari su un fragile equilibrio. Ancora una volta, gioca un ruolo importante la percezione che si ha dei due mondi, come dimostra il morboso attaccamento di Miętus verso il garzone per cui prova desiderio di essere fedele alla sua autenticità, si sprigiona in lui il desiderio di ribellarsi alla Forma nobiliare in cui è incastrato in virtù del desiderio di autenticità.

*Parobek! W wieku Miętusa, nie więcej niż osiemnaście, duży nie mały, nie brzydki i nie przystojny — włosy miał jasne, ale blondynem nie był. Uwijał się i obsługiwał boso, z serwetką przewieszoną przez lewe ramię, bez kołnierzyka, z koszulą zapiętą na spinkę, w zwykłym niedzielnym ubraniu parobków wiejskich. Gębę miał — ale gęba jego nie była 200 w niczym pokrewna fatalnej gębie Miętusa, nie była to gębawytworzona, lecz naturalna, ludowa, grubo ciosana i zwykła. Nie twarz, która gębą się stała, lecz gęba, która przenigdy nie zyskała godności twarzy — była to gęba jaka noga!*¹⁷¹

Il garzone è autentico, non è contaminato dalle sovrastrutture della Forma, per questo motivo la sua essenza coincide con l'apparenza. Si notino nel testo le parole che indicano la nudità e la trasparenza in relazione all'autenticità: *boso*, *bez kołnierzyka* e *zwykłym niedzielnym ubraniu*. Interessante è anche l'alternanza tra la parola *twarz* e *gęba*: nel primo caso si tratta della parola nella sua accezione letterale e colloquiale poiché il termine *gęba* è una parola propria del lessico colloquiale per indicare la faccia, comunemente chiamata *twarz*¹⁷², termine che indica anche un'accezione metaforica, ovvero, l'imposizione sociale, ma nella traduzione in italiano non si rende la differenza. Quella del garzone è una faccia autentica, diverse dalle altre nella casa, non c'è nulla da

¹⁷¹ Gombrowicz, W., *op.cit.* (2012), p.208

“Il garzone! Della stessa età di Mentino, non più di diciotto anni, né grande né piccolo, né brutto né bello... Aveva i capelli chiari ma non troppo biondi. Si muoveva svelto in giro e serviva scalzo, con un tovagliolo appoggiato al braccio sinistro, senza colletto, con la camicia fermata da una spilla, nella semplice tenuta domenicale dei garzoni di campagna. Aveva una faccia, la sua faccia non aveva niente in comune con la fatale faccia di Mentino, non era una faccia costruita, una faccia quasi sbozzata grossolanamente. Non un viso che era diventato faccia, ma una faccia che mai e poi mai avrebbe ottenuto la dignità di viso, una faccia come una gamba è una gamba!”

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.253

¹⁷² <https://sjp.pwn.pl/szukaj/g%C4%99ba%20.html>

smascherare poiché non è portatrice di alcuna Forma e non ha ipocrisia¹⁷³ e, per questo motivo, è attraente per Miętus.

Per concludere questa sezione dedicata alla Forma, propongo questa citazione di Gombrowicz affinché possa riassumere un tema così articolato e complesso come quello appena discusso, benché sia opportuno tenere presente che limitare un autore come Gombrowicz o il concetto di Forma a una sola definizione sia illusorio e riduttivo:

*Głównym problemem „Ferdydurke” jest problem formy. Nie ma ucieczki od formy jak tylko w inną formę*¹⁷⁴.

2.3 Lo spionaggio

Lo spionaggio costituisce un tema ricorrente nella produzione gombrowiczana vista la dinamica che intercorre tra le Forme dei personaggi e il modo in cui esse interagiscono fra di loro per dare vita a nuovi scontri. In *Ferdydurke*, è impossibile rimanere da soli poiché la presenza di un altro personaggio è fondamentale perché ci si possa riconoscere in esso¹⁷⁵. Per questo motivo i personaggi non sono mai da soli, anche quando credono di esserlo, e anche se sono fisicamente soli all'interno della stanza, c'è qualcuno che nascosto li spia.

Pur avendo intenzione di dare maggiore rilievo alla sezione della narrazione dedicata alla famiglia Młodziak. È opportuno sottolineare che anche nelle prime pagine compaiano esempi di spionaggio come, ad esempio, nella sezione narrativa dedicata alla scuola in cui dapprima le madri e le zie spiano gli scolari da dietro i cancelli¹⁷⁶ e, successivamente, il professor Pimko spia gli scolari da dietro un albero¹⁷⁷.

*W płocie, oklającym podwórko, były szparki, a przez te szparki zaglądały matki i ciotki, nigdy niesyte swych pociech.*¹⁷⁸

¹⁷³ Fryde, D., op.cit. p.58

¹⁷⁴ Gombrowicz, Witold. «Aby uniknąć nieporozumienia». *Wiadomości Literackie*, 1937

¹⁷⁵ Sandauer, op.cit.

¹⁷⁶ Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.39

¹⁷⁷ Ibid., p.40

¹⁷⁸ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.23

“Lungo la recinzione del cortile si aprivano delle fessure attraverso le quali le madri e le zie sbirciavano senza saziarsi mai di quel godimento.”

Si sottolinea l'utilizzo del verbo *zaglądać*, verbo derivato da *oglądać* (guardare). Grazie all'aggiunta del prefisso *-za*, il significato del verbo muta diventato non più un semplice guardare ma un "guardare in profondità, fermarsi per un po' a guardare"¹⁷⁹ cioè *spiare*. Le madri e le zie spiano gli studenti perché, sentendosi osservati, continuano a comportarsi in maniera innocente, come dichiara Pimko:

*A matki ich podglądają — bardzo dobrze. Nie ma nic lepszego od matki za płotem na chłopca w wieku szkolnym. Nikt nie wydobędzie z nich bardziej świeżej i dziecięcej pupy niż matka dobrze ulokowana za płotem*¹⁸⁰.

Nel testo polacco, non troviamo più il verbo *zaglądać* ma *podglądać* che nella traduzione italiana presa a riferimento è tradotto con "sbirciare", letteralmente significa "guardare furtivamente nel momento in cui qualcuno non vuole essere visto"¹⁸¹ rendendo pienamente la dinamica onnipresente in Gombrowicz secondo cui chi osserva senza essere visto detiene un potere maggiore rispetto all'osservato, infatti, pur non essendo visibili, le madri e le zie esercitano una violenza sulla Forma che obbliga o guida gli studenti a comportarsi ingenuamente. Allo stesso modo, anche Pimko decide di nascondersi e spiare i giovani studenti:

*Gdy skolarze dostrzegli obcego pana, ukrytego za dębem, który przyglądał się im bacznie i wnikliwie, zdenerwowanie ich wzrosło niepomierne, rozległy się szepty, że wizytator przyszedł do szkoły, jest za dębem i pogląda*¹⁸²

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.39

¹⁷⁹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/zagl%C4%85da%C4%87.html>

¹⁸⁰ Gombrowicz, W., op.cit (2012), p.24

"E intanto le madri li spiano. Niente di meglio di una madre dietro una recinzione, per i ragazzi in età scolare. Solo una madre ben piazzata alla recinzione sa tirargli fuori il massimo del fresco e infantile culezio!"

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.40)

¹⁸¹ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/podgl%C4%85da%C4%87.html>

¹⁸² Gombrowicz, W. p.26

"Quando gli scolari si accorsero che uno sconosciuto nascosto dietro la quercia li osservava con attenzione diventarono estremamente nervosi, e si misero a bisbigliare che era arrivato a scuola un ispettore e che i stava spiando da dietro la quercia"

Gombrowicz, W., *Ferdydurke*. A cura di Cataluccio, M. F., Tradotto da Salvatori, I. e Mari, M., Milano, il Saggiatore, 2020, p.42

Si noti che nel testo polacco i verbi *dostzegać*, significa notare qualcosa o qualcuno, il verbo *przyglądać się* che, letteralmente, significa “esaminare qualcuno o qualcosa da tutti i lati, attentamente, con attenzione”¹⁸³. I verbi utilizzati enfatizzano l’azione deformante che la Forma esercita sui soggetti e come tale azione sia veicolata attraverso lo sguardo. La consapevolezza dell’essere spiati comporta una modifica dei comportamenti come tentativo di resistenza alla modifica della Forma. Quelli appena riportati sono solo alcuni esempi che mostrano la concezione che regola i rapporti interpersonali in Gombrowicz e il modo in cui essi siano un tentativo di imposizione della Forma. Se inserito all’interno di un ambiente sociale, il singolo individuo risente dell’imposizione e cerca di mostrare i propri ideali¹⁸⁴. Infatti, secondo Fryde, la questione della Forma potrebbe essere letta come una questione sull’idealismo, cioè, come uno scontro di ideali opposti e come un’imposizione del proprio punto di vista in quanto appartenenti a una categoria (gli adulti) in opposizione a un’altra categoria (gli studenti)¹⁸⁵.

2.3.1 Spionaggio nella famiglia Młodziak

A partire dal sesto capitolo si apre la sequenza del romanzo dedicata alla permanenza presso la famiglia Młodziak, dove il tema dello spionaggio diviene centrale nella narrazione. In particolare, è interessante osservare il primo incontro di Józio con la liceale e i risvolti che ne derivano. In questa sezione narrativa, si intensifica il conflitto identitario del protagonista: in che modo il protagonista gestisce il suo essere un trentenne ridotto a ragazzino? È adulto o un ragazzo? Maturo o immaturo? Secondo Błoński, ora Józio deve mettere in atto delle strategie per riappropriarsi della propria faccia¹⁸⁶ ma è difficile per lui capire a quale faccia aggrapparsi. A tale quesito risponde direttamente l’autore che parla di identità multiple o frammentate che si trovano all’interno di un contesto sociale che ne muta le caratteristiche¹⁸⁷, ovvero, è impossibile inquadrare Józio come un’entità stabile e definibile e il suo conflitto identitario è destinato a non risolversi perché non è mai costante. Quindi, secondo l’autore, comprendere l’identità del protagonista sarebbe

¹⁸³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/przygl%C4%85da%C4%87%20si%C4%99.html>

¹⁸⁴ Fryde, L., op. cit. p.63

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Błoński, Jan. «Między buntem a ucieczką. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza». *Teksty Drugie*, n. 3 (2003): 245–57, p.250

¹⁸⁷ W. Gombrowicz, op.cit. (1937), p. 96

un'attività di speculazione che non terrebbe in considerazione l'intero, ma solamente un frammento momentaneo dell'identità dell'individuo, ne consegue che per Józio risulta essere ancora più complesso decidere a che parte della propria identità aggrapparsi per contrastare la Forma moderna.

Paradossalmente, il primo incontro con la liceale è caratterizzato da una mancanza di contatto visivo. Infatti, pur avendo la liceale accolto Józio e il professore in casa, si ostina a guardare fuori dalla finestra. L'evitare lo sguardo e, quindi, la mancanza del reciproco scambio fa sì che il professore si senta incompleto poiché non trova un volto in cui specchiarsi. La mancanza di contatto visivo tra la liceale e il professore provoca in lui l'affiorare in superficie della vecchiezza e del suo desiderio di completezza che si manifesta con il canto del professore. In tutto ciò, Józio siede osservando e acquisendo coscienza della Forma professorale di Pimko che vacilla dinnanzi all'indifferenza della liceale. Il seguente passaggio mette in luce quello che Kijowski ha brillantemente riassunto con "nessuno esiste da solo"¹⁸⁸, ovvero, la necessità di rivedersi e riconoscersi nell'altro:

<i>Lat szesnaście, sweter, spódnica, gumiane sportowe pół-buciki, wysportowana, swobodna, gładka, gibka, giętka i bezczelna! Na jej widok struchlałem w duchu i na twarzy. Zrozumiałem na pierwszy rzut oka, że oto — zjawisko potężne, potężniejsze bodaj od Pimki i równie absolutne w swym rodzaju, nie dające się nawet porównać z Syfonem. Przypominała mi kogoś — kogo, kogo? — ach, Kopyrdę mi przypominała! Czy pamiętacie Kopyrdę? Była taka sama, lecz mocniej-sza, pokrewna mu typem, ale</i>	Sedici anni, golfino, gonna, scarpe da ginnastica, sportiva, disinvolta, liscia, flessuosa, elastica e sfrontata! A quella vista mi terrificai nel volto e nell'animo. Mi era bastato uno sguardo per capire che si trattava di un fenomeno potente, più potente ancora di Pimko e altrettanto assoluto nel proprio genere, nulla di neanche lontanamente paragonabile a Sifone. Mi ricordava qualcuno, ma chi? Ah, sì, Kopyrda! Vi ricordate Kopyrda? Era come lui, eppure più forte, simile come tipo, ma più intensa, una liceale
--	---

¹⁸⁸Kijowski, A. «Strategia Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1984, p.43

<i>bardziej nasilona, doskonała pensjonarka w swej pensjonarskości i absolutnie nowoczesna.</i> ¹⁸⁹	perfetta nella sua licealità e assolutamente moderna nella sua modernità ¹⁹⁰
--	---

Il frammento appena riportato è importante per diversi motivi: in primo luogo vi è il ruolo della descrizione della liceale, ovvero, la rappresentazione della Forma moderna in tutta la sua potenza e anche il sentimento di paura che nasce dalla visione della Forma. Si notino nel testo le due espressioni *Na jej widok* e *na pierwszy rzut oka* per indicare l'immediatezza della percezione e la conseguente sensazione di paura. È anche interessante notare come la Forma moderna non sia esclusiva della liceale, ma è un "modello" che si può applicare anche ad altri moderni, ad esempio Kopyda. Inoltre, la Forma è potente, anzi, più potente di quella professorale di Pimko, infatti, si osservi che nelle pagine immediatamente precedenti al frammento riportato, il professore si dice nervoso all'idea di incontrare la liceale nel suo territorio, la casa moderna. Infine, vorrei sottolineare due parole, a mio avviso, molto efficaci nella traduzione italiana: se *pensjonarskość* è reso con "licealità", quindi, due sostantivi, il sostantivo "modernità" compare nel testo polacco con l'aggettivo "nowoczesna". L'utilizzo del sostantivo risulta più efficace nel delineare la Forma poiché costituiscono essi stessi la Forma. In altre parole, se l'essere moderna è un attributo della ragazza, la licealità è la Forma stessa, un contenitore all'interno del quale vi sono gli elementi costitutivi della Forma (l'essere moderna, sportiva, spigliata, irrispettosa ecc.). Riprendendo le parole del testo, la *pensjonarskości* Forma è un fenomeno potente e assoluto, non un attributo; pertanto, è importante la scelta di utilizzare i sostantivi che permettano una rappresentazione assoluta della Forma.

Dunque, da un lato attraverso lo sguardo si manifesta il potere della Forma, ma dall'altro ne scaturisce il desiderio di essere visti e, di conseguenza, la necessità di riconoscimento identitario. Tramite lo sguardo si manifesta la dipendenza nei confronti degli altri per conoscere te stesso in relazione agli altri¹⁹¹. Una volta rimasto solo nella casa moderna,

¹⁸⁹ Gombrowicz, W. Op.cit. (2012), p.102

¹⁹⁰ Ibid., p.130

¹⁹¹ Płonowska-Ziarek, Ewa. *Gombrowicz's grimaces : modernism, gender, nationality*. Abany: State University of New York Press, 1998, p.26

approfittando della situazione di “solitudine”, decide di approfondire il rapporto con l’ambiente circostante e “invadere” e “appropriarsi” della Forma che si manifesta tramite la casa e le persone che ci abitano. Questo desiderio di appropriazione della Forma può anche essere letto come desiderio di connessione con l’altro per trovare la propria versione di sé in quel dato contesto e tale necessità può essere soddisfatta solo dallo spionaggio. Infatti, Józio, da dietro la parete, ascolta cosa fa la ragazza nella stanza adiacente. In questo momento Józio fa esperienza della “falsa solitudine” di chi è solo:

Tymczasem mrok zapadał i samotność — owa kłamana samotność, gdy człowiek, sam, nie jest sam jednak, lecz w duchowym, bolesnym związku z drugim człowiekiem za ścianą — a przecież dość sam na to, żeby zacieranie rąk, kurcze palców i inne objawy były niedorzeczne — a zatem mrok i owa fałszywa samotność uderzały mi do głowy, oślepiły, odbierały do reszty poczucie jawy, w noc strącały.¹⁹²

Questo frammento introduce una riflessione sulla solitudine e di come questa sia falsa per via dell’esistente connessione con la liceale. Come detto prima, il confronto con gli altri esseri umani è fondamentale per vedere il proprio riflesso e lo spionaggio permette di soddisfare questa esigenza. D’altro canto, però, esso permette anche una visione parziale che provoca nel protagonista uno stato di agitazione e curiosità, ovvero, non soddisfa appieno il desiderio di visione. Si noti nel testo polacco le conseguenze che insorgono dall’oscurità e dalla falsa solitudine: danno alla testa e accecano, ma in senso metaforico si può leggere che non solo la mancanza di visione dell’altro, ma anche l’impossibilità di rivedersi nell’altro provoca pazzia e sconforto. Il desiderio di vedere è anche il desiderio di categorizzare, di percepire la Forma poiché essa è il modo in cui l’individuo comunica e si presenta all’esterno¹⁹³.

¹⁹² Gombrowicz, W., op. cit. (2012), p.117.

“Intanto si stava facendo buio, e la solitudine, la falsa solitudine di chi è solo, ma altresì solo non è, essendo penosamente congiunto in ispirito con un altro al di là della parete, eppure sufficientemente per torcersi le mani, farsi venire i crampi alle dita e altre simili assurde manifestazioni – il buio e la falsa solitudine dicevo mi colpirono alla testa, mi accecarono, mi privarono di quel poco di senso di realtà che mi rimaneva, mi sprofondarono nella notte.”

Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.147

¹⁹³Janion, M., «Forma gotycka Gombrowicza». *Twórczość*, (1975), p. 190

Samotność jest wypychająca. Więc po dłuższej męce znowu otworzyłem drzwi, ukazałem się na progu, z samotności trochę na oślep jak nietoperz. Stanąwszy spostrzegłem, że znowu nie wiem, jak mam ją zahaczyć i niby jak się dobrać do niej — była wciąż najściślej odgraniczona i zamknięta, piekielna rzeczten wyrazisty i sprecyzowany kontur formy ludzkiej, ta chłodna linia wyodrębniająca — Forma.¹⁹⁴

Il titolo del capitolo 9, “Sbirciamento e ulteriore immersione nella modernità”, in polacco *Podglądanie i dalsze zapuszczanie się w nowoczesność*, lascia presagire che il tema dello spionaggio sarà centrale nel corso della narrazione successiva. Nel testo polacco, la parola *podglądanie*, dal verbo *podglądać* significa guardare furtivamente qualcuno nel momento in cui non vuole essere visto. Nella sua camera, in preda all’eccitazione, Józio progetta un modo per insinuarsi nella Forma moderna della liceale che, al momento, rimane lontana e irraggiungibile. Il seguente frammento è esemplificativo del ruolo di contaminazione della Forma.

Jak kazić na dystans jej styl nowoczesny? Jak na dobre wciągnąć ją w orbitę mojego działania? A przecież oprócz dystansu psychicznego był dystans fizyczny — widywała się ze mną tylko podczas obiadu i kolacji. Jak kazić ją, jak nadziewać mentalnie na dystans, to znaczy, gdy mnie nie ma przy niej, gdy jest sama? „Chyba — myślałem ubogo — przez podglądanie i podsłuchiwanie¹⁹⁵.

“Contaminarla”, “farcirla mentalmente”, “sbirciando” e “origliando” sono i modi attraverso cui Józio spera di fare breccia nella Forma della liceale. Spera che nell’intimità della sua stanza la liceale abbandoni la sua Forma comportandosi in maniera autentica, ma potrebbe anche succedere che la liceale sempre nello stesso modo. Se così accadesse,

¹⁹⁴ Gombrowicz, W. Op.cit (2012), p.118

„La solitudine fa scoppiare la testa. Così dopo una lunghissima tortura aprii di nuovo la porta e mi affacciai sulla soglia, accecato dalla solitudine come un pipistrello. Ma una volta lì, in piedi contro lo stipite, mi resi conto di non sapere ancora come attaccare bottone e in generale come avvicinarla, tanto era terribilmente definita e conchiusa, ah, diabolica cosa il chiaro e preciso contorno della Forma umana, quella fredda linea di definizione, la Forma!”

Gombrowicz, W. Op.cit. (2020), p.147

¹⁹⁵ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.143.

„Come contaminare a distanza il suo stile moderno? Come contaminarla nell’orbita della mia azione? Del resto, oltre alla distanza psichica c’era quella fisica, perché la vedevo solo a pranzo e a cena. Come contaminarla, come farcirla mentalmente? quando io non ero con lei e lei era sola? «Forse» pensai squallidamente «Sbirciamento e origliando» Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.174

sarebbe la conferma del fatto che la liceale è pura Forma, cioè, non ha bisogno di adeguare la propria Forma alle situazioni, per questo motivo Józio spera di sorprenderla nella sua solitudine come punto di decostruzione della Forma. Riprendendo Kijowski, non esiste un sé che sia in grado di stare da solo in autonomia, il contatto con gli altri individui è necessario poiché l'individuo stesso si realizza nel rapporto interpersonale, l'interazione offre al singolo l'opportunità di ampliarsi e di manifestarsi dinamicamente sotto diversi aspetti¹⁹⁶. Il seguente frammento parla dello spionaggio come una contaminazione:

*Sam fakt podglądania już poniekąd kaził i nadziewał, gdyszpetnie podglądamy piękność, coś z naszego wzroku osiada jednak na piękności*¹⁹⁷.

Józio spia senza pausa per ore aspettando che la liceale tradisse un segnale di debolezza. Visto che l'osservazione passiva di Józio non porta ai risultati desiderati, ora il protagonista deve far uscire la liceale dalla sua presunta solitudine rendendola consapevole della sua presenza dietro alla porta. Gombrowicz vuole enfatizzare l'inautenticità messa in scena dalla liceale dal momento che qualsiasi espressione fa parte del gioco interattivo a cui lei partecipa con Józio in nome della propria Forma e che Józio decide di smontare in modo scorretto iniziando il duello con il naso.

L'ultima scena che analizzo riguarda lo spionaggio dei membri della famiglia Młodziak nel bagno. L'indomani, quando la casa è di nuovo popolata dalla famiglia, Józio si alza presto per nascondersi nel bagno per osservare i suoi nemici per avventarsi "spiritualmente come un leone su un agnello"¹⁹⁸. La nudità rappresenta la caduta di ogni difesa e lo spogliarsi della Forma, se Józio riesce a vedere i corpi nudi dei membri della famiglia, allora può avere accesso ai lati più vulnerabili della Forma moderna. Vede la signora Młodziak che entra in bagno "come una donna che sa di non doversi vergognare delle funzioni naturali"¹⁹⁹ e successivamente si spoglia e fa i piegamenti sulle gambe.

¹⁹⁶ Kijowski, A., op. cit. (1984), p.43

¹⁹⁷ Gombrowicz, W., op.cit. (2012) p.142

"Il fatto stesso di spiare contamina e farcisce, perché quando sbirciamo la bellezza in modo abietto qualcosa del nostro sguardo si posa inevitabilmente sulla bellezza" Gombrowicz, W., op.cit (2020), p.175

¹⁹⁸ Gombrowicz, W., op.cit (2020), p.195

¹⁹⁹ Ibid., p.196

Sconvolto da tale modernità che si perpetua anche nell'intimità del bagno, Józio ripiega nel guardaroba dove spira la liceale.

Szła pogwizdując, wyglądała zabawnie w pidżamie, z ręcznikiem na szyi — cała w iuchu precyzyjnym i szybkim, w działaniu. Po chwili była już w łazience i rzuciłem się na nią wzrokiem z ukrycia. Teraz, teraz albo nigdy, teraz, kiedy jest najsłabsza i najbardziej rozmamlana! — ale działała tak szybko, iż żadne zgola rozmamlanie nie zdołało się jej ucześcić. Wskoczyła do wanny — puściła zimny prysznic. Trzęsła lokami, a jej akt proporcjonalny drgał, kulił się i zachłystywał pod strumieniem wody. Ha! Nie ja ją, to ona mnie złapała za gardło! Dziewczyna, przez nikogo nie zmuszana, rano, bez śniadania, lała na siebie zimną wodę, zniewalała ciało do kurczów i drgawek po to, by młodzieńczym zachłyśnięciem na czczo odzyskać dzienną krasę²⁰⁰.

La nudità degli antagonisti è l'estremo tentativo da parte di Józio di interagire con la loro autenticità²⁰¹ vedendo la realtà che si cela dietro i loro comportamenti modulati dalla presenza costante della Forma. Si noti nel testo polacco *rzuciłem się na nią wzrokiem z ukrycia*, reso in traduzione “mi lanciavi a spiarla”, per descrivere l'azione del protagonista nel vedere se la sua Forma può essere indebolita ma, al contrario, sembra rafforzarsi: la sua velocità, la doccia fredda, il digiuno della colazione non fanno che aumentare la durezza e la tempra della sua Forma.

Come si è detto in precedenza, l'azione dello spionaggio messo in atto da Józio è un tentativo di dissoluzione della Forma, ma il frammento appena riportato mette in luce una nuova prospettiva dello spionaggio intesa come *zbrodnia*, crimine. Secondo Kijowski, tra la liceale e Józio è iniziato un duello delle Forme destinato a concludersi con la vittoria di una di queste ma l'uccisione è l'atto terminale anticipato da altri scontri che

²⁰⁰ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.162

“Camminava fischiettando, era buffa in pigiama con l'asciugamano sul collo, veloce e precisa nel movimento e nei gesti. Un attimo dopo era già nel bagno, e io mi lanciavi a spiarla. Ora, ora o mai più, ora che è più debole e sciatta! Ma si muoveva così in fretta che la sciattezza non le si attaccava addosso. Entrò nella vasca, si fece una doccia fredda. Scuoteva i riccioli e le sue membra proporzionate guizzavano, rabbrivivano e rimanevano senza fiato sotto il getto dell'acqua fredda. Ah! Non io lei, ma lei afferrava me alla gola! Si gettava sotto l'acqua fredda senza che nessuno la obbligasse, di primo mattino, senza aver fatto colazione, imponeva al proprio corpo contrazioni e spasmi per recuperare la grazia diurna con un bel trauma giovanile a digiuno Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.198

²⁰¹ Błóński, J., op.cit. (1970), p.46

rappresentano il tentativo di imposizione di una Forma sull'altra²⁰². Ad esempio, lo spionaggio potrebbe essere considerato un tentativo di *gwalt* della Forma. Benché il termine possa apparire forte (in italiano potrebbe essere “stupro” o “violenza”), esso efficacemente descrive l'intenzione degli individui. Spiando da dietro la porta, Józio mette alla prova il tentativo di resistenza della Forma della liceale²⁰³ optando per un contrattacco mediato invece di un confronto diretto: lo sguardo nascosto trasforma l'altra persona attraverso meccanismi fisico-mentali, è la percezione della presenza altrui che si insinua nel subconscio²⁰⁴. A tal proposito, è significativo osservare che quando Józio abbandona la sua postazione di spionaggio scrive sul muro le emblematiche parole latine “*veni, vidi, vici*” come segno tangibile della sua permanenza nel guardaroba. Una volta letta, la sua scritta sortisce conseguenze interessanti sugli altri personaggi: la consapevolezza di essere spiati porta alla modifica dei comportamenti che tentano di sottrarsi al suo campo visivo oppure si lasciano trasportare da un eccesso forzato di naturalezza. La situazione di indefinitezza alimenta l'ansia che, però, non si concretizza mai in un gesto o in un movimento di Józio. Inoltre, il fatto che il ragazzo rimanga nella sua stanza distaccandosi dalle dinamiche famigliari lo rende ancora più sospettoso agli occhi della famiglia che si innervosisce nel silenzio tombale regnante in casa, riprendendo la connotazione tra mancanza di visione e mancanza di conoscenza.

Nowoczesna wpatrywała się bacznie w przestrzeń, jakby próbując wzrokiem wykryć sens niebezpieczeństwa, odgadnąć kształt, ujrzeć wreszcie postać grozy, zrozumieć konkretnie, co się przeciwko niej knuje. Nie wiedziała, że niebezpieczeństwo nie miało ani kształtu, ani sensu — bezsens, bezkształt i bezprawie, mętny, rozbełtany, bezstylowy żywioł zagrażał jej nowoczesnemu kształtowi, oto wszystko²⁰⁵

²⁰² Kijowski, op.cit.(1984), p.439

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ Ibid, p.441

²⁰⁵ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.166,

“La moderna si guardava intorno spaventata, come se con lo sguardo provasse a scoprire il senso del pericolo, a indovinarne la Forma, a vedere finalmente il terrore in faccia e capire concretamente che cosa si tramasse contro di lei. Non sapeva che il pericolo non aveva né Forma né senso: era qualcosa di informe e insensato, senza legge né stile, qualcosa di torbido e confuso che minacciava la sua Forma moderna” Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.203

La liceale cerca di afferrare con lo sguardo ciò che succede attorno a lei cercando di indovinare le sembianze del pericolo, non sapendo che il pericolo sfugge a qualsiasi tentativo di definizione sensoriale. Esso è invisibile e impalpabile e per questo motivo è pericoloso. Lo sguardo invisibile è letale e desta insicurezza anche negli altri membri della famiglia Młodziak che non sa esattamente che cosa li minacci e non sa nemmeno fino a quale punto può spingersi Józio. Per difendersi dall'attacco invisibile, la liceale si rende invisibile spegnendo la luce:

W pokoju dziewczyny było ciemno. Spała? Było cicho i wyobrażałem sobie, że śpi z głową objętą ramieniem, przykryta do połowy i zmęczona. Nagle zajęczała. Nie był to jęk przez sen. Gwałtownie, nerwowo poruszyła się na tapczanie. Wiedziałem, że kuli się, a rozszerzone oczy trwoźnie badają ciemność. Czyżby nowoczesna pensjonarka była już tak dalece wyczulona, że wzrok mój poraził ją w mroku przez dziurkę od klucza? Jęk był przedziwnie piękny, wydarty z głębin nocy — jakby sam los zaklęty dziewczyny zajęczał, daremnie wzywając ratunku.²⁰⁶

Nemmeno l'oscurità sembra proteggere la liceale che, divorata dall'ansia, sente la sua Forma che trema. Lo sguardo silenzioso e nascosto di Józio è una forza misteriosa che pervade la notte e che si insinua nel subconscio della liceale. La crepa nella Forma è rappresentata dal gemito che, in maniera totalmente antimoderna, si sprigiona dalla bocca della liceale. Questo è il tentativo di resistenza della Forma di cui parlava Kijowski, è il tentativo disperato della liceale di non lasciarsi manipolare dalla forza corrosiva dello sguardo di Józio.

²⁰⁶ Gombrowicz, W., op.cit. (2012), p.168

“In camera della liceale era buio. Dormiva? C’era silenzio e me la immaginavo dormire con la testa su un braccio, semiscoperta, esausta. Improvvisamente gemette. Non era un gemito da sonno. Si girò sul divano letto nervosamente, violentemente. Sapevo che era rannicchiata, sondando il buio con gli occhi sgranati dall’ansia. Possibile, la liceale moderna già così sensibile al punto che nel buio il mio sguardo la feriva attraverso il buco della serratura? Era stato un gemito bellissimo, sgorgato dalla profondità della notte, come se lo stesso destino della ragazza, sentendosi stregato, avesse inviato una vera richiesta d’aiuto” Gombrowicz, W., op.cit (2020), p.205

Conclusione

In questo capitolo è stato affrontato il tema della percezione visiva all'interno di *Ferdydurke*. Essa riveste un ruolo centrale all'interno della dinamica secondo cui, attraverso lo sguardo, si cerca di definire e ascrive l'altro ad una categoria di appartenenza. Dunque, la percezione visiva è strettamente connessa al concetto di Forma che, a sua volta, è legata al quadro più ampio della dimensione sociale intersoggettiva. Una volta stabilita l'esistenza della Forma, il protagonista cerca un modo per infrangere la Forma degli altri personaggi, spinto dal desiderio di autenticità. Dunque, attraverso lo spionaggio, veicolato dallo sguardo, il protagonista cerca un modo per insinuarsi nella Forma altrui per corroderla dall'interno. La percezione visiva in *Ferdydurke* ricopre un ruolo di definizione identitaria e sociale, ed è alla base dell'universo delle relazioni interpersonali intessute da Gombrowicz nella sua opera. La dimensione sociale attorno cui Gombrowicz articola la sua opera è caratterizzata da una componente violenta che porta i singoli personaggi ad imporre la propria Forma sugli altri. Ne consegue, che per Forma si intende una precisa visione del mondo e una determinata immagine mentale che si ha degli eventi e delle persone. In questo modo, una volta ascritti a una Forma, è impossibile uscire e l'unica alternativa è portare la Forma stessa al collasso.

3. Pornografia

Pornografia è un'opera complessa, oscena e scandalosa che propone al lettore riflessioni su temi *tabù* quali l'ossessione per la sfera erotica, l'attrazione sessuale, il voyeurismo e il desiderio di controllo lasciando sullo sfondo la tematica storica privata dell'aura di sacralità attribuita abitualmente dalla produzione letteraria polacca. Le sopracitate tematiche acquisiscono ulteriore forza se si considera il ruolo giocato dallo sguardo e, in generale, dalla percezione visiva che è in grado di creare e plasmare la realtà circostante. Ancora una volta, l'opera di Gombrowicz porta il pubblico ad interrogarsi riguardo alle nozioni di realtà e oggettività mettendo in dubbio l'unicità dei punti di vista. Ma in quest'opera, a mio parere, l'intrusività dello sguardo raggiunge la sua acme e la sua massima pervasività. In questo capitolo, si discuterà circa il ruolo dello sguardo nella creazione della realtà e il ruolo da esso rivestito all'interno della sfera erotica.

3.2 La creazione della realtà

Leggendo *Pornografia*, si possono notare due momenti narrativi distinti: nella prima fase, i due protagonisti adulti, Witold e Fryderyk, sono impegnati nel tentativo di "accoppiare" i due giovani personaggi Karol e Henia che, apparentemente, non sembrano dimostrare particolare interesse l'uno nei confronti dell'altra. Nella seconda fase, invece, la strenua volontà di controllo e le macchinazioni messe in atto dai due protagonisti portano ad un'azione sulla realtà e a una recita.

Il critico letterario Jarzębski si è occupato in "*Pornografia*" – *próba stworzenia nowego języka* dell'analisi del processo di creazione della realtà e del ruolo partecipativo al processo rivestito dai personaggi stessi. Proponendo visioni distaccate rispetto alle visioni del critico Sandauer che, invece, ha una visione più negativa dell'opera²⁰⁷, Jarzębski si interroga circa la sovrapposizione tra le figure dell'autore, narratore e protagonista e del ruolo che ricoprono nella Formazione della realtà. Come visto anche per le altre opere di Gombrowicz presenti all'interno di questo elaborato, è importante risolvere tale quesito riguardo alla sovrapposizione delle tre figure per capire effettivamente attraverso quali

²⁰⁷ Jarzębski, J., «"Pornografia" - próba stworzenia nowego języka». In *Gra w Gombrowicza*. Varsavia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p.305

occhi si assiste alla narrazione: in particolare, è opportuno indagare il rapporto che intercorre tra Witold, Fryderyk e l'autore.

Witold è narratore e anche protagonista, rappresenta la voce narrante e il suo è il punto di vista esclusivo fornito al lettore. Per quanto riguarda la sua caratterizzazione, sicuramente risulta più debole rispetto a Fryderyk che, come vedremo in seguito, è caratterizzato da una forza agente sulla realtà circostante. A tal proposito, è interessante notare che Witold non regge il confronto con l'altro personaggio e, infatti, sembra distruggersi sotto il peso del rapporto con Fryderyk²⁰⁸. Ma è anche grazie agli occhi di Witold e alla sua narrazione che entriamo vediamo per la prima volta Karol e Henia:

*Ale w pewnej chwili wzrok mój... moje oczy... oczy w popłochu i ciężkie. Tak, coś przyciągało. Oczy... i oczy. Zniewalająco, kusząco — tak. Co? Co przy ciągało, co nęciło? Cudowność, niczym we śnie, miejsca zawoalowane, których pożądamy nie mogąc odgadnąć i krążymy wokół nich z niemym krzykiem, we wszechpożerającej tęsknocie, rozdzierającej, szczęsnej, zachwyconej.*²⁰⁹

In questo breve passaggio si notino i rimandi alla vista: in primo luogo, la ripetizione della parola *oczy* (occhi) che ritorna ripetuta quattro volte in poche righe. Dopodiché si osservi l'immagine onirica che è *zawoalowane* cioè velata, sfocata, non chiaramente visibile. La descrizione del corpo gioca un ruolo di primo piano poiché il ragazzo si mostra in tutta la sua fisicità ma è Witold che trascende il livello fisico per attribuirgli un'interpretazione da un punto di vista superiore, attribuendo alla fisicità del giovane il significato della Forma giovanile²¹⁰. Questa visione acquista ulteriore significato quando, a distanza di poche righe viene effettivamente introdotto l'oggetto della visione:

Co to było, jednak? To było... Kawalek policzka i nieco karku... należące do kogoś kto stał przed nami, w tłumie, o kilka kroków... Ach, omal nie udławilem się! To był... (chłopiec) (chłopiec) I pojąwszy, że to tylko (chłopiec), ja zacząłem gwałtownie

²⁰⁸ Ibid., p.319

²⁰⁹ Gombrowicz, Witold. *Pornografia*. Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 2018, p. 25

“Quand’ecco che lo sguardo...gli occhi... occhi in tumulto e pesanti. Irresistibilmente, seduttivamente...si. Che cosa? Che cosa li attraeva? Che cosa li tentava? Un senso di meraviglioso, come i luoghi velati che in sogno vaghiamo senza riuscire a scoprirli e intorno ai quali giriamo con un grido che non trova il modo di uscire, trafitti da una nostalgia divorante, lancinante, estatica e felice.”

Gombrowicz, W., *Pornografia*. Tradotto da Vera Verdiani. Milano, il Saggiatore, 2018., p.28

²¹⁰ Jarzębski, J., op.cit., p.324

wycofywać się z ekstazy mojej. Bo zresztą ja jego prawie nie widziałem, tylko trochę zwykłej skóry — karku i policzka. [...] Jak niesamowita atrakcja!”²¹¹

Lo sguardo del lettore passa attraverso quello di Witold e, in questo caso, il protagonista è interessato da una *niesamowita atrakcja* nei confronti del giovane lasciando intendere che si tratti di una attrazione di tipo sessuale. Duque, Gombrowicz guidando lo sguardo del lettore crea la realtà facendo sì che si veda solo ciò che egli desidera che venga visto. Tuttavia, Jarzebski sottolinea come si possa trattare di una visione iperbolica, in cui la visione del ragazzo non è da intendersi esclusivamente sul piano fisico, ma richiede un’interpretazione a livello superiore²¹². Non si tratta solo di un evento fortuito nella narrazione, ma è il preambolo dell’ossessione che si svilupperà nel corso del romanzo. Parimenti, se Fryderyk è incarnazione dell’autore, allora bisogna accettare che l’autore stesso sia promotore delle istanze del voyeurismo, dell’omosessualità e che, quindi, Fryderyk sia una proiezione dei desideri dell’autore²¹³. E se si accetta che Witold sia la proiezione dell’autore, allora il punto di vista proposto al lettore è limitato e marginale. Tuttavia, come sempre accade in Gombrowicz, non è facile delineare dove si pone l’autore rispetto ai suoi personaggi. L’autore confessa la verità su di sé ma così si presuppone che una verità esista e che non si tratti solo di una veste letteraria priva di autenticità, come invece sosteneva Sandauer²¹⁴. Probabilmente, si tratta di un esempio di incoerenza da parte dell’autore in cui non c’è una verità assoluta e sembrerebbe assurdo tentare di rintracciarne una. Il personaggio di Fryderyk rappresenta sicuramente una figura narrativa interessante presentata dalla voce dell’autore e che subisce un’evoluzione nel corso della narrazione: da personaggio pacato a regista erotico, il cui ruolo cambia a seconda della vicinanza con altre persone.²¹⁵ Fryderyk sembra anche avere un livello di conoscenza maggiore riguardo alle vicende narrative, come dimostra Jarzebski secondo

²¹¹ Gombrowicz, W., op. cit. (2018), p.25

“Ma che cos’era? Erano... un frammento un frammento di guancia e un pezzo di nuca... appartenenti a qualcuna tra la folla, lì a qualche passo da noi... mi venne un nodo alla gola. Era... un (ragazzo) un (ragazzo) Appurato che solo di un (ragazzo) si trattava, ridimensionai leggermente il mio entusiasmo. In fondo lui quasi non lo avevo visto... avevo colto solo un banale frammento di pelle della guancia e della nuca. [...] che sconvolgente attrazione”

Gombrowicz, W. *Pornografia*. Tradotto da Vera Verdiani. Milano, il Saggiatore, 2018., p.28

²¹² Jarzebski, J., op.cit., p.326

²¹³ Ibid. p. 300

²¹⁴ Ibid. p.306

²¹⁵ Ibid. p. 320

cui “In quasi ogni scena, il narratore ordina i partecipanti in base al grado di informazioni che hanno sul significato di eventi e affermazioni. La posizione più alta in questa gerarchia è occupata da Fryderyk dalla sua coscienza assoluta”²¹⁶ e anche Witold stesso sembra rendersene conto già dalle prime pagine:

*Twarz niewidoczna, a głos ten sam — więc nie ten sam. Przede mną tylko plecy — i już chciałem wychylić się żeby zajrzeć w oczy tym plecóm, ale wstrzymałem się... bo Fryderyk... wszak był tu, obok mnie. L był niezmiernie cicho. Mając go przy sobie, wołałem nie zaglądać nikomu w twarz... gdyż naraz zrozumiałem, że to coś, co siedzi obok, jest w ciszy swojej radykalne, radykalne do szalu! Tak, to był ekstremista! Niepoczytalnie krańcowy! Nie, to nie było zwykłe istnienie, lecz coś bardziej drapieżnego, napiętego krańcowością o jakiej dotąd nie miałem pojęcia!*²¹⁷

Elementi caratterizzanti di Fryderyk sono il suo essere taciturno e assoluto, ma si noti anche il desiderio non corrisposto di guardarsi negli occhi contrastato, al contempo, dall'impossibilità di cercare lo sguardo altrui dovuta proprio all'assolutezza di Fryderyk. Per commentare l'espressione “coscienza assoluta” utilizzata da Jarzębski, Fiała utilizza l'espressione “Fryderyk-demiurgo”²¹⁸ per indicare sia il suo grado di conoscenza elevato rispetto agli altri personaggi, ma anche per indicare la sua azione sugli altri personaggi²¹⁹. Secondo il critico Głowiński, la relazione tra Witold e Fryderyk mette in luce la dinamica di dipendenza e influenza tra i personaggi: l'essere umano viene considerato come un essere che agisce in relazione agli altri e l'interazione tra diversi individui genera reciproca influenza²²⁰ e, per questo motivo, non c'è alcun personaggio nella narrazione che agisca in maniera totalmente indipendente dall'altro, anzi, in virtù dei dettami della

²¹⁶ Ibid. p.362

²¹⁷ Gombrowicz, W., op. cit. (Wydawnictwo Literackie, 2018), p.13

„Il volto invisibile, la voce la stessa, dunque non più la stessa. Davanti a me nient'altro che una schiena. Stavo già per sporgermi a fissare negli occhi quella schiena, ma mi trattenni... perché Federico... era sempre lì accanto a me, immerso nella sua sconfinata taciturnità. Con lui al mio fianco preferivo non guardare in faccia nessuno...improvvisamente avevo capito che quell'essere seduto a fianco a me era qualcosa di assoluto, l'assoluto all'ennesima potenza! Un radicale! Un massimalista fuori misura! No, la sua non era un'esistenza normale, bensì qualcosa di più rapace, di teso, di un estremismo di un estremismo di cui fino ad allora non avevo neanche sospettato l'esistenza!” Gombrowicz, W., op. cit. (il Saggiatore, 2018), p.18

²¹⁸. Fiała, E., «Transgresje racji moralnych w „Pornografii” Gombrowicza». *Teksty Drugie* 3 (2002): 35–56, p.36

²¹⁹ Idem.

²²⁰ Głowiński, M., «Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)». *Twórczość*, n. 1 (1973): 73, p.29

Forma presentati all'interno del capitolo dedicato a *Ferdydurke*, l'essere umano dal punto di vista di Gombrowicz non può essere indipendente e tale reciproca dipendenza crea un sistema di Forme che si influenzano vicendevolmente costituendo un'intricata rete di rapporti interpersonali che danno vita al mondo narrativo di *Pornografia*.

3.2.1 Witold e Fryderyk: registi della realtà

Una volta introdotti i due personaggi giovani, la visione di Witold e di Fryderyk sarà focalizzata sull'“accoppiare” i due ragazzi creando un legame fisico ed emotivo che li unisca. Prima di discutere alcune scene salienti presenti nel quarto capitolo, occorre riflettere ulteriormente sull'esclusività del punto di vista: non è sorprendente come gli altri personaggi presenti nel romanzo non vedano la connessione esistente tra i due giovani? Ciò succede perché l'intento di Witold non è raccontare la storia, ma fornire un'interpretazione²²¹ o, in termini gombrowiczani, creare la realtà circostante. Il processo interpretativo coincide con quello creativo della realtà ed è unico per ognuno dei personaggi. Come se svolgessero un'indagine all'interno di una realtà immaginaria, l'obiettivo di Witold e Fryderyk non è trovare la verità oggettiva, ma una realtà personale in linea con il loro essere da cui deriva una rottura della visione convenzionale, ovvero, la rottura delle regole etiche che regolano la vita nella famiglia²²². Głowiński ha messo in luce questo aspetto enfatizzando il fatto che Witold, narratore e protagonista, non percepisce la realtà narrativa come reale dotata di confini stabili e definiti, ma è un universo narrativo plastico che muta e che diventa oggetto della sua interpretazione e, per questo motivo, si potrebbe parlare anche di Witold come un Demiurgo che plasma la realtà circostante sotto la forza della sua interpretazione²²³. Infatti, sarebbe incorretto secondo il critico parlare di Witold come eroe che risolve una situazione, ma è più opportuno parlare di lui in quanto a demiurgo che opera e interpreta la realtà esistente²²⁴. Dunque, ciò che emerge in *Pornografia*, ma anche in altre opere di Gombrowicz, è il fatto che non esiste una realtà empirica, ma ciò che comunemente è considerata realtà altro non è che l'interpretazione degli stimoli sensoriali e degli eventi vissuti dal narratore-protagonista, e attraverso questo meccanismo si crea la realtà.

²²¹ Jarzębski, J., op. cit., p.331

²²² Idem. p.341

²²³ Głowiński, M., op.cit., p.38

²²⁴ Ibid. p.39

Essendo il punto di vista del narratore-protagonista il mezzo attraverso cui si veicola la narrazione, è importante osservare come Witold non sappia, inizialmente, né cosa pensi Fryderyk né cosa pensino gli altri membri della famiglia e ciò genera in lui un sentimento di curiosità misto a sgomento:

*A inni? Co wiedzieli inni? Wszak trudno było uwierzyć aby coś tak bijącego w oczy mogło wymknąć się rodzicom panny.*²²⁵

A mio parere, questo breve frammento è importante per due motivi: dal punto di vista lessicale, la scelta dell'espressione *coś tak bijącego w oczy* è stata magistralmente resa in italiano con l'aggettivo "lampante" laddove, nel testo polacco, si utilizza il participio presente in funzione aggettivale del verbo *bić*, colpire. Questa espressione è spiegata dal Wielki Słownik Języka Polskiego *come coś jest bardzo dobrze widoczne, gdyż wyróżnia się czymś od otoczenia*²²⁶, qualcosa di molto ben visibile, che si distingue dall'ambiente circostante, rimandando al ruolo principe giocato dalla percezione visiva all'interno della narrazione. In secondo luogo, il breve frammento sopra riportato mette in luce sia il sentimento di curiosità e incredulità del protagonista verso gli altri personaggi sia è indice di come la percezione del mondo circostante non sia univoca per tutti i personaggi poiché lo stesso fenomeno percepito visivamente da più personaggi non è interpretato allo stesso modo, concetto che riecheggia anche in altre opere dell'autore²²⁷. Ciò che caratterizza Witold di *Pornografia* è il desiderio di realtà e di autenticità²²⁸, ma il protagonista vuole che la sua visione sia condivisa:

*Nic! Jak to być mogło? A Fryderyk, Fryderyk, co wiedział o tym Fryderyk, gaszący papierosa, bawiący się gałkami chleba? Fryderyk, Fryderyk, Fryderyk! Fryderyk, siedzący tutaj, umieszczony przy tym stole, w tym domu, na tych polach nocnych i w tym kłębowskiu pasji! Ze swoją twarzą, która była jedną wielką prowokacją, ponieważ nade wszystko wystrzegala się prowokacji. Fryderyk!*²²⁹

²²⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo Literackie), p.30

"E gli altri? Che cosa sapevano gli altri? Mi pareva impossibile che una verità tanto lampante fosse sfuggita ai genitori della ragazza" Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.33

²²⁶ https://wsjp.pl/index.php?id_hasla=27170&id_znaczenia=4649851&l=4&ind=0

²²⁷ Schulz, B., «Ferdydyrke». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1984, p.49

²²⁸ Błóński, Jan. *O Gombrowiczu*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, p. 46

²²⁹ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo Literackie), p.36

La domanda che si pone Witold riguarda il personaggio Fryderyk e la sua opinione dei fatti. Il frammento appena citato mette in luce sia l'ossessione nei confronti di questo personaggio (si noti la ripetizione del nome più volte) ma anche l'apparente lontananza di Fryderyk dal contesto circostante²³⁰ che, apparentemente distaccato, osserva e vigila sugli altri personaggi in attesa che la sua inautenticità venga smascherata, come accadrà nel quarto capitolo. Witold desidera che la sua visione degli eventi sia condivisa non per puro spirito referenziale, ma perché se si è in due a vedere la stessa realtà, allora la realtà esiste. La visione condivisa ha potere oggettivante e se due personaggi vedono la stessa realtà, allora significa che si astrae la visione dall'ambito della soggettività e dell'interpretazione per ascriverla all'ambito dell'oggettività e del mondo sensibile.

Per rispondere al suo interrogativo, Witold decide di seguire Fryderyk spinto dal desiderio di sapere se le due realtà coincidono. Seguendo e spiando, Witold narratore e protagonista osserva e cerca di spiegare e spiegarsi le mosse di Fryderyk dando vita a quella che Jarzębski ha definito "ossessione per la realtà"²³¹. Infatti, osservando i movimenti di Fryderyk dall'esterno cerca di darne un'interpretazione sostituendo la realtà oggettiva-empirica con quella personale:

*Ale co wiedział Fryderyk? Potrzeba upewnienia się, czy on wie, co on wie, co myśli, co sobie wyobraża, stała się wprost dręcząca, nie mogłem dłużej bez niego, czy też raczej z nim, ale niewiadomym! A pytać? Jak pytać? Jak to wyjęzyczyć? Raczej — pozostawić go sobie i śledzić — czy nie zdradzi się ze swym podnieceniem...*²³²

Mettendo in atto dapprima il pedinamento e poi lo spionaggio, Witold entra nella sfera intima, nella Forma da cui prende le mosse lo smascheramento di Fryderyk per mostrare

"Niente! Ma com'era possibile? E Federico? Federico? Che cosa ne sapeva Federico, che schiacciava mozziconi e giocava con le palline di pane? Federico, Federico, Federico! Federico, seduto qui, davanti a quel tavolo, in quella casa, in mezzo ai campi notturni e a quel nodo di passioni... con quella faccia che era tutta una provocazione, proprio per la cura con cui evitava di essere provocante. Federico!"

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.38

²³⁰ Jarzębski, J., op. cit., p.313

²³¹ Jarzębski, J., «Pojęcie "formy" u Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 62, n. 4 (1971): 69–96, p.69

²³² Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo Literackie), p.22

"Ma Federico cosa sapeva? Il mio bisogno di scoprire che lui sapesse, che cosa sapesse, che cosa ne pensasse, che cosa immaginasse, si era fatto addirittura irresistibile: non ne potevo più di stare senza di lui, o meglio, di stare con lui senza sapere cosa almanaccasse. Interrogarlo? Ma come? Con quali parole? Forse era meglio lasciarlo fare e spiarlo, in attesa che la sua eccitazione lo tradisse..."

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.42

come le sue mosse non siano né pure né autentiche. Le continue domande che il narratore-protagonista si pone servono per verbalizzare le sue emozioni e per verbalizzare la realtà²³³, mettendo in evidenza come il racconto che egli fa non è il racconto della narrazione ma l'interpretazione degli eventi. Perpetuando lo spionaggio, è come se Witold intendesse sostituirsi alla visione di Fryderyk perché, come detto prima, il suo intento non è trovare la realtà ma scoprire la visione di Fryderyk²³⁴. Si tratta di un'invasione della Forma, ma è interessante notare cosa succede quando i due si trovano faccia a faccia:

*Tu spotkał się oko w oko ze mną. I szliśmy ku sobie po linii prostej. Nie mogło być mowy o wykrętach. Ja jego schwytalem na gorącym uczynku, on — mnie. Zobaczył tego, kto go podpatrywał. Szliśmy jeden na drugiego i, wyznam, zrobiło mi się niewyraźnie, bo teraz coś radykalnie musiało się zmienić między nami. Wiem, że wie, wie, że ja wiem, że wie — oto co tańczyło mi w mózgu.*²³⁵

In questo frammento, la visione l'uno dell'altro corrisponde all'esposizione, allo smascheramento e all'infiltrazione nella Forma altrui. Si notino nel testo polacco il riferimento agli elementi visivi: *oczy*, *zobaczył* e *podpatrywał*, ma nella traduzione italiana compare il termine guardone che in polacco è reso con una perifrasi: letteralmente, "colui che spiava". Il frammento *Wiem, że wie, wie, że ja wiem, że wie* è un curioso gioco di parole che descrive l'esposizione reciproca, lo smascheramento: si tratta del meccanismo di smascheramento reciproco in cui i due personaggi, posti l'uno di fronte all'altro, si rendono conto di essere presenti nello stesso luogo per lo stesso motivo, ovvero per realizzare la propria ossessione nei confronti di Karol e Henia²³⁶. L'esposizione reciproca dà il via ad una conversazione estremamente Formale²³⁷. Questo dialogo Formale e controllato può anche essere letto dal punto di vista della parodia²³⁸ in

²³³ Jarzębski, Gra w Gombrowicza p.331

²³⁴ Idem.

²³⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo Literackie), p.41

"Qui si trovò faccia a faccia con me. Avanzavamo dritti l'uno verso l'altro. Nessuna scappatoia possibile. C'eravamo sorpresi sul fatto a vicenda, io lui, lui me. Aveva colto in flagrante il suo guardone. Camminavamo l'uno verso l'altro e devo dire che mi trovavo sempre più a disagio, perché sentivo che qualcosa di noi sarebbe radicalmente cambiato. Io so che lui sai, lui sa che io so che lui sa, ecco quel che mi andavo ripetendo" Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.44

²³⁶ Jarzębski, op.cit. (1971), p.68

²³⁷ Jarzębski, Gra w Gombrowicza p.329

²³⁸ Głowiński, M., op. cit., p.41

cui i due personaggi si scambiano battute banali e non rilevanti ai fini della trama, infatti, si potrebbe dire che il dialogo è di per sé vuoto poiché non fornisce alcune informazioni aggiuntive in più sui personaggi, ma può essere letto anche come un tentativo di resistenza allo smascheramento destinato a fallire poiché in questa scena è rappresentato il tacito assenso di Fryderyk: anche lui vede i giovani Karol e Henia legati e sulla giovane coppia decide di esercitare una pressione. Si noti come il linguaggio utilizzato dai due non sia rappresentativo della realtà²³⁹, ma si tratta di un conservatorismo della Forma, intesa come insieme di regole che disciplinano l'interazione interpersonale: la comunicazione verbale è l'emanazione della Forma attraverso cui l'individuo è in grado di leggere e interpretare l'altro²⁴⁰ ma una volta "letto" e "interpretato" la visione che ne abbiamo non è autentica ma, appunto, frutto della nostra personale interpretazione. Il dialogo che avviene tra i due personaggi è emblematico nel rappresentare la concezione di Gombrowicz dei rapporti interpersonali in cui si assiste al dominio dell'artificiosità e alla deformazione dell'individuo da parte degli altri individui²⁴¹. Tale deformazione porta ad una limitazione e all'imposizione di un ruolo sociale da esercitare nella recita.

In *Pornografia*, il concetto di "recita" o "recita sociale" è importante per capire la dinamica di artificiosità sottesa alle relazioni interpersonali in cui si avvicendano ruoli assunti e imposti e, tornando alla scena dell'arrotolamento dei pantaloni, l'intento di Fryderyk può essere riassunto in tre semplici ed emblematiche parole:

*Niech ona zawinie.*²⁴²

Jarzębski ha approfonditamente analizzato questa scena mettendo in luce da un lato il desiderio di associare o accoppiare i due giovani personaggi da parte di Witold, dall'altra il ruolo di regista affidato a Fryderyk mentre Witold è il testimone dello sviluppo narrativo²⁴³. Quella di Fryderyk oltre ad essere impudenza è anche forza attiva sulla realtà

²³⁹ Ibid, p.45

²⁴⁰ Zweiffel, Maciej. «"Gombrowicz i nadliteratura", Michał Głowiński, Kraków 2000 : [recenzja]». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 94, n. 4 (2003): 251–55.

²⁴¹ Lipiec, Wiesław. «Pornografia Gombrowicza jako Gra». *Roczniki Humanistyczne* 30, n. 1 (1982): 101–27.

²⁴² Gombrowicz, W., op.cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.62
"Te lo fa lei"

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.47

²⁴³ Jarzębski, J., op. cit. (1971), p.62

a mo' di forza direttiva, come se i due giovani fossero due attori che si prestano ad eseguire i comandi del regista comportandosi "naturalmente"²⁴⁴. Fryderyk è il vero regista dell'azione, mentre gli altri personaggi lo seguono passivamente²⁴⁵ esercitando una Forma di manipolazione²⁴⁶ tale per cui i due giovani protagonisti si amino davanti a lui, dove nel testo polacco compare l'espressione *na oczach*. Similmente, tale attitudine alla direzione degli altri personaggi è visibile anche nella scena dello spionaggio di Karol e Henia che sarà approfondita nel paragrafo successivo in cui solo Fryderyk e Witold sono a conoscenza dei loro intenti mentre gli altri personaggi semplicemente partecipano ignari del loro ruolo loro messa in scena.

Inoltre, è anche interessante notare che da questo momento in poi ascrivere a Fryderyk esclusivamente il ruolo di *voyeur* sarebbe riduttivo dal momento che il guardone non esercita alcun tipo di azione attiva, anzi, è del tutto passivo. Sarebbe più opportuno identificare Fryderyk come regista che forza la narrazione²⁴⁷. Si tratta della figura demiurgica di cui parlava Fiała²⁴⁸ che esercita un'azione sugli altri personaggi e che dirige la recita. Fryderyk sfrutta a suo vantaggio il suo grado di conoscenza maggiore per dirigere, è un regista ma si nasconde dietro la maschera della noncuranza²⁴⁹. L'essere attivo di Fryderyk enfatizza la contrapposizione rappresentata dai due personaggi, Witold e Fryderyk, ovvero, attività e passività e grazie al suo ruolo attivo, Fryderyk agisce direttamente sulla realtà, mentre Witold si ritrova a ricoprire un ruolo di osservatore dell'evento.

Il ruolo passivo di Witold è differente rispetto alle altre opere prese in esame in questa trattazione poiché in *Kosmos* così come in *Ferdydurke*, Witold non solo era protagonista ma era anche agente²⁵⁰. A cosa è dovuto il defilarsi da parte del protagonista? Una plausibile risposta può essere data se si considera il personaggio di Witold nel suo insieme, cioè, sia come aiuto alla regia sia come narratore, mezzo attraverso cui il lettore

²⁴⁴ Jarzębski, op.cit (1982), p.344

²⁴⁵ Jarzębski, J., op. cit. (1971), p.72

²⁴⁶ Błoński, Jan. «Prorok Gombrowicz». *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja* 17, n. 5 (1974): 148–152, p.149

²⁴⁷ Ibid.

²⁴⁸ Fiała E., op. cit., p.36

²⁴⁹ Jeleński, Konstanty Aleksander. «Witold: bohater i autor». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, p.295

²⁵⁰ Boyers, R., «Formy perwersji w "Pornografii" Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 64, n. 4 (1973): 285–310, p.288

conosce la vicenda. Per questo motivo, mantenendo le distanze e limitando il coinvolgimento, le sue azioni non mirano esclusivamente all'appagamento del desiderio, ma anche alla rappresentazione della realtà da un punto di vista esterno. Inoltre, questa secondarietà rispetto a Fryderyk porta Witold a non emergere dalla narrazione come il protagonista carismatico, anzi, sembra rimanere piuttosto nell'ombra e ad agire esclusivamente in funzione del protagonista principale, Fryderyk²⁵¹. Ma tale secondarietà può essere spiegata se si considera che quello di Fryderyk è anche il ruolo dell'anti-etica e della perversione. È appunto l'esteriorità nei confronti di Fryderyk che permette di osservarlo e di osservare la sua perversa azione sulla realtà, si tratta di un'osservazione distaccata che, però, si scontra con l'impenetrabilità della mente di Fryderyk. Witold non ha accesso ai pensieri dell'altro personaggio, ma è mosso dal desiderio di vedere se egli vede la realtà, in questo caso Henia e Karol, nello stesso modo. Si potrebbe dire, che l'azione di Witold nei confronti di Fryderyk è mossa dal desiderio di visione, come da una ricerca di conferma. Nel prossimo paragrafo, prenderò in esame l'azione di Fryderyk nell'apportare modifiche anche al sistema morale dei personaggi.

3.1.2 Lo sguardo sull'etica

Pornografia potrebbe anche essere letta come una collisione tra sistemi morali che si verifica in concomitanza all'arrivo al demanio di Fryderyk e Witold. L'universo etico del demanio è articolato sui capisaldi della tradizione della nobiltà terriera polacca: spiritualità, socialità e rispetto per la patria²⁵². Si tratta, dunque, della descrizione di un quieto vivere in cui i personaggi conducono le loro esistenze senza scadere nell'eccesso²⁵³. Da un tale sistema morale deriva anche un preciso modo di vedere e rappresentare la realtà e nella quiete pattuita dalla tradizione e dal tempo si insinua l'arrivo della "pornografia" di Witold e Fryderyk. Quello che Gombrowicz introduce nella narrazione è un sistema in netta opposizione rispetto al mondo parrocchiale, tradizionalista e pacato rappresentato dagli abitanti del demanio di campagna. Inoltre, occorre considerare il quadro storico entro cui si svolge la narrazione, il 1943, che non è solo un peculiare momento della storia nazionale polacca, ma ad esso è anche attribuito un valore storico-culturale rilevante. Dunque, l'arrivo sulla scena di due personaggi

²⁵¹ Ibid., p.292

²⁵² Pawłowski, op.cit. p.259

²⁵³ Boyers, R., op.cit. p.280

esterni a quel panorama morale, segna un punto di rottura sotto molteplici punti di vista che possono essere così sintetizzati: la rottura del concetto di Patria, Religione e Famiglia. In questo quadro agisce l'opera demiurgica di Fryderyk applicata agli altri personaggi non solo per quanto riguarda la citata questione della reciprocità e relatività tra i personaggi, ma anche nell'ambito dell'etica. Sotto questa prospettiva, *Pornografia* potrebbe essere vista come una narrazione sull'abbassamento della moralità dei personaggi²⁵⁴ e, in particolare, si potrebbe interpretare il ruolo di Fryderyk come distruttore dell'etica. Infatti, il legame che intercorre tra etica e rappresentazione della realtà è particolarmente forte, soprattutto se si considera che l'etica stessa dà Forma alla realtà.

Il quadro narrativo è chiaro: una famiglia di religione cattolica, un maniero in campagna e lo spettro della guerra sullo sfondo. I pilastri su cui si regge il funzionamento della famiglia sono chiari e ben definiti e permettono di condurre un'esistenza ordinaria e senza troppa stranezze o preoccupazioni. In un panorama così quieto, le figure di Witold e Fryderyk sono l'elemento disturbante che introducono una connotazione immorale²⁵⁵ all'interno della morale della famiglia. In particolare, la morale di Fryderyk cambia nel corso della narrazione lasciando spazio via via alla trasgressione dando adito al processo di rottura del mondo convenzionale²⁵⁶. Mi sembra interessante notare che è lo sguardo che veicola l'accesso dell'abbassamento dell'etica poiché è la volontà di vedere Henia e Karol insieme che introduce nella narrazione la tematica della degradazione e della contaminazione delle Forme. Infatti, è proprio l'azione degradante di Fryderyk sui membri della famiglia che porterà alla distruzione finale dell'etica stessa, l'omicidio²⁵⁷. L'omicidio, oltre a rappresentare il punto più infimo dell'abbassamento morale, è anche simbolo della contaminazione massima.

Dunque, la visione proposta da Witold e Fryderyk è in rottura con la morigerata etica della famiglia che si scontra con il graduale abbassamento della morale procedendo gradualmente nel corso della narrazione ed è significativo il fatto che al culmine dell'assenza di moralità, l'omicidio, vi sia lo scambio di sguardi con Amelia. A tal

²⁵⁴Pawłoski, J., «Erotyka Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984, p.35

²⁵⁵ Idem.

²⁵⁶ Jarzębski, op.cit. (1971) p.70

²⁵⁷ Idem.

proposito, a mio avviso, il settimo capitolo rappresenta bene la concezione dell'etica e della sua contaminazione raccontata da Gombrowicz. Amelia, madre di Waclaw è presentata così:

*Trudno określić, na czym to polegało. Podobne, jak u Waclawa, ale głębsze chyba, poszanowanie istoty ludzkiej. Grzeczność wynikająca z wysubtelniejszego poczucia wartości. Delikatność uduchowiona prawie, natchniona, acz niezmiernej prostoty. I dziwna prawość. To jednak było w głębi niesłychane kategoryczne, królowała tu jakaś wyższa racja, absolutna.*²⁵⁸

Si notino nel testo polacco le parole che determinano la personalità di Amelia: *poszanowanie istoty ludzkiej, grzeczność, delikatność e prawość* determinano l'universo morale con cui Witold e Fryderyk si devono confrontare ed è importante sottolineare che i due personaggi si sentono richiamati all'ordine, cioè, volti ad abbandonare il tentativo di accoppiamento tra Henia e Karol, come dimostra il seguente passaggio:

*Gdyż tutaj, rządziła zasada metafizyczna, czyli pozacielesna, rządził, krótko mówiąc, Bóg katolicki, wyzwolony z ciała i zbyt dostojny aby uganiać się za Henią z Karolem. Było to więc tak, jak gdyby ręka rozumnej matki dała nam klapsa i zostaliśmy przywołani do porządku, a wszystko powróciło do właściwego wymiaru.*²⁵⁹

Entra qui sulla scena il Dio cattolico, ovvero, la morale cattolica che impone un determinato comportamento e una certa moralità e per i due personaggi la percezione di questa atmosfera ultraterrena, in cui ci si occupa di questioni di ordine superiore e non di accoppiare due giovani ragazzi, è un brusco rimprovero. Si noti nel testo polacco

²⁵⁸ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.84

“Difficile definirla esattamente. Un rispetto del prossimo pari a quello di Vincenzio, ma più marcato. Una cortesia derivante da un profondo senso dei valori. Una delicatezza quasi spirituale, ispirata ma allo stesso tempo estremamente alla buona. In più, una straordinaria dirittura morale. Il tutto rigorosamente categorico, governato da una ragione assoluta che tronca di netto ogni dubbio”

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.80

²⁵⁹ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.8

“Vi regnava un ordine metafisico, anzi ultraterreno: a dirla tutta, vi regnava il Dio cattolico, disincarnato e troppo superiore per correr dietro a Carlo e Enrichetta. Era un po' come se la mano della madre intelligente ci avesse tirato uno scappellotto richiamandoci all'ordine e subito le vicende avessero ripreso le giuste proporzioni”

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.80

dell'aggettivo *wyzwolony z ciała*, reso in italiano con “disincarnato” ma che letteralmente significa “liberato dal corpo” connetta la questione etica con la questione del corpo.

La questione di Henia e Karol è una questione fisica e per questo amorale: il ruolo del corpo in *Pornografia* è profondamente terreno e concreto e il corpo è l'oggetto su cui si posa lo sguardo, che si desidera vedere. Pertanto, mi sembra importante sottolineare che se nelle altre opere di Gombrowicz il corpo era manifestazione della Forma, in *Pornografia* costituisce il veicolo del soddisfacimento voyeuristico. Inoltre, essendo fisico e tangibile, il corpo soddisfa il “desiderio di realtà” di Witold e Fryderyk poiché è soprattutto un corpo erotico²⁶⁰. Si potrebbe dire, dunque, che mentre Witold e Fryderyk si occupano delle questioni fisiche, Amelia si occupa di quelle spirituali e per mettere in evidenza la diametrica differenza tra le due fazioni opposte, mentre Fryderyk e Amelia osservano il panorama fuori dalla finestra, Amelia si concentra sul contatto con l'indeterminato, l'invisibile e l'intangibile, mentre Fryderyk nota “una botte”²⁶¹ emblema della concretezza. Fryderyk e Amelia rappresentano due visioni radicali e opposte, ma Amelia ne è incuriosita e attratta. Quello che Gombrowicz rappresenta qui è il confronto tra due visioni del mondo di cui una, quella di Fryderyk, per quanto diversa e distaccata, attrae l'altra, quella di Amelia che rimane affascinata dalla sua visione del mondo non religiosa ma pur sempre profonda e strutturata. L'amoralità di Fryderyk attrae Amelia e la continua ricerca di confronto tra i due apre le porte dello scandalo:

*Wtedy nastąpiło coś tak skandalicznego, pomimo całej subtelności swojej, że zakrawało na cios... Umierająca, zaledwie dotknąwszy wzrokiem krzyża, zwróciła oczy w bok ku Fryderykowi i związała się z nim spojrzeniem.*²⁶²

Ignorando il crocifisso portato in sala in vista dell'imminente morte della donna, Amelia si distacca completamente dalla propria morale abbracciando con lo sguardo Fryderyk, il contaminatore e omicida dell'*ethos*. L'omicidio di Amelia rappresenta contemporaneamente la rottura dell'etica familiare e religiosa che decadono

²⁶⁰ Jarzebski, op.cit. (1982), p.311

²⁶¹ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.82

²⁶² Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.99

„Allora accadde qualcosa di così scandaloso pur nella sua sottigliezza, da farci l'effetto di un pugno allo stomaco... l'agonizzante sfiorata appena la croce con gli occhi, li spostò di lato verso Federico e sia avvinse a lui con lo sguardo.”

Gombrowicz, W.,op. cit. (2018 il Saggiatore), p.91

rovinosamente davanti alla figura di Fryderyk²⁶³ rendendo Amelia indifferente al crocifisso nelle mani di Maria. Si apre, dunque, un contrasto tra la scena empia che sta accadendo, cioè Amelia che guarda Fryderyk e non il crocifisso, e il desiderio di morire da Santa in virtù della vita pia condotta fino a quel momento e rimarcato dal giuramento di amore eterno tra Henia e Waclaw fatto sotto ai suoi occhi.²⁶⁴ Il lettore vede questa scena attraverso gli occhi del narratore-protagonista Witold che commenta così l'accaduto:

*To jednak, że nie do Chrystusa zwracała się o uznanie i zatwierdzenie swojej egzystencji, a do niego, śmiertelnika, tyle tylko, że obdarzonego niepowszednią świi domością, było zdumiewającą w niej herezją, wyrzeczeni się absolutu na rzecz życia, wyznaniem, że nie Bóg a czfowi ma być sędzią człowieka. Wówczas może nie rozumiała tego tak jasno, a przecież ciarki mnie przeszły od tego j sprzęgnięcia się wzrokiem z istotą ludzką, gdy Bóg w rekai Marii został po prostu nie zauważony.*²⁶⁵

Tramite lo sguardo si consuma l'eresia finale e la presunta attrazione erotica tra Amelia e Fryderyk poiché la scelta della donna di "avvinghiarsi con lo sguardo" a un essere umano e a non "sfiorare nemmeno con lo sguardo" il crocifisso rappresenta la volontà finale di abbandonare la propria morale religiosa ma anche familiare e culturale in favore di una visione opposta, distante e dissacrante.²⁶⁶ Ciò è anche dimostrato dalla frase finale con cui termina il capitolo, in cui il competizione tra morale cattolica e morale atea di Fryderyk sembra essere vinta appunto da quest'ultimo:

*Pani Maria wzniosła krzyż. Pani Amelia wlepila się oczami we Fryderyka i umarła*²⁶⁷

²⁶³ Fiała, E., op.cit. p.63

²⁶⁴ Ibid. p.38

²⁶⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.99

"Il fatto però che il riconoscimento e conferma della propria esistenza li cercasse non da Cristo ma da un comune mortale, sia pure dotato di una consapevolezza eccezionale, in lei assumeva le proporzioni di un'assoluta eresia: era l'abiura dell'assoluto a favore della vita, l'ammissione che non a Dio ma all'uomo spettava giudicare gli uomini. Lì per lì forse non lo capii così chiaramente, eppure quel suo avvinghiarsi con lo sguardo a un essere umano, mentre il suo Dio restava inavvertito tra le mani della signora Maria, mi fece rabbrivire"

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.92

²⁶⁶ Fiała, E., op.cit. p.63

²⁶⁷ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.103

„Maria sollevò il crocifisso. Amelia posò gli occhi su Federico e morì” (Trad. Verdiani p.95)

Ma questa scena è anche esemplificativa di come la morale caratterizzi anche i rapporti interpersonali poiché si assiste alla svalutazione della propria morale dinnanzi ad una morale più forte e subordinante. L'etica interessa anche i rapporti interpersonali dal momento che essa costringe l'individuo a rispettare le limitazioni morali e della tradizione. In altre parole, lo scontro che avviene tra le Forme degli individui impone una limitazione all'individuo stesso, ma anche il confronto con la tradizione, la storia e le usanze generano un contenimento o un restringimento dell'io individuale²⁶⁸. L'individuo risponde ad un'etica esterna e ne agisce all'interno dei confini e, nel caso di Fryderyk e Witold, i due sovvertendo l'etica sovvertono anche l'ordinamento dei rapporti interpersonali. Ma su cosa si regola l'etica dei rapporti personali? Nelle relazioni interpersonali instaurate in *Pornografia*, i personaggi perseguono un duplice obiettivo: da un lato il soddisfacimento della motivazione personale e nascosta, dall'altra i personaggi cercano di salvare le apparenze inserendosi all'interno dello schema predefinito dei rapporti interpersonali. Ci si potrebbe interrogare su quale sia la motivazione più importante, quale sia subordinata e quale subordinante poiché nel tentativo di soddisfare contemporaneamente le due motivazioni, l'individuo restringe il proprio io e lo subordina alla morale esteriore²⁶⁹. Per questo motivo, molti critici hanno parlato di recita o recitazione riguardo all'azione dei personaggi di Gombrowicz. Ad esempio, Jarzębski ha parlato di „dramma”²⁷⁰ delle relazioni interpersonali e di come le interazioni sociali determinano le dinamiche di sviluppo individuali: l'individuo è suscettibile sia al rapporto con gli altri individui ma anche al rapporto con il contesto in cui è inserito²⁷¹.

Nel caso specifico di Fryderyk e Amelia, la presenza di Fryderyk è disturbante e destabilizza la donna facendola vacillare nelle sue convinzioni. Tale dinamica riprende la convinzione di Gombrowicz che giace alla base dei rapporti interpersonali, ovvero, l'adeguamento dell'io a un altro individuo o a un'entità esterna. Tuttavia, sul letto di morte della donna si getta un'ulteriore ombra legata alla dubbia presenza del ragazzo steso a terra. Secondo la ricostruzione, infatti, sembrerebbe che vi sia un legame tra lui e

²⁶⁸ Lipiec, W., «Pornografia Gombrowicza jako Gra». *Roczniki Humanistyczne* 30, n. 1 (1982): 101–27, p.101

²⁶⁹ Ibid. p.102

²⁷⁰ Jarzebski, J., op.cit. (1982), p.319

²⁷¹ *Idem*.

Amelia il che rappresenta una compromissione della Forma della donna²⁷². Questa scoperta compromette la figura di Amelia agli occhi dei presenti e demarca il distacco esistente tra l'io pubblico e l'io privato che collassa sotto la tragedia dell'omicidio, atto violento e amorale²⁷³. Dunque, ci si interroga circa la vera natura di Amelia e sulla sua doppia vita, mettendo in dubbio il fatto di avere conosciuto la sua natura autentica e il dubbio viene ulteriormente accresciuto nel vedere la donna, in punto di morte, legarsi allo sguardo di Fryderyk e non del crocifisso. Si noti come nella narrazione è Witold-narratore ad avanzare i dubbi circa l'integrità morale di Amelia ed è anche colui che cerca di ricostruire la dinamica dell'accaduto:

*Jednocześnie konanie Amelii uległo skażeniu, stało się jakieś podejrzone — cóż łączyło ją z tym wiejskim młodym przystojniakiem, dlaczego ów (chłopak) przyplątał się do niej w godzinę śmierci? Pojąłem że ta śmierć odbywa się w okolicznościach dwuznacznych, o wiele bardziej dwuznacznych niż mogło się zdawać...*²⁷⁴

Nel testo polacco, si noti l'utilizzo dell'aggettivo *dwuznaczny* reso in italiano con "ambiguo" ma che, a mio parere, assume ancora più rilevanza se visto sotto l'ottica della doppia vita di Amelia. Infatti, essa riveste un "significato doppio" (significato letterale dell'aggettivo *dwuznaczny*) poiché si tratta sia della morte fisica della donna ma anche della compromissione spirituale e morale. Non sorprende, dunque, che Witold parli di *skażenie*, contaminazione: gli ultimi istanti della vita di Amelia sono stati contaminati dalla figura di Fryderyk, in uno scambio di sguardi che avviene sotto gli occhi di tutti, mentre la sua vita è stata contaminata dalla figura del giovane ragazzino all'insaputa degli altri personaggi.

3.2 Lo sguardo erotico in *Pornografia*

Benché la tematica erotica all'interno della produzione Gombrowicziana rivesta un ruolo rilevante tra le tre opere prese in esame nel corso di questo elaborato, sicuramente *Pornografia* denota un carattere unico e peculiare. Come dimostra la seguente citazione

²⁷² Fiata, E., op.cit. p.38

²⁷³ Ibid. p.39

²⁷⁴Gombrowicz, W.,op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.101

"Intanto l'agonia di Amelia subiva una contaminazione, si faceva in qualche modo sospetta: che c'era tra lei e quell'adoncino campagnolo? Perché quel (ragazzo) le piombava in casa proprio nell'ora della sua morte? Intuii che quel decesso avveniva in circostanze ambigue, molto più ambigue di quanto potesse sembrare..." ²⁷⁴ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.93

di Pawoski, l'erotica in Gombrowicz non è da ridursi al mero sentimento amoroso e nemmeno a un elemento isolato introdotto autonomamente nella narrazione. La componente erotica nella produzione Gombrowiczana è ampia e complessa e viene definita un "laboratorio nascosto" dove si intersecano la tematica amorosa, ontologica e linguistica:

*Erotyka ... nie jest tylko zwykłym elementem Gombrowiczowskiej sztuki czy izolowanym przypadkiem biografii, lecz stanowi ukryte laboratorium, życiowy sprawdzian, a także swoisty meta-język całości ... artystycznego i duchowego dokonania.*²⁷⁵

Prima di descrivere alcune scene specifiche e caratterizzanti dell'opera, occorre introdurre una breve riflessione sul perché la tematica erotica in *Pornografia* si differenzi rispetto alle altre opere della produzione presenti in questo elaborato. Lo sguardo erotico dell'autore sulle vicende erotiche è caratterizzato da due aspetti principali: da un lato, esso si inserisce coerentemente all'interno del modello filosofico-narrativo di Gombrowicz senza necessariamente rispondere a un modello altrui, dall'altro non presenta una vicinanza alla satira o alla critica sociale²⁷⁶. Leggendo *Pornografia* non ho avuto l'impressione che Gombrowicz intendesse scandalizzare più di quanto volesse farlo in altre opere, ma la differenza significativa che ho notato riguarda il grado di naturalezza con cui la tematica erotica si inserisce all'interno dello sviluppo narrativo: non vi sono bruschi scatti o divisioni nette, l'inserimento della tematica erotica è complementare allo sviluppo della trama stessa e ne è funzionale. A tal proposito, anche Boyers si è espresso parlando appunto di un grado di omogeneità maggiore di *Pornografia* rispetto alle altre opere, senza scadere in una rappresentazione banale dell'eros²⁷⁷. Tutt'altro, soprattutto se si considera la componente voyeuristica che conferisce alla narrazione una connotazione perversa e grottesca unica. Per questo motivo, a differenza di quanto possa indurre a credere il titolo, *Pornografia* non è un romanzo pornografico: è la storia di due protagonisti che dalla città giungono in campagna e che vengono successivamente sopraffatti dal desiderio erotico. Inoltre, il titolo stesso dell'opera lega la narrazione alla

²⁷⁵ Pawłowski, J., op.cit., p. 558.

²⁷⁶ Boyers, R., op. cit., p.286

²⁷⁷ Idem.

sfera della percezione visiva: la narrazione, infatti, riguarda la visione di scene erotiche che alimentano il desiderio di visione dei personaggi.

Il critico letterario Pawłoski si è occupato della tematica erotica all'interno della produzione Gombrowicziana indagando il ruolo dell'eros e dei legami erotici di natura interpersonale. Infatti, secondo il critico, non ci si può approcciare alla tematica erotica senza considerare la concezione di essere umano propria di Gombrowicz²⁷⁸. Secondo tale concezione, la natura interpersonale dell'essere umano porta al confronto di diverse Forme e se da un lato vi può essere scontro aperto tra le Forme, dall'altro può capitare che si sviluppi una sorta di fascinazione tra di esse. Secondo Pawłoski, la relazione erotica si inserisce proprio all'interno di questo rapporto di reciproca fascinazione tra individui e all'interno dello spazio erotico si crea anche lo spazio della comunicazione e del contatto tra le Forme²⁷⁹. Tenendo in considerazione questa definizione, non si può non notare che è questo che capita ai protagonisti di *Pornografia*: Witold e Fryderyk si ritrovano ad essere attratti non da due individui singoli ma da due individui legati da un legame di coppia, ed è qui che risiede l'unicità di *Pornografia* poiché a differenza delle altre opere gombrowicziane in cui l'attrazione era diretta verso un individuo alla volta, si pensi ad esempio a Witold e la liceale in *Ferydurke*, in *Pornografia* la medesima attenzione è diretta contemporaneamente verso due individui che rappresentano, però, un'unità²⁸⁰. Una volta individuata questa peculiarità di *Pornografia*, occorre interrogarsi sugli oggetti del sentimento amoroso, capire quale sia la loro natura e capire perché si distinguono dagli altri personaggi. Per rispondere a tale quesito, Kępiński individua nell'amore inteso in termini gombrowicziani un legame che intercorre tra tre elementi: *młodość*, *piękność* e *niższość*²⁸¹.

Alla base, c'è il concetto di gioventù, *młodość*, che è contrapposto al concetto di maturità. Questa opposizione compare più volte all'interno della produzione di Gombrowicz e, in generale, si potrebbe riassumere la giovinezza come coacervo di naturalezza e autenticità che si oppone alla maturità della Forma. Per il solo fatto di essere giovani, Karol e Henia sono attraenti poiché incontaminati e autentici. Il secondo concetto, quello di *piękność*

²⁷⁸ Pawłoski, J., op. cit., p.533

²⁷⁹ Idem.

²⁸⁰ Idem.

²⁸¹ Kępiński, Tadeusz. *Witold Gombrowicz. Studium portretowe II*. Varsavia: Alfa, 1994, p.399

rimanda alla bellezza dei corpi al loro stadio naturale non ancora adulto e, infine, quello di *niższość*, la bassezza, rimanda sia alla bassezza morale ma anche all'idea di segreto e proibito²⁸². Per l'analisi di *Pornografia*, occorre ricordare che i tre elementi sopracitati sono presenti contemporaneamente e proprio dalla loro compresenza si prendono le mosse per la creazione del sentimento erotico²⁸³. Giovinezza, bellezza e bassezza costituiscono lo stadio primordiale dell'essere umano, ovvero, ciò che lo rende attraente agli occhi di altri individui, ed è radicalmente contrapposto alla Forma, cioè, alla corruzione dello stadio primordiale da parte della società e della cultura. Henia e Karol essendo giovani, belli e "proibiti" lasciano spazio per l'attrazione di Witold e Fryderyk che, al contrario, sono uomini adulti con una loro Forma precisa. A differenza di *Ferdydurke*, però, i protagonisti non ingaggiano una lotta con la Forma dei giovani, ma è come se la percorressero a ritroso in un disperato tentativo di riappropriarsi della loro Forma giovanile²⁸⁴. Il confronto tra le Forme è la chiave di accesso alla sfera erotica, ma perché questo particolare affinità si è sviluppata proprio con Karol e Henia? Come detto in precedenza, il connubio tra giovinezza, bellezza e bassezza gioca un ruolo importante ma i due personaggi adolescenziali si differenziano da tutti gli altri anche sotto un altro aspetto. In primo luogo, la giovane coppia diventa oggetto erotico seguendo il flusso naturale dello sviluppo narrativo, ovvero, non vi è alcuna predeterminazione o imposizione da parte dell'autore, semplicemente si potrebbe dire che quello che avviene con la coppia è un *colpo di fulmine*. In secondo luogo, l'innamoramento non è casuale ma è indicatore di qualcosa che va oltre, infatti, non si tratta di una semplice relazione interpersonale, ma è anche simbolo di qualcosa di più profondo, in particolare, la complessità che caratterizza la realtà e la dimensione sociale dal punto di vista di Gombrowicz. Infine, i personaggi sono ben identificabili e distinti rispetto agli altri²⁸⁵. Per esemplificare al meglio questo aspetto, è a mio parere significativo che i personaggi sono oggetto del desiderio erotico dei protagonisti di Gombrowicz, ovvero, diventano "centri particolarmente privilegiati di significato"²⁸⁶. Con questa definizione, si mette in luce la non causalità dei personaggi e la loro rilevanza sia da un punto di vista dell'aspetto

²⁸² Idem.

²⁸³ Pawłowski, J., op. cit., p.539

²⁸⁴ Lipiec, W., op.cit.

²⁸⁵ Pawłowski, J., op.cit. p.536

²⁸⁶ Ibid. p.537

fisico sia della personalità. Dal mio punto di vista, in quest'analisi emerge il legame tra aspetto fisico e metafisico rivestito dai personaggi la cui rilevanza all'interno della trama non è solo di tipo sensoriale (si consideri, ad esempio, che le descrizioni dell'aspetto fisico dei personaggi oggetto del sentimento erotico sono sempre limitate²⁸⁷) ma anche metasensoriale. L'attrazione verso specifici personaggi non è arbitraria poiché essi sono portatori dei valori rappresentativi della realtà dell'autore e dei personaggi.

Anche Jarzębski si è interrogato riguardo al ruolo rivestito dalla tematica erotica in *Pornografia* che, in virtù dell'elemento della bassezza, risulta essere strana, distorta ma anche profondamente pervasiva nel corso della narrazione²⁸⁸. Ciò che risulta evidente è che la tematica erotica non riguarda solo l'innamoramento in sé, ma invade tutto il modo di percepire la realtà. Sul tema della percezione e della visione mi soffermerò nel corso del prossimo paragrafo, in cui analizzerò alcune scene in cui il tema della percezione visiva si intreccia con quello della percezione sensoriale. Dal momento che la percezione visiva si tinge di una sfumatura erotica, parlerò soprattutto della tematica del *voyeurismo* e di come questa sia presente all'interno di *Pornografia*.

3.2.1 Lo spionaggio sull'isola

In quest'ultima sezione del capitolo, mi dedicherò all'analisi di una scena che rappresenta dal mio punto di vista il connubio massimo tra percezione visiva e sfera erotica in *Pornografia*. Nella scena di spionaggio di Karol e Henia sull'isola, Gombrowicz affronta di petto la tematica del *voyeurismo* nella narrazione. Benché la tematica dello spionaggio ricorra anche nelle altre opere analizzate in questo elaborato, *Pornografia* si differenzia a causa della consapevolezza dei proprio protagonisti nell'atto del guardare²⁸⁹. Infatti, Witold e Fryderyk agiscono in piena consapevolezza e coscienza, non vi è una nevrosi o un'insensatezza di fondo. Si tratta di un'architettura della strategia finalizzata al soddisfacimento di un desiderio e alla necessità di vedere una scena da loro solo immaginata nella realtà. Il loro ruolo (soprattutto quello di Fryderyk, come osservato in precedenza) è attivo: guardano, organizzano e prendono parte²⁹⁰ e, in virtù del grado di partecipazione attiva alla realtà, non possono esclusivamente definirsi *voyeuristi*. Se

²⁸⁷ *Idem.*

²⁸⁸ Jarzębski, J., op.cit. (1982), p.308

²⁸⁹ Boyers, R., op.cit. p.293

²⁹⁰ *Idem.*

fossero solo guardoni, si limiterebbero a seguire e spiare, ma Witold e Fryderyk sono registi della realtà e agiscono su di essa affinché si verifichi la condizione da essi sperata²⁹¹. Il voyeurismo descritto da Gombrowicz incarna alla perfezione il desiderio e l'idealizzazione dei due personaggi maturi, ma al contempo implica che i due personaggi giovani si prestino al gioco. Infatti, se si analizzasse la scena dello spionaggio dal punto di vista dell'erotica *voyeurista*, i due giovani sarebbero dei partecipanti accondiscendenti al soddisfacimento del desiderio dei *voyeur* il che comporterebbe anche l'attribuzione a Karol e Henia di perversioni complementari a quelle di Witold e Fryderyk. Qualora tali perversioni si attribuissero loro, per il solo fatto di essere giovani e immaturi, queste perversioni diventano meno gravi e più "adolescenziali" rispetto a quelle dei due personaggi maturi²⁹².

Tornando alla narrazione, gli elementi appena citati tornano tutti presentati all'interno del nono capitolo che si apre con la descrizione dell'isolotto isolato e verdeggianti e con la visione della figura di Henia e Karol:

*Przelazłem przez zarośla i... Zaraz. Zarazi Niespodzianka! Tam była ławka. Na ławce, siedząca, ona, ale z niesłychanymi nogami — bo jedną nogę miała obutą i w pończosze a druga obnażona aż poza kolano... i nie byłoby to takie nieprawdopodobne, gdyby on, leżący, leżący przed nią, na trawie, również nie miał jednej nogi obnażonej z nogawką podciągniętą powyżej kolana.*²⁹³

Il frammento appena riportato introduce la narrazione in modo specifico: si tratta di Witold che accidentalmente, camminando sull'isolotto, si imbatte nella visione dei due. È già una prima istanza di voyeurismo accresciuta dalla peculiarità della situazione, ovvero la giovane coppia sta seduta sul prato con una gamba scoperta. Tale visione inusuale diventa ancora più peculiare se si considera anche il frammento successivo:

²⁹¹ Fiała, E., op. cit., p.36

²⁹² Boyers, R., op. cit., p. 294

²⁹³ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.127

„Mi feci strada tra i cespugli e... guarda guarda... sorpresa! Una pancina. Seduta sulla panchina lei, ma con gambe a dir poco inaudite. Una con addosso calza e scarpa. L'altra nuda oltre il ginocchio.... E fin qui non ci sarebbe stato niente di strano. Lo strano era che lui, sdraiato sull'erba ai piedi della ragazza, aveva una gamba nuda con il pantalone rimboccato sopra il ginocchio”

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.120

*Ona twarz i oczy miała skierowane w bok. On nie patrzył na nią, głowę na trawie otoczył ramieniem. Nie, nie, to wszystko nie byłoby może skandaliczne, gdyby nie było tak niezgodne z ich naturalnym rytmem, zastygłe, dziwnie znieruchomiale, jakby nie z nich... i te nogi tak niesamowicie*²⁹⁴

In questo estratto, la mancanza di contatto visivo tra i due ragazzi stride con il legame che Witold vede nella coppia, legame rafforzato dall'insolita presenza delle due gambe nude. Questa scena privata osservata di nascosto dal protagonista pullula di forza corporale e giovanile ma anche di artificiosità data dalla generale immobilità dei personaggi. In questa scena "c'era un nonsoché di artificioso, di inaudito e di perverso"²⁹⁵, ovvero, vi si può osservare la compresenza di aspetti in contrapposizione, i tre sopracitati aspetti caratterizzanti dell'attrazione erotica individuati da Pawłosk: *mlodość, piękność e niższość*. È una scena che prepara alla carica erotica della sequenza successiva, ed è interessante notare la costanza con cui Witold si dedica all'osservazione che emerge dalla ripetizione del verbo "guardare". Il quadro di artificiosità e stranezza si completa quando Witold nota Fryderyk che nascosto osserva la scena:

*A wtedy uzupełnił się obraz. Fryderyk siedział na kupie igliwia pod sosną. To było — dla niego! Zatrzymałem się... On, ujrzawszy mnie, powiedział do nich: — Trzeba będzie jeszcze raz powtórzyć. A wtedy, choć jeszcze nic nie rozumiałem, powiało od nich chłodem młodego wyuzdania. Zepsucie. Nie ruszali się — świeżość ich młoda była okropnie zimna.*²⁹⁶

Il frammento appena riportato è importante sotto molteplici punti di vista: in primo luogo, vi è la componente della messa in scena, ovvero, della finzione e dell'artificiosità. Da questo punto di vista, è significativo osservare che dapprima Witold pensa che la messa

²⁹⁴ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.127

"Lei teneva il volto e gli occhi girati di fianco. Lui non guardava, affondava la testa nel braccio sull'erba. Ma tutto questo non avrebbe avuto nulla di scandaloso se non fosse stata così in contrasto con il loro modo di essere abituale, così raggelato, così stranamente immoto, così poco congeniale... e poi quelle gambe assurdamente nude"

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.120

²⁹⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.120

²⁹⁶ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.128

"Fu allora che il quadro si completò. Sotto un pino, seduto su un mucchio di aghi secchi, stava Federico. Era per lui! Mi fermai... vedendomi si girò verso di loro e disse «rifatelo daccapo» In quello stesso istante, pur seguitando a non capirci niente, avvertì il gelo che emanava la loro giovane depravazione. La corruzione. Stavano immoti, la loro acerba freschezza era orribilmente fredda" (Trad. Verdiani p.121)

in scena sia preparata per lui, come se i giovani sapessero del suo arrivo, e successivamente invece nota che non si tratta di una messa in scena *per* ma di una messa in scena *da*, svelando l'azione di Fryderyk che nuovamente si propone come regista della realtà²⁹⁷. Tale azione di Fryderyk è ribadita anche nelle righe successive quasi con eccessiva naturalezza: “che ne dice di questa pantomima?”, “Sapeva del mio debole per la regia?”, “Avrei un'idea per una sceneggiatura...la sceneggiatura di un film”²⁹⁸. Ma le frasi che denotano maggiormente l'azione di Fryderyk come regista sono le seguenti “certe scene sono un po' spinte, bisogna lavorarci sopra, sperimentarle sul vivo” e “Per oggi basta. Potete rivestirvi”²⁹⁹. Questi esempi appena riportati non solo enfatizzano l'operato di Fryderyk come regista della realtà, ma anche segnano un continuum tra finzione scenica e realtà creando una sovrapposizione tra i due modelli che, in realtà, potrebbe essere intesa non come una semplice sovrapposizione ma come una vera e propria contaminazione dell'immaginazione e del desiderio del regista Fryderyk nei confronti della realtà. Il desiderio di contaminazione è anche desiderio di visione fisica e, per questo motivo, Fryderyk desidera vedere il proprio desiderio messo in scena come una trasposizione della sua visione. Inoltre, si mette in luce il ruolo della gioventù e della sua perversione che non è innocente, ma si presta al gioco voyeuristico e alla messa in scena per accontentare la richiesta di Fryderyk³⁰⁰. Ma come ci si spiega, dunque, il coinvolgimento di Witold nella messa in scena? Benché il ruolo di Witold sia di osservatore passivo rispetto a quello di Fryderyk, il suo coinvolgimento nella messa in scena serve per spiegare anche il suo ruolo da testimone:

*Kiedy jest się samemu, nie można mieć pewności, że np. Się nie zwariowało. We dwóch — co innego. Dwóch daje pewność i obiektywną gwarancję. We dwóch nie ma wariacji!*³⁰¹.

Scrivendo queste parole in una lettera a Witold, Fryderyk si assicura che anche lui veda ciò che egli vede legittimando la realtà. Da un lato, Witold funge da garante della realtà

²⁹⁷ Głowiński, M., op.cit.

²⁹⁸ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.121

²⁹⁹ *Idem*.

³⁰⁰ Boyers, R., p.294

³⁰¹ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.131

“da soli, per esempio, non c'è mai certezza assoluta di non essere pazzi. In due si è sicuri, c'è una garanzia oggettiva. In due non c'è follia!” Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.123

e dall'altro funge da specchio, per questo motivo la sua presenza è ben tollerata anche perché *co dwóch widzi to nie jeden*³⁰², tradotto in italiano da Veridani con “quattro occhi vedono meglio di due”. Osservando la scena dall'esterno, Witold gode di un punto di vista privilegiato, il suo, ovvero non vede la realtà oggettiva per quella che è. Ma alla visione dei due ragazzi e di Fryderyk nascosto applica la sua interpretazione³⁰³, al contempo, però, per il semplice fatto di essere lì, nascosto, a spiare, esattamente come Fryderyk, ma dal lato opposto lo rende lo specchio del coprotagonista con il medesimo desiderio³⁰⁴.

La scena testimoniata da Witold era solamente la prova generale che Fryderyk sta architettando per l'indomani: fare in modo che la medesima scena con gli stessi protagonisti sia vista anche da Waclaw, promesso sposo di Henia. Trattando di questo piano, nella lettera di Fryderyk a Witold si riporta la dinamica di potere, discussa nel primo capitolo della corrente trattazione, secondo cui chi vede senza essere visto gode di un potere maggiore. Infatti, nel testo si dice:

*Pan widział, ale teraz trzeba by żeby pan Waclawa na to zwabił. Niech on zobaczy! [...]. I jutro niech pan go zaprowadzi na spektakl, o to chodzi żeby on ich widział mnie nie widząc, szczegółowo wszystko obmyślę i napiszę, otrzyma pan instrukcje. Koniecznie! To ważne! Zaraz jutro! Musi wiedzieć, musi zobaczyć!*³⁰⁵

Così è il piano per fare in modo che Witold porti Waclaw ad assistere alla scena. Questo frammento è significativo soprattutto al punto di vista lessicale. Oltre all'alternanza ripetuta del verbo “vedere” (*zobaczyć* e *widzieć*), si noti anche la correlazione tra il “vedere” e il “sapere” rappresentata dal verbo *wiedzieć*. Come introdotto nel primo capitolo, l'azione del vedere e del sapere sono correlate poiché tramite la percezione visiva l'individuo si appropria della realtà in termini conoscitivi, anche etimologicamente i due verbi sono legati dalla stessa radice e, in polacco, è solo l'inserimento della vocale

³⁰² Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie, p.132

³⁰³ Jarzębski, J., op.cit. (1971), p.68

³⁰⁴ Ibid. p.72

³⁰⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.132

“Lei li ha già visti, ora però deve farli vedere a Venceslao. Bisogna che li veda anche lui! [...] Domani lo porti allo spettacolo. L'essenziale è che lui veda senza vedere me. Studierò la cosa nei minimi particolari, poi le scriverò per farle sapere. Assolutamente! È importante! Domani stesso! Deve sapere, deve vedere” Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore, p.124

“e” a determinare il cambio di significato. Facendo vedere a Waclaw la scena predisposta da Fryderyk, lo si rende partecipe della realtà che Fryderyk e Witold hanno creato. Si noti anche come Fryderyk si riferisca alla messa in scena con il nome di *spektakl*, lo spettacolo e, infatti, il ruolo di Waclaw è proprio di *assistere* allo spettacolo. Esattamente come quello di Witold, anche il ruolo di Waclaw è esclusivamente passivo: egli è condotto allo spettacolo dove gli è mostrata la messa in scena, allo stesso modo Witold non ha architettato il piano, è semplicemente una pedina che si muove per soddisfare l’architettura del regista, Fryderyk. Come ogni spettacolo, sulla scena devono esserci solo gli attori mentre i registi rimangono nascosti dietro le quinte, infatti, *o to chodzi żeby on ich widział mnie nie widząc*, reso in italiano con “l’essenziale è che lui veda senza vedere me”, reso ancora più efficace a mio avviso sia dall’uso del corsivo nell’edizione di riferimento e dall’uso dei pronomi in Forma tonica. Waclaw non deve sapere di essere uno spettatore a una messa in scena, quindi, non deve sapere dell’operato di Fryderyk. Ma perché Waclaw deve vedere? Il coinvolgimento del fidanzato è spiegato da Fryderyk stesso sempre nella lettera:

*Mnie teraz zależy, żeby on zobaczył, a także niech oni wiedzą, że zostali zobaczeni. Trzeba zafiksować ich w zdradzie! Potem zobaczymy co dalej*³⁰⁶.

Si crea una simmetria di sguardi: il fidanzato deve vedere e la coppia deve essere vista e lo svelamento della “colpa” della coppia è finalizzato al sovvertimento dell’etica e allo svelare le persone per quello che realmente sono, questo si intende con “fissarli nella loro colpevolezza”. Dopo essere visti non c’è via di uscita, è impossibile fuggire dal dato oggettivo, dalla percezione diretta. Si tratta dello “smascheramento” di cui Głowiński ha parlato per far emergere lo stato reale delle cose dietro la parodia³⁰⁷ che nelle sue spoglie “banali” cela, invece, un quadro più profondo e complesso. Ma è anche interessante notare che il termine “spionaggio” utilizzato nei capitoli dedicati a *Kosmos* e *Ferdydurke*, qui forse risulterebbe improprio dal momento che i due spiati sono consapevoli del fatto che sono spiati, il che differenzia *Pornografia* da tutte le altre opere analizzate in questa trattazione. L’unico che potrebbe spiare come in una tradizionale scena di spionaggio è,

³⁰⁶ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.132

“Quel che mi preme adesso è che lui veda e loro sappiano di essere visti. Bisogna fissarli nella loro colpevolezza. Il resto si vedrà” Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.124

³⁰⁷ Głowiński, M., op.cit. p.41

dunque, Waław che osservando la coppia ha accesso all'immaginario creato da Witold e Fryderyk:

*Więc chyba nie mylił się Fryderyk sądząc że gdy we dwoje stratują Waławą, gdy staną się wyuzdani na Waławie, to właśnie ich rozkrochmali! Gdy dla Waławą staną się kochankami... kochankami staną się dla siebie. A dla nas, już za starych, oto jedyna możliwość zbliżnia się do nich erotycznego... Wtrącić ich w tę zdradę!*³⁰⁸

Questo breve frammento dimostra la potenza legittimatrice dello sguardo di Waław che rende la fantasia erotica dei due adulti più vicina alla realtà. Si noti una differenza nella traduzione in italiano, dove il polacco *dla Waławą* è stato reso con “agli occhi di Venceslao” mettendo in evidenza ulteriormente il ruolo della percezione visiva.

Finalmente, nella scena decisiva dello “spionaggio”, Karol ed Henia sono disposti a regola d'arte nel bosco. Fryderyk e Witold sono gli unici ad avere un grado di consapevolezza completo e, comunque, quello di Fryderyk è maggiore poiché lui stesso ha architettato il piano³⁰⁹, il resto degli attori sono ignari e, sicuramente, la coppia non si aspetta la presenza di Waław. I personaggi hanno dei punti ciechi sulla vicenda, il che li rende vulnerabili alle mire da regista di Fryderyk e sicuramente ignari degli sviluppi, ma è interessante notare come tutti si prestino alla messa in scena senza esitare e senza mettere in dubbio l'autorità di Fryderyk. Tutti gli attori coinvolti stanno partecipando alla realizzazione della visione di Fryderyk e, pertanto, mi sembra particolarmente efficace la definizione del ruolo di Fryderyk e, in parte, anche di Witold, proposta da Lipiec come “regia aperta”³¹⁰ che mettono in scena un copione di cui non conoscono un finale ma su cui possono agire a loro piacimento. Il modo in cui intervengono sull'azione scenica è piuttosto diretto: dicono agli attori come comportarsi e come muoversi dando istruzioni verbali esplicite e anche guidandoli nel raggiungere luoghi specifici. In particolare, è innegabile l'imposizione di Fryderyk finalizzata al raggiungimento della sua visione³¹¹ e

³⁰⁸ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.135

“E dunque Federico non sbagliava pensando che schiacciare Venceslao insieme, sfrenarsi su Venceslao li avrebbe finalmente disinibiti! Una volta amanti agli occhi di Venceslao... lo sarebbero stati anche nella realtà. E per noi, troppo anziani, era l'unica opportunità di un contatto erotico con loro... bisognava farli precipitare nel tradimento Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.126

³⁰⁹ Lipiec, W., op.cit., p.70

³¹⁰ Ibid., p.80

³¹¹ Ibid. p.117

il modo in cui essa si concretizza va ben oltre la manipolazione fisica dei personaggi, ma anche a una vera e propria manipolazione scenica e psicologica. Leggendo il nono e il decimo capitolo, è percepibile la proiezione di Fryderyk stesso sulla scena dal momento che la rappresentazione da lui ideata è la proiezione delle sue sensazioni e modi d'essere e tale proiezione non sorprende se si considera che l'obiettivo finale di Fryderyk è quello di creare una Forma, una realtà, che sia in linea con la persona³¹². Sotto questa prospettiva, il tentativo di modifica della realtà come se fosse una messa in scena è da leggersi come un tentativo di azione sulla Forma: Fryderyk "si impone" sulla realtà circostante per imprimere in essa la sua visione del mondo, così da renderla più in linea con essa e ciò comporta l'introduzione di una nuova etica, intesa come una nuova visione del mondo che modifichi quella preesistente.

È una visione satura di erotismo mai esplicito, ma sempre sotteso in cui la giovane coppia è volutamente isolata dal resto dei personaggi. La realizzazione dell'obiettivo di Fryderyk, ovvero unire ancora di più Karol e Henia³¹³, occorre osservare la disposizione "teatrale" dei personaggi: al centro della scena ci sono Henia e Karol nella loro inusuale disposizione, separati da loro ci sono Witold e Waclaw che osservano la scena e, infine, nascosto sul lato opposto c'è Fryderyk che osserva il suo operato.

<p><i>Powiedziałem, że „,coś chcę mu pokazać”.</i> <i>Zaprowadziłem nad kanał, na miejsce wyznaczone, skąd przez lukę w drzewach można było ogłądać scenę. W tym miejscu kanału woda była dość wysoka — konieczna ostrożność aby nie wdarł się na wyspę i nie odkrył obecności Fryderyka.</i> Pokazałem. <i>Scena, którą obmyślił Fryderyk na jego cześć, była następująca: Karol pod drzewem;</i></p>	<p>Gli dissi che avevo qualcosa da fargli vedere e lo condussi nel luogo stabilito in riva al canale da dove, attraverso uno spazio tra gli alberi, si poteva osservare lo spettacolo. In quel punto, l'acqua era abbastanza profonda, precauzione indispensabile perché Venceslao non potesse passare sull'isola e scoprirvi la presenza di Federico. Gli additai la scena. Ed ecco quanto Federico aveva escogitato in suo onore. Carlo sotto un albero, lei dietro, entrambi con la testa rivolta all'insù</p>
---	---

³¹² *Idem.*

³¹³ *Ibid.* p.108

<p><i>ona tuż za nim; oboje z zadartymi głowami, wpatrzeni w coś na drzewie, może w ptaka. I on podniósł rękę. Ona podniosła rękę.</i></p> <p><i>Dłonie ich, wysoko ponad głowami, splotły się „mimowolnie”. A, gdy się splotły, uległy ściągnięciu w dół, szybkiemu i gwałtownemu. Oboje przez chwilę, schyliwszy głowy, przyglądali się swoim rękom. I niespodziewanie upadli, nie było właściwie wiadomo kto kogo przewrócił, wyglądało, jakby to ręce przewróciły ich.</i></p> <p><i>Upadli i przez moment leżeli razem, ale natychmiast zerwali się., i znowu stali, jakby nie wiedzieli, co mają począć. Powoli ona odeszła, on za nią, zniknęli za krzakami.</i></p> <p><i>Scena wymyślna w swojej pozornej prostocie. W tej scenie prostota owego połączenia rąk doznawała nieoczekiwanego wstrząsu — to rzucenie się na ziemię — naturalność ulegała prawie konwulsyjnej komplikacji, odchyleniu od normy tak gwałtownemu, że przez sekundę wydawali się marionetkami w mocy żywiołu. Ale był to tylko moment i</i></p>	<p>nell’atto di fissare qualcosa tra i rami, forse un uccello. Lui sollevò una mano. Lei sollevò una mano. Le loro mani, altre sopra le teste, si intrecciarono “involontariamente” e nello stesso istante subirono un rapido e violento strattone verso il basso. Per un po’ i due rimasero a testa china contemplandosi le mani, poi di colpo caddero a terra senza che si capisse chi dei due avesse trascinato l’altro: sembrava quasi fossero stati tirati giù dalle loro stesse mani. Caddero e per un momento giacquero vicini, ma subito saltarono su... e di nuovo ristettero in piedi come indecisi sul da farsi. Poi le si allontanò pian piano, lui la seguì e insieme sparirono tra i cespugli. Una scena raffinata nella sua apparente semplicità. L’elementarità delle mani intrecciate veniva sottoposta allo choc inaspettato della caduta a terra; la naturalezza quasi soccombeva di fronte a quel raptus convulso, a quello scarto dalla norma così violento da far sembrare i due, per lo spazio di un secondo, marionetta manovrate da una forza primordiale. Ma era sato solo un momento e il rialzarsi dei due, la loro partenza tranquilla suggerivano il sospetto che ci fossero abituati... che quella non fosse la prima volta. Che ci avessero già provato. Le esalazioni del canale. L’umidità</p>
--	---

<p><i>ich powstanie, ich spokojne odejście, kazały się domyślać, że już byli do tego przyzwyczajeni... Jakby to nie pierwszy raz im się zdarzyło. Jakby to znali.</i></p> <p><i>Wyziwowy kanału. Wilgoć duszna. Nieruchome żaby. Była piąta, ogród był znużony.</i></p> <p><i>Upał.</i></p> <p><i>— Dlaczego pan mnie tu przyprowadził?</i></p> <p><i>Zadał to pytanie, gdyśmy wracali do domu.</i></p> <p><i>Odpowiedziałem.</i></p> <p><i>— Uważałem to za swój obowiązek.</i></p> <p><i>Zastanowił się.</i></p> <p><i>— Dziękuję panu.</i></p> <p><i>Kiedy byliśmy już blisko domu, powiedział: — Nie przypuszczam żeby to... miało większe znaczenie... Ale w każdym razie dziękuję, że pan mi zwrócił uwagę... Pomówię z Henią³¹⁴.</i></p>	<p>soffocante. Le rane immote. Le cinque del pomeriggio, il giardino spossato. Il caldo torrido.</p> <p>«Perché mi hai portato qui?» Me lo chiese mentre tornavamo verso casa.</p> <p>«Pensavo fosse mio dovere» Rifletté. «La ringrazio.» Quando fummo ormai vicino a casa disse</p> <p>«Non credo che... abbia molta importanza... comunque la ringrazio per avermelo segnalato... Ne parlerò a Enrichetta.»³¹⁵</p>
--	--

Leggendo il testo, si capisce che l'intento di Fryderyk non ha sortito gli effetti desiderati, ma non per questo la scena risulta meno interessante ai fini di questo elaborato. In questo estratto della narrazione, sono importanti i rimandi al campo semantico della vista e i riferimenti al mondo del teatro. I primi riferimenti riguardano principalmente i verbi utilizzati: *ogłądać* e *pokazać*, i secondi sono: *ogłądać scenę*, *scena wymyślna*, *marionetki*. Con questa scena, l'autore riesce a rappresentare la potenza visiva della situazione tramite la voce, e il punto di vista, del narratore e le passioni vengono trasformate in uno spettacolo teatrale a cui i personaggi prendono parte consapevoli del loro ruolo³¹⁶. Come

³¹⁴ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.140

³¹⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), pp. 131-132

³¹⁶ Lipiec, W., op.cit., p.310

messo in evidenza da Pawłoski, nella scena appena riportata la componente erotica si amplifica grazie alla segretezza e alla misteriosità del momento narrativo: Witold non palesa mai a Waclaw il suo vero intento, ma si limita a mostrare e indicare la giovane coppia sorpresa in un momento di artificiosa intimità che, però, è in realtà segno di qualcosa di più profondo³¹⁷ così come Henia e Karol non sanno davvero a che cosa stanno prendendo parte, per loro si tratta semplicemente di un gioco tra le parti intrapreso con Fryderyk, non sono pienamente consapevoli di “esistere solo per gli occhi degli altri”³¹⁸ poiché convinti di esistere come coppia solo per quelli di Fryderyk, e per questo motivo si sentiranno traditi e risentiti quando il regista stesso svelerà loro che sono stati visti da Waclaw.

Il tratto forse più interessante di questo estratto forse, paradossalmente, un elemento non visibile cioè quando Karol e Henia lasciano la scena sparendo dietro ai cespugli. La mancanza di percezione visiva diretta non permette di vedere e quindi di conoscere direttamente la realtà, per questo motivo è il trionfo dell’immaginazione. Potenzialmente, tutto potrebbe succedere lontano dalla vista degli altri personaggi ma Waclaw non cede alla messa in scena. Questa scena, infatti, può essere interpretata come un tentativo fallito di far collassare la Forma rappresentativa di Waclaw che in quel momento non si tradisce nemmeno davanti alla visione di un possibile tradimento mantenendo la sua maturità che assume sempre più i tratti di una costrizione³¹⁹, ma sembra dubitarne nelle pagine successive. Waclaw confida il suo dubbio a Witold che, però, continua a tenere il gioco delle parti:

*Ha! O jednym nie wiedział. że, co ujrzał na wyspie, działo się dla Fryderyka i przez Fryderyka — było rodzajem bastarda, zrodzonego przez nich z Fryderykiem. I jaka satysfakcja — trzymać go w niewiedzy, nie mającego pojęcia, że ja, powiernik jego, jestem po tamtej stronie, z żywiołem, który go niszczy.*³²⁰

³¹⁷ Pawłoski, J., op.cit., p.534

³¹⁸ Lipiec, W., op.cit p.308

³¹⁹ Boyers, R., op.cit. p.297

³²⁰Gombrowicz, W., op. cit. (2018 Wydawnictwo literackie), p.158

“Eh! Una cosa però non la sapeva. Che quanto aveva visto sull’isola avveniva per Federico e per opera di Federico: era una specie di creatura bastarda generata da loro due e da Federico. Che soddisfazione tenerlo all’oscuro del fatto che io, suo confidente, stavo dall’altra parte, alleato con l’elemento che lo distruggeva

Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p.147.

La metafora del “tenere all’oscuro” risulta ancora più evidente se si considera il testo polacco *trzymać go w niewiedzy*, dove *niewiedza* è la mancanza di conoscenza. Dunque, il non aver visto implica il non sapere e rimanere nell’ambito delle congetture.

Conclusione

In *Pornografia*, la percezione visiva riveste un ruolo significativo. Si tratta, infatti, di un’opera in cui la percezione visiva è alla base della creazione della realtà dimostrando come attraverso il punto di vista del narratore-protagonista si veicoli la realtà narrativa. Ma oltre a un romanzo che si interroga circa la costruzione della realtà, *Pornografia* è un romanzo che si interroga anche sul ruolo dell’etica e che affronta il tema gombrowiczano della Forma da un nuovo punto di vista proponendo spunti di riflessione nuovi rispetto alle altre opere presentate in questo elaborato. L’attacco all’etica che Fryderyk scaglia contro la famiglia del demanio è interpretabile come lo scontro tra Forme presentato in *Ferdydurke* ma con i dovuti elementi di novità, tra cui la secondarietà del protagonista Witold rispetto all’altro protagonista, Fryderyk. Ma come avviene il sovvertimento più profondo all’etica? Attraverso l’introduzione della sfera erotica alla cui base c’è la percezione visiva. È il desiderio di visione dei due personaggi adulti che provoca il maggior distacco rispetto alla morale della famiglia introducendo all’interno di essa la componente erotica che mette in crisi gli altri elementi fondamentali della loro morale come, ad esempio, la religione. *Pornografia* è un romanzo complesso e intricato, in cui diversi piani interpretativi si sovrappongono tra cui il piano familiare, quello politico-patriottico e quello delle relazioni interpersonali. In esso gioca un ruolo di primaria importanza la percezione visiva. A riprova della rilevanza della percezione visiva si considerino le parole conclusive del romanzo:

I przez sekundę, oni i my, w naszej katastrofie, spojrzeliśmy sobie w oczy.

E per un attimo noi e loro, dal fondo della nostra catastrofe, ci guardammo negli occhi³²¹.

³²¹Gombrowicz, W., op. cit. (2018 il Saggiatore), p. 189

4. Kosmos

“*Cosmo* è la semplice relazione di un semplice studente che racconta le proprie avventure. Lo studente prende alloggio in una pensione dove conosce due donne: la bocca dell’una è deformata da un incidente automobilistico, quella dell’altra è bella, e queste due bocche si associano tra loro fino a diventare un’ossessione. Lo studente ha anche visto un passero impiccato a un fil di ferro e un bastoncino appeso a un filo...e tutto questo, un po’ per noia, un po’ per curiosità, un po’ per passione violenta, comincia a trascinarlo verso una certa azione... alla quale, non senza un certo scetticismo, si lascia andare. [...] *Cosmo* ci fa entrare per vie ordinarie in un mondo straordinario, anzi dietro le quinte del mondo.”³²²

Così Gombrowicz in *Testamento* riassume la vicenda narrativa della sua opera filosoficamente più complessa abbandonando ogni istanza celebrativa e suggerendo un’interessante chiave di lettura dell’opera: “la noia associata all’erotismo deviato è la molla che fa scattare le nostre azioni³²³”. In questo capitolo, prenderò in considerazione *Kosmos* in quanto romanzo sulla formazione della realtà in cui i protagonisti si apprestano a ricostruire gli eventi della realtà cercando un senso ai numerosi indizi. In particolare, prenderò in esame il tema della visione della realtà a partire da alcuni episodi significativi all’interno della narrazione, facendo emergere il dato di arbitrarietà e limitatezza nei punti di vista specifici di ogni personaggio.

4.1 La costruzione della realtà

La definizione stessa di “romanzo sulla formazione della realtà” era già stata scritta da Gombrowicz nell’introduzione alla prima edizione italiana³²⁴ a partire da un suo scritto nel *Dziennik* risalente al 1962. I due protagonisti, Fuks e Witold, come i detective di un romanzo giallo, osservano e scrutano la realtà alla ricerca di tracce che permettano di ricostruire gli avvenimenti mirando alla disperata ricerca del senso cercando di imporre un ordine al caos.

³²² Gombrowicz, W., *Testamento*. Milano: Feltrinelli, 2004, pp. 159-160.

³²³. Cataluccio, M. F., «L’ordine della follia». In *Cosmo*, di Witold Gombrowicz. Milano: il Saggiatore, 2020.

³²⁴ Idem.

Secondo il critico Jerzy Jarzębski, conoscere l'universo di *Kosmos* significa accettare la non determinatezza aprendosi alla all'incertezza e al falso³²⁵. La produzione di Gombrowicz è un vero e proprio gioco in cui non basta conoscere il susseguirsi degli eventi narrativi, ma occorre distaccarsi dalla trama per accedere all'intricato labirinto di significati. Infatti, l'autore crea un dialogo costante con i personaggi e con il lettore dando vita ad un'intricata rete di significati che costituiscono la realtà. Per esemplificare le parole del critico, si può definire lo schema delineato da Gombrowicz per rappresentare la realtà di natura tridimensionale: la realtà può essere intesa né solo come il mondo sensibile né solo come una rappresentazione soggettiva, ma occorre tenere in considerazione anche il rapporto intersoggettivo. Secondo Jarzębski, i tre livelli coesistono nella produzione gombrowiczana poiché il realismo di Gombrowicz non è la pura rappresentazione del mondo così com'è, ovvero, il dato sensibile, ma è frutto anche dell'interpretazione del singolo e del modo in cui i singoli individui mettono in comune le proprie visioni. La realtà è pervasa di sensorialità, ma è anche caratterizzata dalla consapevolezza e dall'arbitrarietà, il critico parla infatti di un "dialogo eterno" con la sensorialità che permette al singolo di esplorare e entrare in relazione con essa elaborando un rapporto esclusivo³²⁶. Per questo motivo, il critico mette in luce come il polacco distingua due parole apparentemente sinonime: *rzeczywistość* e *prawdziwość* che significano "realtà", ma il primo termine ammette che ci sia spazio per una componente soggettiva, cioè, di una mia realtà contrapposta alla tua, non una realtà generale, e il substrato di questa realtà è il mondo sensibile interpretato diversamente da ogni individuo³²⁷. Inoltre, dal punto di vista etimologico è interessante notare come sia il termine polacco *rzeczywistość* sia quello italiano "realtà" siano connessi con la radice latina *-res*, cosa, mettendo in luce lo stretto legame con la il mondo sensibile³²⁸.

A parità di esperienza sensoriale, dunque, l'esperienza intellettuale è unica per ogni singolo individuo. Grazie a questa consapevolezza, può avere inizio il fenomeno di riordino della realtà pur coscienti del fatto che l'unica realtà organizzabile e ordinabile è la propria. Per questo motivo, Jarzębski parla di *falszywa rzeczywistość*³²⁹, ovvero un tipo di realtà che

³²⁵ Jarzębski, J., *Gra w Gombrowicza*. Varsavia, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.

³²⁶ Ibid. p.92

³²⁷ Ibid. p.108

³²⁸ <https://www.treccani.it/vocabolario/res/>

³²⁹ Jarzebski, J., op.cit p.109

corrisponde all'interpretazione personale del dato sensibile in cui il delicato equilibrio tra percezione del dato sensibile e interpretazione personale non è rispettato. In particolare, in *Kosmos*, l'equilibrio iniziale viene completamente stravolto: se dapprima i dati sensibili vengono interpretati in quanto tali in una sorta di recezione passiva della realtà e vengono elaborati interiormente dal singolo personaggio, successivamente, invece, il dialogo si sposta all'esterno, ovvero, se in un primo momento il rapporto è esclusivamente tra il singolo e l'oggetto osservato, in un secondo momento il rapporto si ingigantisce interessando il dato sensibile, il singolo e l'intera rappresentazione e interpretazione della realtà. Per usare le parole di Jarzębski, "la materia diventa un'autorità troppo grande fino al punto in cui c'è una vera e propria invasione dei dati esterni"³³⁰, compromettendo ogni possibile ritrovamento del senso. Quando la situazione sembra destinata alla totale insensatezza, cioè quando ormai l'equilibrio tra mondo sensoriale e interpretazione personale è venuto meno, Gombrowicz lo ripristina introducendo un elemento esterno completamente slegato dalla logica narrativa: il "pollo lesso"³³¹ con cui si chiude il capitolo è l'elemento azzeratore e ripristinatore dell'equilibrio.

La realtà è al centro dell'opera, ma un tipo di realtà fortemente vincolata alla presenza dell'essere umano in essa e alla sua azione³³². L'essere umano è sia parte della realtà sia subisce gli eventi della realtà.³³³ Per questo motivo, la sua permanenza nella realtà è strettamente legata all'interpretazione che egli ne fa di essa, dando vita a un cosmo personale, ovvero, una lettura personale della realtà è degli eventi³³⁴.

4.1.1 L'individuo e la creazione della realtà

L'essere umano in Gombrowicz è presentato sotto due aspetti: come individuo e come membro della società³³⁵. L'essere umano, però, esiste anche come essere sensibile consapevole delle sue sensazioni, dei suoi pensieri e del suo corpo, e in virtù della sua natura sensibile, la percezione del mondo è tutto quello che esiste. L'essere umano di

³³⁰ Ibid. p.109

³³¹ Gombrowicz, Witold. *Cosmo*. Milano: il Saggiatore, 2020, p.217

³³² Bartoszyński, K., «Antymonie Gombrowicza a problemy interpretacji literackiej». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 69, n. 2 (1978).

³³³ Kępiński, T., *Witold Gombrowicz. Studium portretowe II*. Varsavia: Alfa, 1994, p.189

³³⁴ Bartoszyński, op.cit.

³³⁵ Jarzębski J., op.cit., p.101

Gombrowicz può essere inteso anche come un'entità che prende parte all'interazione sociale e che si adegua al contesto e alle aspettative, per usare termini gombrowiczani, alla Forma. L'autore sostiene che tramite l'interazione sociale, l'individuo perde l'autenticità e la libertà. Tale perdita non richiede necessariamente un'interazione costante e duratura, ma può verificarsi anche nell'arco di un solo dialogo³³⁶. Infatti, l'interazione prevede che via sia un partecipante attivo che emetta un messaggio e proietti la propria Forma e un partecipante passivo che riceva il messaggio e subisca la Forma³³⁷. Gombrowicz prende in esame nella sua produzione l'equilibrio e la relazione tra le due componenti e, in particolare, quali possono essere gli esiti possibili di questo incontro. Bartoszyński individua tre esiti possibili della relazione interpersonale: la chiusura totale, cioè la costruzione ferrea della propria Forma in modo tale che non ci sia contatto con un'altra Forma, l'imposizione contro la Forma altrui e la fuga dalla Forma. A prescindere da quale sia l'esito scelto, questa decisione è legata alla posizione che il singolo assume all'interno della società e al processo di Formazione dell'io. A tal proposito, Jarzębski³³⁸ parla di processo di creazione dell'io ponendo Gombrowicz nello spettro dell'esistenzialismo affidando all'essere umano la facoltà di autodeterminazione³³⁹. Tuttavia, la filosofia di Gombrowicz si interessa della questione dell'essere umano, ma mettendo al centro l'esperienza estetica più che quella ontologica. Jarzębski spiega questo concetto all'interno del *Gra w Gombrowicza*, in cui chiarisce come Gombrowicz si sente soprattutto artista e la sua rappresentazione del mondo risponde a canoni estetici prima che filosofici. I temi introdotti da Gombrowicz quai la corporalità, la consapevolezza, la spiritualità e la riflessione sull'esistenza stessa dell'essere umano non sono sottomesse a uno schema ordinato preciso, tant'è che Bartoszyński dice anche che Gombrowicz non cade nella "trappola" dell'esistenzialismo³⁴⁰. Difatti, Jarzębski non definisce Gombrowicz filosofo perché riconosce una contraddizione intrinseca all'interno della filosofia esistenzialista. Benché la filosofia metta al centro la soggettività dell'esperienza, se un filosofo vuole parlare di un soggetto, deve descriverlo come oggetto e viene meno la distinzione tra individuo e mondo circostante³⁴¹, dunque, l'esistenzialismo stesso mette

³³⁶ Idem, p. 105

³³⁷ Bartoszyński, op.cit., p.3

³³⁸ Jarzębski, op.cit., p.125

³³⁹ Bartoszyński, op.cit., p.4

³⁴⁰ Idem.

³⁴¹ Jarzębski, op.cit., p. 103

in dubbio l'esistenza del soggettivismo se il soggetto può essere descritto solo in termini oggettivi. Teoricamente, il soggetto è in grado di sperimentare la propria separatezza e autenticità rispetto al mondo oggettivo, ma è impossibile rappresentarlo e discuterne senza rifarsi a termini oggettivi³⁴². L'esistenzialismo volendo salvare il concetto alla base della sua filosofia, il soggettivismo, lo compromette. Pur richiamandosi al pensiero di Satre, Camus e Kierkegaard, Gombrowicz più da autore che da filosofo, adatta il concetto di soggettività alla sua produzione ammettendo che l'unico realismo possibile è quello della coscienza di sé.

Ma può esistere la pura consapevolezza, in Gombrowicz? Se si ammette che l'unica conoscenza possibile è di tipo diretto, allora non ci può essere una conoscenza totale dal momento che il realismo per come lo intende Gombrowicz non è un ritratto per come percepiamo la realtà attraverso la conoscenza dei sensi, ma non si tratta nemmeno di una conoscenza del tutto soggettiva. Per Gombrowicz, l'essere umano fa esperienza diretta della realtà in ogni momento attraverso un dialogo costante tra il soggetto e l'oggetto della conoscenza³⁴³. Riprendendo la volontà di Bartoszyński di mettere l'essere umano al centro e alla base della filosofia gombrowiczana, si può dire che l'essere umano è l'interprete della sua realtà, ma non in una prospettiva personalistica e stabile, ma in una continua interazione. In relazione all'esistenzialismo, Gombrowicz dice di considerarlo per quello che è: uno schema filosofico che mira alla rappresentazione della realtà che deve però essere superato scegliendo un'altra realtà, facendo in modo che gli individui diventino la realtà stessa. Si avverte, dunque, quella che Błoński ha definito "la necessità di appesantire l'esistenzialismo con la vita"³⁴⁴

Ma se l'essere umano si pone in dialogo costantemente con la realtà e considerando che l'essere umano è soggettività in che modo può relazionarsi con la Forma? Gombrowicz prova ad ovviare a questo problema rifacendosi alla differenza tra significato e metasignificato, cioè, presentando due possibili livelli interpretativi. Se si considerano le parole e i gesti dei personaggi dal punto di vista del significato, allora possono essere considerati come oggettive rappresentazione della Forma, se invece consideriamo

³⁴²Pomian, K., *Egzystencjalizm i filozofia współczesna. Człowiek wśród rzeczy. szkice historycznofilozoficzne*. Varsavia: Czytelnik, 1937, p.215

³⁴³ Błoński, J., «O Gombrowiczu» *Miesiacznik Literacki*, n. 8 (1970), p.47

³⁴⁴ Ibid. p.50

l'individuo come soggetto allora sappiamo che non è possibile fare un commento su di lui, ma solo un autocommento³⁴⁵, cioè, non è possibile esprimere un commento oggettivo su chi sia il soggetto, ma l'unica realtà che esiste è data dall'esperienza personale del soggetto stesso e, di conseguenza, non può essere un rappresentate della Forma.

Bartoszyński riconoscendo la duplice natura interpretativa di *Kosmos*, cioè, quella narrativa e quella filosofica e quella del significato e del metasignificato, ha concentrato la sua attività di ricerca sul cercare di mettere in comunicazione il piano filosofico con quello narrativo³⁴⁶ mettendoli in relazione. Pertanto, l'interpretazione proposta da Bartoszyński mette in luce come *Cosmo* vada oltre il mondo sensibile e abbia un significato metaletterario poiché l'intera opera verte sul tema dell'esplorazione di sé e della realtà circostante andando oltre al dato sensibile. Secondo questa prospettiva, Bartoszyński osserva come i protagonisti di *Cosmo* si scontrano con la realtà, con il dato oggettivo, sensibile e visibile, non riuscendo ad attribuirgli un significato. Parlare di *faktywność* e di *sensowność*³⁴⁷ risulta essere riduttivo e insoddisfacente nei confronti di una realtà caratterizzata dall'assenza di senso e dalla mancanza di una logica di fondo rendendo impossibile l'organizzazione della realtà. Secondo l'autore, infatti, è opportuno considerare *Kosmos* come un romanzo sulla ricerca del senso, cioè sul processo di comprensione e costruzione della realtà, più che come un tentativo di spiegazione della realtà³⁴⁸.

In *Kosmos*, la proiezione della Forma è da intendersi come la proiezione della visione dei personaggi sul mondo che li circonda mettendo in evidenza il proprio punto di vista soggettivo non rappresentativo della realtà generale. Dunque, la definizione di “romanzo sulla Formazione della realtà” acquisisce ulteriore senso se si considerano i singoli personaggi come artefici autonomi che creano filoni interpretativi paralleli e che conoscono esclusivamente lo spaccato di realtà che riescono a vedere. Come sarà meglio illustrato in seguito, in *Kosmos* esiste un legame costante tra vedere e conoscere e la mancanza della visione costituirà un vuoto nella comprensione della realtà che io chiamo “punti ciechi”. In quest'ottica le parole di Rita Gombrowicz, “*Cosmo* è un romanzo che

³⁴⁵ Jarzębski p. 119

³⁴⁶ Ibid., p.190

³⁴⁷ Bartoszyński, op. cit.

³⁴⁸ Kępiński, op. cit p.191

si crea da solo nell'atto di scriversi³⁴⁹», risultano ancora più significative poiché mettono in evidenza la peculiare struttura del testo, ovvero, che è un processo di continua creazione e interpretazione della realtà che si sviluppa man mano che si procede nella narrazione. Si noti anche che i punti ciechi sulla narrazione non riguardano solo le prospettive dei diversi protagonisti, ma anche del lettore stesso che procede a tentoni diventando partecipe del processo di costruzione della realtà disponendo, però, di elementi interpretativi inaffidabili.

Il processo di costruzione della realtà presentato in *Kosmos* è il continuo alternarsi del gioco di caos e ordine in cui i personaggi provano ad attribuire un senso ai fatti. Se da un lato i protagonisti cercano indizi per formare la realtà e per attribuirle un significato, dall'altra tale realtà è creata dalle parole attraverso cui i personaggi comunicano nel tentativo di descrivere tale realtà. Per esemplificare il rapporto che intercorre tra rappresentazione visiva e verbale della realtà in Gombrowicz, quindi, per parlare del modo in cui il linguaggio crea la realtà, occorre prendere in considerazione l'apporto della linguistica cognitiva per osservare come le informazioni osservate nella realtà sono codificate in linguaggio dando origine alla rappresentazione del mondo³⁵⁰. Per rappresentazione si intende l'insieme delle informazioni create nella mente umana che sono composte da concetti e opinioni. I concetti sono frutto di un'attività di categorizzazione e le opinioni sono il giudizio che il singolo esprime riguardo ai concetti e riguardo alla relazione tra concetti diversi³⁵¹. Ne consegue che ogni individuo organizza la realtà in modo autonomo e unico e, pertanto, la realtà assume carattere soggettivo e personale ed è espressa, tra le altre forme possibili, anche con la lingua³⁵²: “ognuno percepisce la realtà in modo soggettivo- costruisce una situazione a seconda delle proprie scelte, in modo individuale”³⁵³. Dunque, tornando a Gombrowicz, l'essere umano non si limita a percepire la realtà ma essa viene categorizzata e valutata. Per la comprensione di *Cosmo*, è importante sottolineare come ci sia un legame a doppio filo tra la descrizione della realtà e i processi cognitivi che avvengono per creare e dare senso alla realtà

³⁴⁹ Cataluccio, op. cit. p.195.

³⁵⁰ Paliczuk, A., «Tradurre l'immagine del mondo. L'approccio cognitivo alla traduzione sull'esempio del *Cosmo* (Kosmos) di Witold Gombrowicz». *Neophilologica*, n. 25 (2013): 208–18.

³⁵¹ Kurcz, I., *Język a reprezentacja świata w umyśle*. Varsavia: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1987.

³⁵² Bersani Berselli G., Soffritti M., Zanettin F., (a cura di R. Dirvon i M. Verspoor), 1999: *Introduzione alla linguistica. Un approccio cognitivo*. Bologna: CLUEB

³⁵³ Paliczuk, op cit, p.3

manifestandosi attraverso il linguaggio. In questo senso, il *berg* o *bembergować* di *Kosmos*, reso da Verdiani “bembergare”³⁵⁴ è la parola conosciuta da Leon per rappresentare la sua realtà, il suo punto di vista ampio, unico e peculiare, non contenuto all’interno della lingua canonica, che tramite l’utilizzo di una parola inesistente rappresenta gli ampi e complessi processi mentali. La lingua non è lo specchio della realtà oggettiva ma rispecchia una visione e un’interpretazione individuale³⁵⁵. Un’altra possibile interpretazione circa il ruolo della parola è quella in secondo cui l’individuo non esprime mai pienamente sé stesso ma opera su principi presenti nella società³⁵⁶, quindi, è difficile stabilire una linea di demarcazione tra la voce del singolo e la voce della società. Questo concetto rientra appieno all’interno del concetto di Forma presente in Gombrowicz che lega indissolubilmente il singolo e la società. Leggendo la produzione gombrowiczana, ci si imbatte in numerosi personaggi che altro non sono altro se non la personificazione della propria Forma ed è pertanto impossibile specchiarsi con la vera autenticità. Come in *Ferdydurke* la famiglia moderna, il professore e la nobiltà di campagna rispecchiavano la loro Forma anche nel modo di parlare, anche in *Kosmos* i personaggi rimangono fedeli ai propri ruoli, ma è interessante osservare come la tematica della Forma si rivesta di un valore filosofico inedito e, secondo me, più sottile.

Al centro di *Kosmos* c’è, dunque, l’organizzazione della realtà e il tentativo di darle ordine. È il singolo che si cimenta nel tentativo di riordinare la realtà confrontando la propria visione con quelle delle altre persone. Come detto in precedenza, i personaggi possono contare solo sulla loro visione della realtà e sulla propria interpretazione degli avvenimenti. Se da un lato l’essere umano è stato in grado di creare strutture organizzative che potessero dare ordine alla vita sociale e regolare i rapporti interpersonali (le istituzioni), ha dovuto trovare un modo per organizzare anche la materia “invisibile”, ovvero, l’organizzazione della conoscenza e dell’interpretazione della realtà³⁵⁷. Se la prima Forma di organizzazione può essere definita oggettiva e circoscritta poiché esistono regole e confini che permettono alle istituzioni di funzionare, altrettanto non si può dire per la seconda caratterizzata da maggiore soggettività e indefinitezza. Il quesito che emerge all’interno della produzione gombrowiczana riguarda l’effettiva possibilità di

³⁵⁴ Gombrowicz, W., *Cosmo*. Milano: il Saggiatore, 2020.

³⁵⁵ Grzegorzczkova, wstęp do językoznawstwa

³⁵⁶ Barmiński, J. J. Bartmiński (1999): *Językowy obraz świata*.

³⁵⁷ Kępiński, T., op. cit., p.148

organizzare la realtà in modo oggettivo, visto che la visione del mondo è, di per sé, soggettiva e personale. Gombrowicz si interroga sulla possibile convivenza tra diversi punti di vista e sul modo in cui il singolo interagisce con gli altri. Come in *Ferdydurke*, anche in *Kosmos*, Gombrowicz indaga l'universo dei rapporti interpersonali analizzando sia l'interazione del singolo con gli altri sia il cambiamento del singolo nel corso della narrazione mostrando l'evoluzione e l'adeguamento della Forma ai nuovi contesti. Ma in *Kosmos*, l'azione sulla Forma è più profonda e radicale dal momento che non si tratta di imporre una Forma a qualcun altro ma di creare la Forma, la realtà, laddove non c'è.

L'azione che i personaggi di *Kosmos* esercitano sulla realtà è di tipo psicologico e fisico rivestendo il duplice ruolo di organizzatori e manipolatori³⁵⁸ facendosi portatori dell'abilità di agire sulla realtà che da sempre ha caratterizzato la storia dell'essere umano, il quale modificando strutture esistenti precedentemente dà origine a qualcosa di completamente nuovo. Dunque, la realtà attuale altro non è se non il frutto di continui tentativi di modifica alla realtà stessa agendo su una situazione di caos, difatti, la manipolazione può essere anche intesa come il tentativo di mettere ordine al caos³⁵⁹.

4.1.2 Il racconto della realtà

La dimensione narrativa di *Kosmos* è interamente giocata sulla probabilità, non sulla certezza, e il lettore si trova dinnanzi a una nuova modalità di rappresentare la natura umana caratterizzata dal dubbio e dalla possibilità. In quest'ottica, si noti come Kępiński definisca i personaggi di Gombrowicz dei “catalizzatori psicologici” e anche delle “marionette”³⁶⁰ i cui fili sono mossi dalle mani dell'autore, Gombrowicz, che nascosto dietro le spoglie dei suoi personaggi manovra l'azione inducendo i lettori a dubitare sia delle parole dei personaggi sia di sé stessi. Il ruolo di catalizzatori psicologici, invece, è da riferire al complesso universo psicologico che essi veicolano, un universo spesso caratterizzato da opposti che restituisce la complessità della realtà umana, in cui è difficile etichettare i comportamenti come negativi o positivi di per sé.

Kosmos è un romanzo sulla costruzione della realtà che avviene attraverso la sensorialità e le congetture che si innestano laddove la sensorialità non può dare risposte. Dunque, la

³⁵⁸ Ibid., p.149

³⁵⁹ Ibid.

³⁶⁰ Ibid.

sensorialità serve per dare senso alla realtà. Come introdotto nel primo capitolo, l'essere umano si serve del senso della vista per entrare in rapporto con la realtà circostante mettendo in luce come l'esperienza visiva agisca sull'interpretazione della realtà stessa. Nella produzione gombrowiczana e, in particolare, in *Kosmos*, la realtà è intrisa di sensorialità, ma anche di interpretazione soggettiva. I personaggi si trovano alle prese con un ingegnoso grattacapo che spinge sia a chiedersi qual è il significato dei segni misteriosi che contaminano la realtà sia a chiedersi qual è il ruolo dei personaggi in relazione alla realtà stessa. Infine, ci si interroga su cosa sia effettivamente possibile conoscere se la conoscenza della realtà è riduttiva, erronea e fallace.

Come precedentemente illustrato, il realismo di Gombrowicz è tridimensionale, ma a concorrere alla creazione della realtà è anche l'autore stesso. Nella produzione Gombrowiczana, avviene una peculiare procedura di identificazione tra l'autore e il soggetto delle sue opere. Più precisamente, Gombrowicz si trova a ricoprire contemporaneamente il ruolo di autore, narratore e protagonista³⁶¹. Jarzębski si interroga sulla motivazione di questa sovrapposizione e sul fatto che sia attribuibile a Gombrowicz una onniscienza narrativa. In realtà, Gombrowicz godendo di questa particolare posizione all'interno della sua opera, è in grado di modificare i propri punti di vista e mettere in dubbio la sua autenticità. Infatti, se da un lato non è chiara, a parer mio, la sua onniscienza, è indubbia la sua mancanza di sincerità. Jarzębski utilizza la parola "*metaświadomość*"³⁶² che oltre a essere intesa come una conoscenza del metasignificato, può anche intendersi come una gerarchia dei gradi di conoscenza. Esiste un distacco tra il Gombrowicz autore, narratore e protagonista ma è complesso stabilire confini netti tra le tre figure che si sovrappongono nel corso della narrazione, ed è difficile identificare chi detenga il grado di conoscenza più elevato. Infatti, molto spesso il punto di vista disponibile per il lettore è limitato e sovrapponibile a quello di Gombrowicz e ne consegue che il lettore deve fare assoluto affidamento sulle parole dell'autore-narratore-protagonista. È lo sguardo di Gombrowicz che dirige l'azione e che mette ordine alla realtà. In altre parole, è il suo sguardo che crea la cornice narrativa e i personaggi stessi poiché la sua interpretazione è l'unica che è data conoscere³⁶³. Tuttavia, paradossalmente, pur essendo *Kosmos* un

³⁶¹ Jarzębski, J., op. cit., p.79

³⁶² Ibid., p.119

³⁶³ Neuger, Leonard. «„Kosmos” Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności». *Teksty Drugie* 6, n. 19 (1999): 57–70

romanzo basato interamente sulla visione del mondo, non è un romanzo che ne restituisce una visione chiara dal momento che la sovrapposizione dei ruoli in Gombrowicz comporta anche una sovrapposizione dei punti di vista e dei gradi di conoscenza, ma la mancata demarcazione tra i ruoli rende impossibile trovare il responsabile dell'atto di ricostruzione del senso. Gombrowicz non ha intenzione di fornire ai suoi lettori punti di riferimento chiari con cui orientarsi.

Jarzębski approfondisce la questione interrogandosi sul rapporto che intercorre tra il lettore e Gombrowicz inteso come autore, narratore e protagonista riprendendo Błoński che lo descrive come un rapporto reciproco³⁶⁴. Il lettore conosce il lettore l'autore tramite il protagonista-narratore. Le parole di Witold sono per il lettore le parole di Witold che sono portatrici di verità narrative. Le verità narrative si distinguono dalle verità filosofiche per non avere alcuna pretesa di verità, cioè, non hanno pretesa di oggettività. In più, il soggetto stesso che pronuncia le parole è un soggetto letterario e, per questo motivo, non ha alcuna responsabilità circa l'oggettività delle sue parole. Tra lettore e autore si crea un universo letterario non oggettivo, ma plasmabile e interpretabile. Infatti, se si ammette la soggettività dell'individuo alla base, anche il lettore è un individuo e, per questo motivo, è considerato in quanto soggetto. Ciò che secondo me è importante notare in questa relazione, è il fatto che l'unica realtà che è data vedere e conoscere al lettore è quella proposta da Witold che, in virtù di quanto detto in precedenza, non è una realtà oggettiva. Il punto di vista del lettore sulla realtà narrativa è già corrotto in partenza e richiede un atto di fiducia nei confronti dell'autore. Ma come sottolinea Jarzębski, pur vedendo la realtà che vede Witold, spetta al lettore interpretare la maschera dell'autore e la realtà che propone tenendo in considerazione chi parla, cosa dice e in che circostanze³⁶⁵.

4.2 La percezione visiva come elemento fondante della realtà

Dopo aver indagato la nozione di soggettivismo in Gombrowicz, occorre riflettere sulla nozione di segno come elemento fondante della realtà e come elemento visivo costituente la realtà. “Quello che si può chiamare un segno nell'opera di Gombrowicz non è un semplice segno del linguaggio [...]: è un segno di livello superiore (un *metasegno*

³⁶⁴ Błoński, J., op.cit., p.44

³⁶⁵ Jarzębski, J., op. cit., p. 137

costruito da un segno già esistente)³⁶⁶”, pertanto, ogni simbolo può essere visto per quello che realmente è oppure può essere interpretato per quello che sottintende. In *Kosmos*, ma anche in altre opere, le parti del corpo (il labbro di Katasia, la gamba e le mani di Lena) vanno oltre il significato semantico contaminandosi con il significato metasemantico. Il concetto di Forma, precedentemente introdotto parlando di *Ferdydurke*, è strettamente legato al dato sensibile e alla corporalità.

Jarzębski era consapevole della difficoltà nel tentare di definire il concetto di Forma³⁶⁷ poiché interpretabile da diverse prospettive (sociologica, filosofica, linguistica e letteraria), ma in questo capitolo si prende in considerazione la Forma intesa come manifestazione sensibile e dato percepibile alla vista che, in *Kosmos*, è il segno o l’indizio. Le parole stesse sono segni, ma ciò che distingue una parola normale da un segno è l’ossessiva ripetizione nel corso della narrazione³⁶⁸. Ad esempio, leggendo *Ferdydurke*, è chiaro che il *polpaccio* non sia un semplice polpaccio e la *faccia* non sia una semplice faccia. Così come leggendo *Kosmos*, la *bocca* non è solo la bocca, e le *impiccagioni* sospette non sono solo impiccagioni. La ripetizione ossessiva è finalizzata allo svuotamento del significato che, paradossalmente, è l’opposto di quello che Witold e Fuks stanno cercando, ma proprio perché svuotata da ogni significato, la parola lascia spazio all’acquisizione di nuovi significati. Infatti, secondo Jarzębski esiste un dialogo continuo tra il significato e il metasignificato, ovvero, tra la percezione fisica e il significato attribuito arbitrariamente, che permette una duplice interpretazione del dato visivo: o come un elemento generico rappresentante della realtà o come un elemento unico a cui ascrivere potenzialmente illimitati significati³⁶⁹. A seconda dell’interpretazione che si sceglie di seguire, cambia anche il rapporto con la realtà dal momento che la prima attribuisce alla realtà dei confini netti e precisi e può essere descritta in termini sensibili, mentre la seconda lascia spazio a innumerevoli interpretazioni e al giudizio arbitrario non garantendo alcuna sicurezza sensibile³⁷⁰. Dal mio punto di vista, è interessante che

³⁶⁶ Włodarczyk, H., «Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire». *Revue de littérature comparée* 3, n. 507 (2003): 293–303.

<https://doi.org/10.3917/rlc.307.0293>

³⁶⁷ Jarzębski, Jerzy. «Pojęcie “formy” u Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 62, n. 4 (1971): 69–96

³⁶⁸ Włodarczyk, H., op. cit.

³⁶⁹ Jarzębski, op. cit. (1971), p.92

³⁷⁰ Idem.

Jarzębski attribuisca questo potere metasemantico e interpretativo al letterato e non all'essere umano comune³⁷¹ stabilendo come l'atto creativo non si limiti alla stesura su carta del mondo sensibile ma riguardi anche l'interpretazione fatta di esso. Kysiński sostiene che il linguaggio funge da liberazione e da mezzo per controllare e opporsi all'insensatezza e impenetrabilità della realtà³⁷² e sperimentare la realtà assoluta astratta da qualsiasi vincolo con la realtà. Esempio di questa forza liberatrice della realtà è rappresentato da Leon, che si emancipa dalla realtà proponendo le sue forme di linguaggio sperimentando, però, un nuovo tipo di solitudine legato alla sua nuova realtà, personale e non condivisa³⁷³.

In *Kosmos*, il rapporto che si instaura tra i diversi segni è quasi di tipo dialogico. Per questo motivo, l'impiccagione del passero, ad esempio, non solo acquista un significato inedito perché il passero e l'impiccagione acquisiscono un significato metasemantico, ma anche perché acquisiscono un nuovo significato in relazione agli altri eventi sinistri della narrazione. La ricerca disperata del senso è intrinsecamente connessa alla vista poiché attraverso questo senso i personaggi entrano in relazione con il mondo circostante e ne divengono partecipi. Infatti, se la vista permette di entrare in relazione con la realtà, è poi la parola che permette di agire e modificare la realtà dando voce ai nuovi significati e, inoltre, il processo di costruzione della realtà non avviene mai in solitaria ma è frutto anche di una collaborazione tra i personaggi come, ad esempio, Witold e Fuks³⁷⁴. Dunque, una volta che la realtà è stata vista, allora la parola che dà all'immagine un nuovo significato, dando al segno l'autorità di metasegno. Ma Gombrowicz in *Kosmos* decidendo di usare la parola *berg* inserisce una parola nuova per descrivere un nuovo immaginario, egli conia una parola o, meglio, una non-parola, che si inserisce all'interno del quadro dell'incomprensibilità di *Kosmos* pur rispettando le regole sintattico-grammaticali della lingua polacca³⁷⁵. *Berg* è una parola apparentemente perfetta e innocua coniata per dar voce all'insensatezza, a ciò che non è visibile, dal momento che non esiste un'immagine che rappresenti il significato di *berg*. Ma la parola crea un legame tra Leon

³⁷¹ Ibid., p.81

³⁷² Kysiński, W., op.cit. p.285

³⁷³ Markiewicz, H., «Jak się Kosmos rozszerzał». In *Jan Błoński i literatura XX wieku*, di Ryszard Nycz e Małgorzata Sugiera. Cracovia: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych 'Universitas', 2002, p.219

³⁷⁴ Włodarczyk, H., op. cit. p.303

³⁷⁵ Idem.

e Witold che si scambiano le battute di un dialogo senza senso inserito all'interno della medesima e insensata cornice narrativa. I due creano una convenzione attraverso cui decodificare la realtà, ma la convenzione riguarda anche quello che vedono cercando di dare un senso comunemente condiviso alla realtà. Quello narrato in *Kosmos* è un disperato tentativo di comunicazione e di creazione di un contesto comune a cui ascrivere, sebbene nessun personaggio disponga dei mezzi adeguati a una comunicazione efficace.

4.2.1 Senso e sensorialità

In questo paragrafo, prenderò in rassegna tre scene estratte da *Kosmos* che esemplificano il legame che intercorre tra la percezione sensoriale del mondo visibile e la ricerca del senso. Il legame tra senso e sensorialità pone le sue radici nella concezione dell'universo narrativo di *Kosmos* come assenza di Forma da cui scaturisce una situazione di mancanza di senso o di Forma stabile. Ciò è visibile, ad esempio, nei tentativi di Fuks e Witold di entrare in relazione con il mondo sensibile. Da parte dei due personaggi vi è incapacità nel dare ordine al caos e i loro tentativi nella ricerca del senso non conducono a risultati definitivi. I due si trovano costretti a seguire contemporaneamente due logiche in contrapposizione: da una parte la logica fattuale degli eventi, dall'altra la logica personale e interna³⁷⁶. Il narratore-protagonista-autore di *Kosmos* rivela il senso che nella narrazione rappresentato come una continua possibilità di significati da cui conseguono le numerose interpretazioni soggettive in opposizione alla realtà dei fatti. L'ossessione nei confronti del senso spesso porta all'ossessione e alla degenerazione dei fenomeni e a un'attribuzione di metasignificati³⁷⁷. Il complesso rapporto tra il soggetto individuale e il mondo è mediato dalla sensorialità che designa un universo in cui si contrappongono caos e cosmos ma anche senso e mancanza di significato. Secondo Falkiewicz, *Kosmos* rappresenta un tentativo fallimentare di sfuggire alla fatalità e all'arbitrarietà del caso³⁷⁸ che le due logiche esistenti in collisione.

La prima scena che presenterò riguarda la scoperta della freccia nella camera di Witold e che collega la prima misteriosa impiccagione con la seconda. Già dalle prime pagine, il narratore ci informa che l'impiccagione dell'uccello è "un'eccentricità che in quel

³⁷⁶ Pawłowska-Jądrzyk, Brygida. «Pochwała niedorzeczności : o "Kosmosie" Witolda Gombrowicza». *Sztuka i Filozofia*, n. 20 (2001): 111–31, p.111

³⁷⁷ Ibid. p. 112

³⁷⁸ Fałkiewicz, Andrzej. «Jakaś skłonność do sktadności... jakieś parcie ku sensowi». In *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*. Wrocław: A, 1996, p.119.

contesto gridava a gran voce”³⁷⁹ attorno a cui si sviluppano una serie di considerazioni e discussioni irrilevanti al vero fine della narrazione, cioè trovare il senso. La prima sospetta impiccagione si collega con la seconda:

To jednak nie trzymało się kupy. Komuż by się chciało uprawiać tak skomplikowane żarty? Po co? Któż mógł wiedzieć, że odkryjemy strzałkę i zainteresujemy się nią aż tak bardzo? Nie, to był czysty przypadek — ta pewna, niewielka zresztą, zbieżność między patykiem na nitce a wróblem na drucie. Zgoda, patyk na nitce, tego nie widuje się co dzień... ale przecie ten patyk mógł wisieć z tysiąca przyczyn, nie mających nic wspólnego z wróblem, wyolbrzymiliśmy jego znaczenie, ponieważ ukazał się nam u samego kresu naszych poszukiwań, jako ich rezultat — naprawdę nie był żadnym rezultatem, był tylko patykiem na nitce... Przypadek zatem? Owszem... ale jakaś skłonność do składności, coś jak gdyby mgliście zahaczającego, dawała się wyczuwać w szeregu tych zdarzeń — powieszony wróbel — powieszona kurczkę — strzałka w stołowym — strzałka w naszym pokoju — patyk wiszący na nitce — przebijało się w nich jakieś parcie ku sensowi, jak w szaradach, gdy litery zaczynają zmierzać do ułożenia się w słowo. Jakie słowo? Tak, wydawało się jednak, że wszystko chciałoby sprawować się w myśl jakiejś myśli... Jakiej?³⁸⁰

Il passaggio appena riportato dimostra come per Gombrowicz intercorra un legame tra l’esperienza sensoriale e l’interpretazione che ne consegue, ma l’interpretazione che ne deriva è spesso sovraccarica di significati risultando nella mancanza di senso. Il processo psicologico del protagonista è qui messo nero su bianco ed è esemplificato tramite l’utilizzo ripetuto di interrogative rappresentative del dialogo interiore nel protagonista.

³⁷⁹ Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.9

³⁸⁰Gombrowicz, W., *Kosmos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1986, p. 30.

„Non reggeva. A chi poteva venire in mente uno scherzo così complicato? A che scopo? Chi poteva sapere che avremmo scoperto la freccia e che le avremmo prestato attenzione? No: quella (peraltro lieve) coincidenza tra lo stecco appeso al filo e il passero appeso al filo di ferro era un puro caso. Pur ammettendo che uno stecco acceso che uno stecco appeso a un filo non si incontrava tutti i giorni...quello poteva stare lì per mille ragioni del tutto indipendenti dal passero: ne avevamo ingigantito il significato perché ci si era presentato al termine delle nostre ricerche e quale risultato delle medesime — mentre non era affatto un risultato, ma solo uno stecco appeso a un filo... e dunque, un caso? Sì... e tuttavia in quella serie di eventi si avvertiva una certa propensione alla coerenza, un qualche nebuloso collegamento: il passero impiccato — il pollo impiccato, lo stecco appeso al filo... ne traspariva una specie di progressione verso il senso, come quando nelle sciarade le singole lettere tendono a comporsi in una parola compiuta. Sì, nonostante tutto pareva che le cose tendessero a svolgersi secondo un’idea prestabilita...ma quale?”

Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.44

Al contempo, le interrogative servono per creare una connessione tra il lettore e il narratore, cioè per rendere il lettore consapevole del punto di vista della narrazione³⁸¹. Gombrowicz dimostra l'insufficienza dell'esperienza sensoriale davanti all'esigenza di spiegazione della realtà. Osservando il testo polacco, si noti la ricorrenza dei termini che esprimono il senso e la casualità: *przypadek, zbieżność, przyczyna, znaczenie, słowo e myśl*.

L'elemento che lega i due avvenimenti misteriosi è la comparsa della freccia che guida i personaggi alla scoperta della seconda impiccagione. Essa viene scoperta casualmente, mentre lo sguardo di Witold vaga con lo sguardo sulla parete della sala da pranzo e grazie all'apporto della percezione visiva permette la conoscenza e la scoperta del mondo. Se la freccia è comparsa, significa che deve condurre da qualche parte, ma potrebbe benissimo trattarsi di un'illusione. Infatti, i personaggi, chiamati a esaminare il curioso segno sulla parete, non sanno se iniziare la ricerca non sapendo se si tratti di un segno fortuito o meno, cioè non sanno se fidarsi della propria percezione sensoriale.

Inoltre, si noti il ruolo che la parola *rezultat*, risultato, riveste all'interno del passaggio sopracitato. Infatti, La ricerca dei protagonisti ha condotto a un risultato fisico e visibile, ma non al suo significato, invisibile e intangibile. Dunque, Gombrowicz ancora una volta mette in luce il paradosso esistente tra percezione e interpretazione della realtà. Ancora una volta, la narrazione di Gombrowicz si articola tra finzione e realtà rendendo impossibile collocare la verità all'interno di uno schema definito. La freccia rappresenta il legame tra i due eventi misteriosi, può essere intesa come un rapporto di causalità oppure come un semplice legame, i personaggi si interrogano su di essa poiché grazie alla direzione da essa indicata raggiungono il secondo indizio. Il dubbio circa la realtà è ribadito nel passaggio successivo quando, misteriosamente, la freccia sparisce:

*Patrzyłem na strzałkę, która na suficie rozlała się, rozplynęła, co za strzałka, jak mogliśmy dopatrzeć się w tym strzałki?! Patrzyłem też na stół, na obrus, trzeba przyznać, że możliwości widzenia są ograniczone.*³⁸²

³⁸¹ Pawłowska Jądzryk, B, op.cit., p.113

³⁸² Gombrowicz, W., op.cit. (1986), p.35

"Guardavo la freccia che sul soffitto si era fusa, dissolta... una freccia? Ma come avevamo potuto vederla una freccia? Guardavo anche la tavola, la tovaglia, bisogna ammettere che c'è un limite alla capacità di vedere"

Dove sta la realtà se anche i sensi ci traggono in inganno? In questo passaggio Gombrowicz ripete il verbo vedere per dimostrare che il ruolo della sensorialità in *Kosmos* non è definitivo o risolvete, ma conduce a uno stato di insicurezza e dubbio costante. Tutto è pervaso dalla mancanza di senso e dalla necessità disperata di trovare un senso, ma ogni evento si interseca con l'altro generando dubbi nel protagonista.

La seconda scena che ho scelto per rappresentare il legame che intercorre tra percezione visiva e ricerca del senso "la sterilità sensoriale dell'uomo"³⁸³ secondo cui gli aspetti della realtà interferiscono con il senso faticosamente costruito. In questo passaggio, Witold spia dalla finestra Lena e Ludwik e si interroga sulla loro relazione e sulla natura di quell'incontro ma rimane completamente sorpreso nel vedere il marito che mostra una teiera alla moglie.

*Co zobacze? Juz ogarnialem wzrokiem sufit i górną część ściany, wraz z lampą. Wreszcie ujrzałem. Zbaraniałem. On jej czajnik pokazywał. Czajnik [...]. Na wszystko byłem przygotowany. Ale nie na czajnik. Trzeba zrozumieć, co to jest kropla przepelniająca czarę. Co to jest „za dużo”. Istnieje coś jak nadmiar rzeczywistości, jej spęcznienie już nie do zniesienia.*³⁸⁴

La ripetizione del termine *czajnik*, teiera, serve per rimarcare l'assurdità e l'improbabilità della scena. Mentre i verbi che rimandano alla vista sono funzionali a mettere in evidenza il ruolo della percezione visiva nel confronto con la realtà che appare frammentata dalla rottura del senso. Dunque, il ruolo dell'oggetto è introdurre nella realtà un elemento insensato che la allontana dalla comprensione. Secondo Pawłowska-Jądzryk, i personaggi in *Kosmos* mettono in atto una serie di stratagemmi per relazionarsi con la realtà che li circonda per dominarla intellettualmente e che compaiono all'interno di *Kosmos*. In primo luogo, si possono trattare gli eventi come appartenenti ad una totalità rifiutando l'idea di casualità, ma anzi assumendo a priori l'esistenza di rapporti causa-effetto dentro cui inquadrare gli accadimenti. In secondo luogo, i protagonisti costruiscono un proprio

Gombrowicz, W. Op. cit. (2020), p.50

³⁸³ Pawłowska-Jądzryk, B., op.cit., p. 127.

³⁸⁴ Gombrowicz, W., op.cit. (1986), p.57

„Che avrei visto? Già apparivano il soffitto e la parte superiore della parete con la lampada. Infine, vidi. Restai di stucco. Lui le mostrava una teiera. Una teiera. [...] Ero preparato a tutto. Ma a una teiera, no. Esiste quel che si dice «la goccia che fa traboccare il vaso». Il «Troppo». Esiste una sorta di eccesso di realtà, una proliferazione che va oltre il sopportabile” Gombrowicz, W. Op. cit (2020), p.81

sensu osservando la realtà e inseriscono il senso all'interno di un proprio sguardo sul mondo. Infine, a causa della proliferazione del senso e della sua estremizzazione, si riscontra in *Kosmos* la tendenza a interpretare le azioni simbolicamente³⁸⁵. In altre parole, il tentativo dei personaggi di *Kosmos* è di ricondurre l'intero spettro della realtà sotto l'interpretabilità. In realtà, Gombrowicz dimostrerà poi l'impossibilità di ricondurre gli eventi sotto lo spettro dell'interpretazione razionale creando un vero pensiero antagonista rispetto alla logica razionale.

Infine, l'ultima scena che prendo in considerazione riguarda la scoperta del cadavere di Ludwik, marito di Lena. Anche la morte di Ludwik va ad ascrivere alla schiera di impiccagioni presente in *Kosmos*. Nel folto del bosco, Witold trova il cadavere e di nuovo Gombrowicz restituisce la scena come se fosse incompatibile con la realtà.

*Noga zwisała z sosny. Pomyślałem „noga”, ale nie byłem pewny... Druga noga. Człowiek był... powieszony... przyglądałem się, człowiek... nogi, buciki, wyżej głowa dawała się rozeznąć, przekrzywiona, reszta wsiąkała w pień, w ciemność gałęzi... Rozejrzałem się naokoło, nic, cicho, spokój, znów się przyglądałem. Człowiek wiszący. Ten żółty but był mi znany, przypominał buciki Ludwika. Rozchyliłem gałęzie, zobaczyłem kurtkę Ludwika i jego twarz. Ludwik. Ludwik. Ludwik, wiszący na pasku. Na własnym, wyjętym ze spodni.*³⁸⁶

Leggendo il testo polacco, si nota il ruolo della percezione visiva nel processo di conoscenza della realtà. Si noti la scelta dei verbi: *przyglądać się*, *rozejrzeć się*, *zobaczyć*, di cui *przyglądać się* esprime il guardare attentamente da tutti i lati, esaminare con attenzione l'oggetto, mentre *rozejrzeć się* indica il guardarsi attorno per scoprire qualcosa. La scelta dei verbi è peculiare dal momento che indicano una duplicità dei punti di vista: da un lato, il verbo *przyglądać się* designa il focalizzarsi su un oggetto, dall'altra

³⁸⁵ Pawłowska-Jądzryk, B., op. cit., p. 129.

³⁸⁶ Gombrowicz, W., op.cit. (1986), p. 138

“Dal pino pendeva una gamba. Pensai «una gamba», ma non ero sicuro... un'altra gamba. C'era un uomo...impiccato... Guardai, un uomo... le gambe, le scarpe, più in alto s'individuava una testa reclinata, il resto si perdeva nel tronco, nel buio dei rami... Mi guardai intorno: niente, silenzio, calma. Guardai ancora. Un uomo penzolante. Quella scarpa gialla la conoscevo, ricordava le scarpe di Ludwik. Scostai i rami e vidi la giacca di Ludwik, il suo viso. Ludwik. Ludwik. Ludwik appeso a una cintura. La sua, tolta dai pantaloni.” Gombrowicz, W. Op. cit. (2020), p. 202

il verbo *rozejrzeć się* rimanda al guardare in direzioni diverse e rimanda anche al tema dello spionaggio presente in Gombrowicz.

Inoltre, nuovamente si percepisce l'opposizione tra la realtà oggettiva e l'interpretazione che il protagonista ne dà di essa trovando giustificazioni plausibili per un fatto così insolito. Infatti, l'impiccagione di Ludwik sussegue organicamente le altre impiccagioni:

*I pum, pum, pum, pum! Raz, dwa, trzy, cztery! Wróbel powieszony, patyk wiszący, kot uduszony — powieszony, Ludwik powieszony. Jak składnie! Jaka konsekwencja! Trup idiotyczny stawał się trupem logicznym — tylko że logika była i ciężka... i zanadto moja... osobista... taka... osobna... prywatna.*³⁸⁷

Viene lasciato spazio alle interpretazioni e si rimane in attesa di una spiegazione che venga dall'autore. A causa della mancanza di spiegazioni, Witold inizia a fare ragionamenti per spiegare la natura del cadavere. Si ottiene quello che può essere definito un "cadavere logico"³⁸⁸ astratto dalla realtà e concepito solo in quanto senso. Si mette in atto un approccio concettuale alla realtà caratterizzato anche dalla concretezza che traspare nello stile letterario.

4.3 Spionaggio e desiderio erotico

In *Kosmos*, la sfera erotica è affrontata e descritta durante l'arco narrativo, ma è caratterizzata da sentimenti contrapposti. Markiewicz mette in luce il fatto fondamentale che il narratore stesso ammette di non comprendere le sue pulsioni erotiche³⁸⁹. Seguendo la trama, infatti, Witold è dapprima attratto dalle labbra deformate di Katasia e poi, successivamente, è attratto dalla bocca normale, non deformata di Lena. Il protagonista sposta l'oggetto della sua attenzione amorosa da Katasia a Lena. In un primo momento, il labbro deformato di Katasia suggerisce promiscuità e Witold ne è attratto assecondando la natura istintuale di quei sentimenti. L'amore per Lena, invece, è meno fisico-istintuale ma di tipo maggiormente contemplativo, tant'è che il protagonista teme di avvicinarsi alla

³⁸⁷ Gombrowicz, W., op.cit. (1986), p.139

„Pam, pam, pam! Uno, due, tre, quattro! Il passero impiccato, lo stecco appeso, il gatto strangolo-impiccato e Ludwik impiccato. Che perfetta corrispondenza! Che coerenza” Uno stupido cadavere diventa un cadavere logico – Sì, ma di una logica greve...e troppo mia...personale... così... a sé stante... privata” Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.203

³⁸⁸ Ibid. p.119

³⁸⁹ Markiewicz, H., op. cit., p. 214

donna³⁹⁰. In *Kosmos*, la visione delle parti del corpo fa scaturire il desiderio sessuale. Gombrowicz descrive un erotismo immaginativo e visivo su cui l'autore catalizza l'attenzione. Contemporaneamente, però, l'ossessione per non si concretizza nell'atto erotico³⁹¹. L'amore per le due donne, Lena e Katasia, è di diversa natura, infatti, mentre l'attrazione per Katasia è l'attrazione verso il deforme e il proibito, definito da Markiewicz perverso³⁹², l'amore per Lena è puro e vicino alla tradizione contemplativa dell'innamoramento. Questa visione contrastiva dell'amore si mantiene anche quando l'attenzione è interamente rivolta a Katasia dal momento che le sue labbra sono belle e perfette e, per questo motivo, Witold le vorrebbe toccare ma sono anche labbra che vorrebbe maltrattare. Dunque, l'immagine della bocca non è pura e intoccabile, ma è contaminata e tale contaminazione è nata proprio dall'incontro tra le due bocche. La bocca di Katasia avvicinandosi a quella di Lena ha deturpato per sempre l'immaginario della bocca perfetta. Infatti, non sorprende che Witold voglia mettere il dito in bocca a Lena per usurpare ulteriormente l'aurea di profonda perfezione³⁹³. L'erotismo in *Kosmos* è una lotta costante tra l'amore idealizzato e l'amore perverso e, simbolicamente, rappresenta anche il sopravvento della natura perversa nei rapporti amorosi. Infatti, la vicenda erotica in *Kosmos* può essere interpretata come un processo incompiuto di maturazione sessuale del protagonista³⁹⁴ che è combattuto sul cedere o meno alla sua natura sessuale. Concretamente, Witold si confronta con la natura sessualmente controllata rappresentata dalla proprietaria della pensione, una figura che rappresenta un tipo di sessualità opprimente e repressiva, e suo marito, Leon, che invece rappresenta la liberazione da ogni vincolo performativo e sociale. L'assoluta libertà di Leon lo porta a coniare espressioni e a comportarsi come se fosse avulso da ogni vincolo con la realtà e questa libertà assoluta può essere interpretata come un soddisfacimento totale, non convenzionale e unico per il protagonista³⁹⁵ lasciando intendere che Witold segue questa corrente di pensiero, pur non essendo consapevole appieno delle motivazioni dietro alla natura istintiva delle sue scelte.

³⁹⁰ Ibid.

³⁹¹ Libera, Antoni. «"Kosmos" (Wizja życia- wizja wszechświata)». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia, Wydawnictwo Literackie, 1984.

³⁹² Markiewicz, H., op. cit. p.215

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Ibid

³⁹⁵ Ibid., p.217

Alle bocche delle due donne, alle mani e alle dita è dedicata la stessa attenzione spasmodica dedicata all'indagine degli oggetti e al loro significato. Infatti, si tratta di un'ossessione che caratterizza l'attenzione riservata alle impiccagioni, ma anche a Lena e Katasia e a Leon. È un'ossessione caratterizzata da una fortissima sensorialità dal momento che ha origine dal vedere, o meglio, dallo spiare e dal guardare di sottocchi. L'erotismo in Gombrowicz è caratterizzato da sensorialità e serialità e il protagonista si perde in una serie di allusioni soggettive continue, originate dalle osservazioni continue e dalla sovrabbondanza di dati sensibili raccolti che portano ad una complessa elaborazione soggettiva³⁹⁶. In quest'ottica l'erotismo dei personaggi di Gombrowicz non è mai diretto ma allusivo poiché veicolato dal mondo sensibile che diventa oggetto di interpretazioni. "L'ossessione erotico-investigativa" è ben rappresentata anche nel film di Andrzej Żuławski, *Cosmos*³⁹⁷ che prova a riprodurre il fitto intrigo sessuale del romanzo di Gombrowicz, di cui il lettore solamente intravede le mosse poiché a porte chiuse, perverso e a tratti inquietante, ma anche brutale.

Secondo Jarzębski, l'erotismo nella produzione Gombrowicziana va oltre il rapporto uomo e donna e, volendo, anche oltre la sfera sessuale stessa³⁹⁸. Così come la realtà è intrisa è oggetto di un'interpretazione soggettiva e personale, anche l'erotismo è un'interpretazione della realtà. Secondo il critico, il gioco erotico si gioca sull'alternarsi tra io e non io e sulle emozioni contrastanti. Ciò significa che vi è uno scambio continuo tra il modo in cui l'io dovrebbe comportarsi, rappresentato dall'amore tradizionale e contemplativo per Lena, e il modo in cui l'io desidera comportarsi, cioè in maniera spregiudicata e perversa, rappresentato dall'attrazione per Lena. I due sentimenti sono contaminati in *Kosmos* e l'io vive questo dissidio interiore e dall'assoluta mancanza di punti di riferimento per la creazione della realtà. Infatti, Jarzębski mette in luce come l'erotismo in Gombrowicz sia un'esperienza destabilizzante per il protagonista che non sa se assecondare o meno la sua natura dal momento che c'è una sovrapposizione tra il piano soggettivo dell'io e quello oggettivo rappresentato dalla Forma. Inoltre, l'erotismo assume in Gombrowicz il significato di proiezione esteriore della psiche dei personaggi. Si potrebbe dire che assume il ruolo di interpretazione della realtà. La visione di

³⁹⁶ Markiewicz, H., op. cit. p. 208

³⁹⁷ Żuławski, A., *Cosmos*. Drammatico. Kino Lorber, 2015.

³⁹⁸ Jarzębski, J., op. cit. p. 374

Gombrowicz del mondo erotico è caratterizzata dall'amore in quanto *ciemność i magia*³⁹⁹, oscurità è magia. Quando Gombrowicz descrive una scena d'amore, il suo vero intento, però, è descrivere "la sua visione della realtà e di documentare tutta la scala dei comportamenti umani, quindi, la Forma"⁴⁰⁰. La realtà può essere vista come la dimensione psichica esteriorizzata che rispecchia la dimensione soggettiva dei personaggi, ma è anche interessante notare l'intreccio tra la dimensione personale, quella dell'individuo, e quella sociale, quella della famiglia

Infatti, è importante notare come il luogo della perversione erotica sia l'istituzione della famiglia. In particolare, in *Kosmos* la famiglia è quella che potrebbe essere definita come tradizionale, verso cui Gombrowicz si pone in aperta rottura⁴⁰¹. Infatti, l'autore non critica solo la famiglia in quanto istituzione, ma si pone in aperto contrasto con l'emigrazione polacca che tentava di costruire una famiglia lontano dalla patria (si pensi, ad esempio, a *Rodzina Europa* e *Dolina Issy* di Miłosz). Ma prima di procedere, occorre specificare che il termine "perversione" è utilizzato in questo capitolo con il significato di "devianza" e, nello specifico, di devianza dalla norma morale stabilita dalla famiglia. Questo termine, qui spogliato della sua connotazione psicopatologica, è funzionale ad indicare la differenza e lo scontro tra le due morali. Per Gombrowicz, la famiglia appare come una struttura da distruggere, un'ulteriore manifestazione della Forma. Aggiungo che la famiglia Młodziak in *Ferdydurke* e la famiglia di *Kosmos* sono Forma in due modi diversi: se i Młodziak sono moderni prima di essere famiglia, in *Kosmos*, invece, la famiglia è prima di tutto una famiglia caratterizzata dalla propria struttura stabilita e dai ruoli dei singoli membri. Per Gombrowicz, la famiglia è anche il dominio del non-autentico in cui tutti mettono in scena dei ruoli e dei rituali⁴⁰² e la sovrapposizione tra il piano erotico e quello familiare, oltre a creare una certa dissonanza nel lettore, crea una vera e propria fattura nella Forma. L'istituzione della famiglia subisce una de-costruzione poiché diventa il luogo dove si consumano crimini e culla dell'erotismo perverso.

Nel corso di questo paragrafo, prenderò in considerazione alcune sequenze narrative in cui la componente erotica e quella visiva si intrecciano. Ancora una volta, cercherò di

³⁹⁹ Kępiński, T., op. cit. p.121

⁴⁰⁰ Ibid., p.122

⁴⁰¹ Jarzębski, J., op. cit., p. 375

⁴⁰² Ibid., p.379

dare rilievo alla componente visiva e al modo in cui essa sia funzionale al processo di creazione e sviluppo della realtà.

4.3.1 Lo spionaggio e i personaggi femminili: Lena

Lena è la figlia dei proprietari della pensione e oggetto segreto del desiderio di Witold. Essendo sposata, la donna risulta inavvicinabile al protagonista che è costretta a guardarla di nascosto e da lontano.

Ho scelto di analizzare la seguente scena dal momento che racchiudeva in poche righe alcuni punti chiave rappresentativi dello stile e della filosofia gombrowiczana, inoltre è interessante notare il parallelismo tra il testo polacco e quello italiano.

*Była mężatką! Mąż **zjawił się**, gdyśmy już byli w trakcie jedzenia i teraz schylał nad talerzem nos podługowaty, a ja przyglądałem się z niesmaczną ciekawością temu jej erotycznemu współnikowi. Zamęt — nie żeby mnie zazdrość brała, a tylko że **ona stała mi się inna**, zupełnie odmieniona tym mężczyzną, tak mi obcym a tak wprowadzonym w najtajniejsze stulenia tych ustek — było widoczne, że pobrali się bardzo niedawno, ręką nakrywał jej rękę i **w oczy zaglądał**. Jaki był? Spory, niezłe zbudowany, trochę ociężały, dość inteligentny, architekt, zatrudniony przy budowie hotelu. Mówił niewiele, sięgał po rzodkiewkę — ale jaki był? Jaki był? I jak oni byli ze sobą, sami, co on z nią, co ona z nim, co oni we dwoje? ... tfy, tak natknąć się na mężczyznę u boku kobiety, która nas interesuje, to już żadna przyjemność... ale gorzej jeszcze, że taki mężczyzna, obcy*

Era sposata! Il marito, **apparso** mentre già stavamo mangiando, chinava ora sul naso piatto il naso oblungo e io osservavo con malsana curiosità quel suo erotico partner. Confusione: non perché fossi geloso, ma solo perché ora **lei mi appariva diversa**, completamente mutata per effetto di quell'uomo a me così estraneo e così introdotto nel più segreto serrarsi di quella boccuccia. Si vedeva che erano sposati da poco, lui posava la mano su quella di **lei e la guardava negli occhi**. Com'era? Abbastanza alto, ben fatto, un po' appesantito, piuttosto intelligente, architetto, incaricato della costruzione di un albergo. Parlava poco, prendeva un ravanello... ma com'era? Com'era? E com'erano loro due da soli, in privato, che facevano lui con lei, lei con lui, loro due insieme?... Ah, trovare un uomo accanto a una donna che ci interessa non è certo un piacere... soprattutto se poi quest'uomo,

<p><i>zupelnie, staje się naraz przedmiotem naszej — przymusowej — ciekawości i musimy odgadywać jego najskrytsze gusta i upodobania... choć to nas mierzi... musimy czuć go poprzez tę kobietę.</i>⁴⁰³</p>	<p>del tutto estraneo, diventa improvvisamente oggetto della nostra - compulsiva- curiosità e se siamo costretti a indovinare i suoi più intimi gusti e preferenze... e per quanto ci ripugni... intuirli attraverso la donna.⁴⁰⁴</p>
--	--

In prima istanza, è importante notare la situazione descritta dall'autore. Durante una cena, Witold siede allo stesso tavolo di Lena e Ludwik, il marito e osserva di sottocchi la coppia. Infatti, benché non parli, il narratore-protagonista comunica con il lettore tramite i propri pensieri, cioè, le proprie interpretazioni personali. In questo passaggio si nota il ruolo dell'interpretazione soggettiva che crea la realtà del personaggio, non esiste una realtà oggettiva e l'atto di creazione della realtà è strettamente legato alla percezione sensoriale. Non vedendo, Witold è costretto a immaginare e a porsi domande. A parer mio, in questa scena la componente erotica e quella sensuale-visiva si conciliano alimentandosi a vicenda: non ci potrebbe essere una senza l'altra e acquisiscono forza dalla reciproca presenza. Vorrei porre l'accento sulla descrizione fatta della giovane coppia: se da un lato, Ludwik è descritto sia dal punto di vista fisico sia dal punto di vista caratteriale e morale, dall'altro è interessante notare come la figura di Lena cambi in rapporto alla presenza del marito. In questo caso, si può parlare di contaminazione o di influenza tra le forme e, in chiave contrastiva, di battaglia tra le Forme⁴⁰⁵. Ma comunque permane il dubbio se si tratti di un mutamento che avviene realmente o solo agli occhi di Witold perché, essendo quello del narratore l'unico punto di vista fornito, è obbligatorio fidarsi⁴⁰⁶. Lo sguardo di Witold, però, si spinge oltre alla scena descritta immaginando i due nella loro intimità, quindi, pur non trattandosi di uno spionaggio vero e proprio, è comunque un'osservazione indiscreta all'interno della vita privata della coppia e un tentativo di intromissione all'interno della dinamica sessuale, soprattutto se si considera il passaggio successivo non riportato precedentemente: *"Kochali się? Miłość namiętna?"*

⁴⁰³ Gombrowicz, W., op.cit. (1986), p.16

⁴⁰⁴ Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.23

⁴⁰⁵ Jarzębski, J., *Gra w Gombrowicza*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982, p.370

⁴⁰⁶ Neuger, L., op. cit. p.59

*Rozsądna? Romantyczna? Łatwa? Trudna? Nie kochali się?*⁴⁰⁷ in cui il protagonista si interroga sul come potesse essere il loro amore. Similmente, un altro passaggio successivo che mostra l'intrusione nella dinamica erotica della coppia è il seguente:

*Wszystko zależy od dotyku (myślałem) od tego, jak dotyka, i mogłem doskonale wyobrazić sobie dotyk między nimi przyzwoity, lub nieprzyzwoity, lub rozwiązły, dziki, wściekły, albo zwyczajnie małżeński — i nic, nic nie było wiadomo, nic, bo dla czegoż by ręce kształtne nie mogły dotykać siebie w sposób pokraczny, nawet rozkraczony, gdzież była gwarancja?*⁴⁰⁸

Gombrowicz, oltre alla componente della visione, inserisce anche la componente del contatto fisico e della Forma. Quella di Witold potrebbe anche essere una fantasia erotica e, nuovamente, la componente sensibile è funzionale allo sviluppo della realtà.

Nel testo polacco, è interessante notare come l'autore tramite l'uso delle parole faccia trapelare la forza dello sguardo e la pervasività del punto di vista. Il primo verbo è *zjawić się* che in italiano è stato reso con apparire, anche se letteralmente significa “essere presente in qualche luogo” o “arrivare da qualche parte”⁴⁰⁹ rende bene l'idea di una presenza che si mostra laddove prima non c'era. Indica un'apparizione inaspettata e improvvisa che si inserisce all'interno della narrazione e nella dinamica tra Witold e Lena. Successivamente, nella sequenza *było widoczne, że pobrali się bardzo niedawno, ręką nakrywał jej rękę i w oczy zaglądał*, compaiono due parole che rimandano al campo semantico della vista: *widoczne*, tradotto da Verdiani con “si vedeva” e *w oczy zaglądał* che riprende il motivo degli occhi come veicolo del sentimento amoroso prodotto nel primo capitolo utilizzando il verbo *zaglądać*, verbo derivato da *ogłądać* (guardare) che con l'aggiunta del prefisso *-za*, muta il significato del verbo diventato non più un semplice guardare ma un “guardare in profondità, fermarsi per un po' a guardare”⁴¹⁰ cioè *spiare*. Il

⁴⁰⁷ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p. 17.

“Trad. Si amavano? Di un amore passionale? Moderato? Romantico? Facile? Difficile? Non si amavano?” Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.24.

⁴⁰⁸ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p. 17.

“Tutto dipendeva dal tocco (pensavo), da come si tocca, e potevo perfettamente immaginarli toccarsi in modo decente o indecente, lussuoso, selvaggio, furibondo, o semplicemente coniugale, e con ciò ne sapevo meno di prima: che cosa impediva, che garanzia c'era che mani ben fatte si toccassero in modo informe o addirittura difforme?” Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.25

⁴⁰⁹ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/zjawi%C4%87%20si%C4%99.html>

⁴¹⁰ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/zagl%C4%85da%C4%87.html>

senso di ossessione e curiosità è comunicato dall'autore in due modi: da un lato ripetendo tre volte consecutivamente “*Jak był?*” e “*jak oni byli?*” e poi dall'emblematico *przymusowa ciekawość* cioè la compulsiva curiosità nei confronti di Ludwik.

Un'altra scena che intendo prendere in considerazione ha di nuovo come protagonisti Lena, Ludwik e Witold. Questa volta, però, lo spionaggio non è solo metaforico ma reale poiché Witold, appostato sotto la finestra, di notte, guarda attraverso la finestra quello che sta succedendo nella camera di Lena. È una scena alquanto bizzarra inserita all'interno di una cornice narrativa insolita e inquietante.

*Nie było łatwo, trwało długo, a ciekawość stawała się gorączkowa: zobaczyć ją, zobaczyć ją — zobaczyć ją z nim — co zobaczę?... Po tym łomotaniu, waleniu — co zobaczę? Drżało we mnie niedawne drżenie moje przed jej drzwiami, rozjuszone. Co zobaczę? Już **ogarniałem wzrokiem** sufit i górną część ściany, wraz z lampą.*

Wreszcie ujrzałem.

Zbaraniałem.

On jej czajnik pokazywał.

Czajnik.

*Siedziała na krzeselku, przy stole, z ręcznikiem kąpielowym zarzuconym na plecy, jak szal. On stojąc, w kamizelce, czajnik miał w ręce i jej **pokazywał**. Ona **spoglądała** na czajnik. Coś mówiła. On mówił. Czajnik.⁴¹¹*

Non fu una cosa facile, ci volle del tempo e intanto la mia curiosità si faceva sempre più febbrile **vederla, vederla, vederla con lui, che cosa avrei visto?**... Dopo tutto quel battere e martellare, che cosa avrei visto? Sentivo ancora fremermi dentro il furibondo fremito di poco prima, davanti alla sua porta. **Che cosa avrei visto?** Già **apparivano** il soffitto e la parte superiore della parete con la lampada.

Infine, vidi.

Restai di stucco.

Lui le mostrava una teiera.

Una teiera.

Lei stava seduta su una sedia davanti alla tavola con un telo da bagno gettato a mo' di scialle sulle spalle. Lui in panciotto, teneva in mano una teiera e gliela mostrava. Lei la guardava e diceva qualcosa. Lui parlava. La teiera.⁴¹²

⁴¹¹ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.56

⁴¹² Gombrowicz, W., op.cit (2020), p.80

Anche in questa sequenza, il ruolo della vista è preponderante e ribadito attraverso la strategia narrativa dell'accumulo (*zobaczyć ją, zobaczyć ją — zobaczyć ją z nim — co zobaczę? ... Po tym łomotaniu, waleniu — co zobacz*) e da verbi ed espressioni che rimandano al campo semantico della vista (*ogarniałem wzrokiem, ujrzałem, pokazywał, spoglądała*). Si noti in questo passaggio la varietà lessicale per esprimere il concetto legato alla vista oltre al verbo *zobaczyć* (vedere) ripetuto più volte, troviamo anche l'espressione *ogarniać wzrokiem* che letteralmente significa "circondare, abbracciare con la vista"⁴¹³ ma potrebbe anche essere reso con "figurarsi" così da rappresentare il processo di immaginazione. Dopodiché vi è il verbo *ujrzeć* che a sua volta significa "vedere"⁴¹⁴ seguito da *pokazywać* che invece significa "mostrare", indicando come l'atto del guardare richieda una reciproca partecipazione da parte di due individui, e poi il verbo *spoglądać* oltre che con il significato di "guardare, rivolgere lo sguardo verso" potrebbe anche essere reso con "dare un'occhiata" o dal momento che questo verbo si differenzia da *ogłądać* proprio per l'intensità e la durata dell'azione (*ogłądać* è, infatti, un guardare costante e duraturo).

Come già visto in precedenza, il punto di vista è quello del narratore-protagonista che, dopo essersi arrampicato su un albero con l'intento di farsi aprire la finestra da Lena, si trova a osservare la scena riportata nel frammento sopra. La scena assume una tinta erotica soprattutto se si considera anche il passaggio successivo:

*Zdjęła z siebie ręcznik. Była bez bluzki. Nagością mnie uderzyło z piersi, ramion. Tą górną nagością zaczęła zzuwać pończochy, mąż znowu się odezwał, odpowiedziała, zdjęła drugą pończochę, on oparł nogę na krześle i rozsznurowywał bucik. Wstrzymywałem się z odwrotem, pomyślałem, że dowiem się teraz, jaka jest, jak jest z 37 nim na goło, nikczemna, podła, brudna, oślizgła, zmysłowa, święta, czuła, czysta, wierna, świeża, powabna, a może kokietka? Może tylko łatwa? Głęboka? A może zacięta tylko, lub rozczarowana, znudzona, obojętna, gorąca, chytra, zła, anielska, nieśmiała, beczelna, w końcu zobaczę! Już uda ukazały się, raz, drugi, zaraz będę wiedział, na koniec dowiem się czegoś, w końcu coś mi się ukaże...*⁴¹⁵

⁴¹³ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/ogarnia%C4%87.html>

⁴¹⁴ <https://sjp.pwn.pl/slowniki/ujrze%C4%87.html>

⁴¹⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.57

In questo frammento, la narrazione assume completamente un tratto erotico-voyeuristico dal momento che Witold, nascosto, al buio, spia una coppia che sembra essere in atteggiamenti intimi. In questa sequenza, ritorna la correlazione tra vedere e sapere, ma si potrebbe anche aggiungere che in questo caso la visione comporterebbe anche un appagamento fisico e mentale⁴¹⁶ legato all'esposizione delle parti del corpo. La nudità assume un carattere centrale nella narrazione dal momento che è la Forma di massima esposizione, nonché rappresenta simbolicamente lo spogliarsi dalla Forma e dalla costrizione che essa impone⁴¹⁷ rappresenta, inoltre, la totale vulnerabilità ed esposizione allo sguardo altrui e alle valutazioni soggettive che ne derivano. Infine, la visione è permessa grazie alla luce accesa e grazie alla luce ci possono essere dei tentativi di interpretazione del dato visibile. Infatti, nella sequenza successiva in cui la luce si spagne, viene meno anche la possibilità di fare congetture sulla dinamica tra i personaggi:

*Światło zgasło. Wpatrywałem się, choć nic nie widziałem, ze wzrokiem niewidzącym, wbitym w ciemność jamy, wciąż jeszcze się patrzyłem, co mogli robić? Co robili? I jak robili? Tam teraz wszystko mogło się dziać. Nie było gestu, dotknięcia, które by było niemożliwe, ciemność naprawdę była nieodgadniona, wila się, albo nie wila, albo wstydziła, albo kochała, albo w ogóle nic, albo coś innego, albo podłość, zgroza, nigdy niczego się nie dowiem. Zacząłem złazić i opuszczając się powoli myślałem, że gdyby była dzieckiem z bardzo niebieskimi oczyma też mogłaby być potworem — niebieskookim i dziecinnym. Więc co można wiedzieć?*⁴¹⁸

"Si tolse l'asciugamano. Era senza camicetta. La nudità mi assalì dal petto, dalle braccia. Chinando la nudità superiore cominciò a sfilarsi una calza, il marito disse ancora qualcosa, lei rispose, sfilò l'altra calza, il marito disse ancora qualcosa, lui appoggiò il piede su una seggiola e si slacciò una scarpa. Aspettai ad andarmene pensando che ora avrei scoperto com'era, com'era con lui da nuda, indegna, sporca, viscida, sensuale, santa, tenera, pura, fedele, fresca, attraente, forse civetta? O solo ostinata, o delusa, annoiata, indifferente, calda, furba, cattiva, angelica, timida, sfrontata...finalmente avrei visto" Già apparivano le cosce, prima una, poi l'altra, tra poco avrei saputo, finalmente avrei scoperto, finalmente mi sarebbe apparso qualcosa" Gombrowicz, W., op. cit., p.81

⁴¹⁶ Jarzębski, J., op.cit. (1982), p.374

⁴¹⁷ Lipińska Illakowicz, Krystyna. «Redeeming Nudity: Gombrowicz's Operetta». *European Stages* 26, n. 2, 82–88.

⁴¹⁸ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.58.

"La luce si spense. Continuavo a guardare ma non vedevo niente, con sguardo cieco fissavo il buio dall'interno: che stavano facendo? Che cosa facevano? E come lo facevano? Ora lì dentro poteva accadere di tutto. Non esisteva gesto o tocco impossibile, l'oscurità era davvero insondabile... si dimenava o non si dimenava, oppure si vergognava, oppure amava, oppure niente di tutto ciò, o qualcosa di completamente diverso, forse la bassezza, l'orrore... Non l'avrei mai saputo. Cominciai a scendere e calandomi giù lentamente pensai che anche se fosse stata una bimba dagli occhi molto

In questo passaggio, l'assenza di luce comporta l'assenza di visione a cui consegue l'impossibilità di vedere la realtà. L'unica possibilità che rimane a Witold è di congetturare comportamenti differenti da loro sfruttando la sua immaginazione. Infatti, quello che interessa sapere a Witold non è solo il *co robili* (cosa facevano) ma anche il *jak robili* (come lo facevano). Improvvisamente, l'oscurità apre le porte all'immaginazione e alla piena potenzialità che permette il processo immaginifico di *autokreacja* della realtà⁴¹⁹, infatti Gombrowicz la definisce *nieodgadniona*, illimitata. L'assenza della visione diretta da parte di Witold potrebbe determinare anche comportamenti inaspettati da parte di Lena; infatti, la visione che il protagonista ha della donna rappresenta la sua visione, la sua realtà ma lontana dal suo sguardo si potrebbe trasformare in un'altra persona, da qui l'uso dell'immagine del mostro dagli occhi cerulei come quelli di una bambina. Si noti come i verbi relativi al campo semantico della vista indichino una certa insistenza e ripetitività: il verbo *wpatrzeć* può essere inteso come un "guardare insistentemente" o "fissare", *widzieć* e *patrzeć* significano "guardare", ma l'espressione usata nel testo che, a mio parere, riassume meglio il legame qui illustrato tra vista, luce e conoscenza è *ze wzrokiem niewidzącym*, cioè, lo sguardo cieco. Lo sguardo è cieco perché non permette la visione e non permette la conoscenza diretta, ma solo l'impiego dell'immaginazione.

4.3.2 Lo spionaggio dei personaggi femminili: Kataria

L'attrazione per Kataria è metaforicamente rappresentata dalla sinistra attrazione verso il suo labbro deformato che è da considerarsi un'attrazione perversa opposta a quella pura nei confronti di Lena⁴²⁰. In questo paragrafo, presenterò alcune scene in cui la percezione visiva si intreccia con la tematica erotica

Kataria, nipote dei proprietari della pensione e governante, è il secondo personaggio presentato ed è dapprima descritta come "pettoruta e grassoccia⁴²¹", dopodiché l'attenzione si focalizza sulla sua bocca, fulcro attorno cui ruota l'ossessione di Witold.

cerulei avrebbe ugualmente potuto essere un mostro occhiceruleo e infantile. Che si riesce mai a sapere?"

Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.82

⁴¹⁹ Jarzebski, J., op.cit. (1982), p.375

⁴²⁰ Markiewicz, H., op. cit. p.215

⁴²¹ Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p. 11

Co mnie zastanowiło w tej kobiecie, to dziwne zeszcpecenie ust na tej twarzy poczciwej gosposi o jasnych oczkach — usta miała z jednej strony jak gdyby nadcięte i to ich przedłużenie, o odrobinę, o milimetr, powodowało wywinięcie wargi górnej, uskakujące, czy wyslizgujące się, prawie jak płaz, ta zaś oślizgłość uboczna, umykająca, odstręczała zimnem płazowatym, żabim, a jednak mnie z miejsca rozgrzała i rozpalila będąc ciemnym przejściem, wiodącym do grzechu z nią płciowego, śliskiego i śluzowatego⁴²².

La descrizione così accurata del labbro è preambolo dell'ossessione del protagonista nei confronti di questa peculiare parte del corpo che continuerà a tormentarlo e a cui costantemente penserà nel corso della narrazione dando vita a un vero e proprio pensiero ossessivo che ciclicamente e come un pensiero intrusivo si ripresenta nel corso della narrazione. Inoltre, l'intera descrizione del labbro è caratterizzata da una forte tensione sessuale, come dimostra il desiderio del peccato sessuale. Si notino anche le espressioni negative e animalesche con cui si descrive il labbro di Katasia. Esso non è solo orribile, ma rimanda anche alle immagini dei rettili e all'idea di freddo, umido e viscido. È un'immagine che si discosta dal bello ma è l'attrazione verso il proibito e verso il brutto che rende l'attrazione ancora più vera e viscerale. L'acme dell'ossessione è rappresentata dalla scena dell'incontro tra le labbra di Lena, e Katasia. Si noti nel seguente frammento la tendenza voyeuristica che si cela dietro allo spionaggio.

Katasia podsunęła Lenie popielniczkę, która pokryta była siatką z drucików, ni to echo, słabowite echo, tamtej siatki (łóżka), na której noga, gdym wszedł do pokoju, kiedy to stopa, trochę łydki, na siatce łóżka etc. etc. Wyslizgująca się warga Katasina znalazła się w pobliżu ustek Leny⁴²³”

⁴²² Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.8

“Qualcosa in quella donna mi aveva colpito, una strana deFormazione della bocca in quel viso da brava massaia dagli occhi chiari – da un lato il taglio labiale si prolungava oltre il dovuto e quel minuscolo, millimetrico prolungamento causava l'estroflessione del labbro che saltava o sgusciava fuori con un che di rettile...e quella sfuggente sdruciolosità laterale, disgustosa proprio per la sua freddezza da rettile, da rana, mi aveva invece subito acceso e infiammato in quanto oscuro preludio allo scivoloso e lubrico peccato sessuale con lei”

Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.11

⁴²³ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.10

“Kataisa posò accanto a Lena un posacenere coperto da una reticella metallica, vaga eco dell'altra rete (quella del letto) con sopra una gamba, quando ero entrato nella stanza, un piede, un po' di polpaccio, sulla rete metallica del letto eccetera eccetera. L'estroflesso scivoloso labbro katesco si trovò accanto alla boccuccia di lena”

Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.15

In questo frammento, la vista ricopre un duplice ruolo: da un lato permette mette in rilievo la componente fisica e l'importanza del corpo all'interno della produzione gombrowiczana, dall'altro soddisfa il desiderio voyeuristico del protagonista. L'incontro tra le bocche non è il semplice incontro tra due parti del corpo, ma è anche l'incontro con il grottesco, il deFormato, il brutto proprio della bocca di Katasia e del bello e della regolarità della bocca di Lena. Si tratta, infatti, di due ideali che si scontrano e che pericolosamente si avvicinano sfiorandosi e, metaforicamente, facendo sfiorare i due opposti. È una scena magnetica per il protagonista che si trova ad osservarla come se fosse “sospeso⁴²⁴” e la sua ossessione si fortifica ulteriormente dal momento che si trova costantemente a pensare e a fantasticare sulla bocca di Katasia e su che cosa faccia la ragazza quando è da sola:

Ale znajdowałem się na korytarzu obcego domu w nocy, w spodniach tylko i w koszuli — to zerkano ku zmysłowości i było może wyślizgujące się ku niej wyślizgnięciem tym samym, co na katasinej wardze... gdzie ona spała? Spała? Gdy zapytałem siebie o to, od razu stałem się na tym korytarzu idącym do niej w nocy, boso, w koszuli i spodniach, jej wywichnięcie wargowo—śliskie, płazowate, ciut, ciut, ledwie, ledwie, w połączeniu z moim odepchnięciem, odstręceniem się od nich tam, w Warszawie, zimnym, nieprzyjemnym, popchnęło mnie zimno ku jej świństwu, które tu gdzieś, w śpiącym domu... Gdzie ona spała? Posunąłem się kilka kroków, doszedłem do schodów i wyjrzałem przez małe okienko⁴²⁵.

L'assenza di visione diretta della scena porta il protagonista Witold dapprima a fantasticare sulla ragazza e poi, in un secondo momento, a spiare la ragazza addormentata da dietro una finestra. Si noti come il narratore stesso definisca la scena come intrisa da una forte componente erotica data dall'essere svestito, a piedi nudi e in piedi nel cuore della notte. Inoltre, si osservi come nel testo polacco si utilizzi il verbo *wyjrzeć* che

⁴²⁴ Ibid. p.16

⁴²⁵ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.12

“Comunque mi trovo nel corridoio di una casa estranea, di notte, vestito solo di pantaloni e camicia: la cosa sapeva di sensualità e magari vi scivolava dentro con la stessa scivolosità del labbro di Katasia... dove dormiva? Me lo chiesi, e di colpo divenni uno che, scalzo, nottetempo, nel corridoio, in camicia e pantaloni andava a trovarla, e la sua rettile, scivolosa sporgenza labiale, vagamente associata al freddo e sgradevole distacco dai miei a Varsavia, mi spinse freddamente verso quella sua sozzura che stava lì, in qualche punto della casa immersa nel sonno... Dove dormiva? Feci qualche passo, arrivai alle scale e sbirciai dalla piccola finestra” Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.19

letteralmente significa “osservare qualcosa, da qualcosa, attraverso qualcosa”⁴²⁶. Si osservino anche le parole utilizzate per descrivere l’apparenza di Katasia. Sono parole fortemente negative caratterizzate da una vena di disgusto: *wywichnięcie wargowo-śliskie, płazowate, ciut, ciut, ledwie* e in più associata al freddo e al distacco. Nonostante la negatività della rappresentazione, Witold ne è comunque attratto, si tratta infatti dell’attrazione verso il basso del protagonista e del desiderio impellente di entrarne in contatto, che compare diverse volte nella produzione gombrowiczana. la bella bocca di Lena e il labbro deformato di Katasia sono costantemente in rapporto e da esso nasce il desiderio di vederle di nuovo in relazione fra di loro.

Infatti, ciò che realmente sconvolge Witold e che rende l’incontro tra le due bocche davvero peculiare è la relazione che si instaura tra di esse e il desiderio che Witold prova di vederle:

Byłem i znudzony i niecierpliwy i kapryśny aż uprzytomniłem sobie, że to, co w tych przedmiotach mnie przykuwa, bo ja wiem, przyciąga, to „za” „poza”, to to, że jeden przedmiot był „za” drugim, rura za kominem, mur za rogiem kuchni, jak... jak... jak... katasine wargi za usteczkami Leny, gdy Katasia podsuwała popielniczkę z siatką drucianą przy kolacji nachylając się nad Leną, zniżając wargi wyslizgnięte i zbliżając je... Zdumiałem się bardziej, niżby należało, w ogóle jakiś skłonny byłem do przesady, poza tym konstelacje, ten tam Wielki Wóz etc, przydawały mi czegoś mózgowego, męczącego, pomyślałem „co, usta, razem i co mnie w szczególności zadziwiło, to iż te usta, jednej i drugiej, teraz, w wyobraźni, we wspomnieniu, były bardziej ze sobą związane, niż wtedy, przy stole, nawet potrząsnąłem głową, jakbym się otrząsał, ale od tego związek warg Leny z wargami Katasi stał się wyraźniejszy.”⁴²⁷

⁴²⁶ <https://sjp.pwn.pl/szukaj/wyjrze%C4%87.html>

⁴²⁷ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.13

“Ero annoiato, impaziente, capriccioso... finché mi resi conto che il lato così affascinante di quegli oggetti era il «retro», l’«oltre», il fatto che un dato oggetto stesse dietro un altro: il tubo dietro il camino, il muro dietro l’angolo della cucina, come...come...come le labbra katesche dietro la boccuccia di Lena quando, a cena, katasia aveva teso il posacenere con la rete metallica piegandosi su Lena, chinandosi e avvicinandole le labbra sguscianti al di fuori... Tutto quello stupore era eccessivo, in effetti stavo un po’ esagerando, ma quelle costellazioni, il Gran Carro eccetera erano così cerebrali e faticose... «Ma come» pensai «quelle due bocche...insieme?» Ciò che mi stupiva era che ora, nell’immaginazione, nel ricordo, la bocca dell’una e dell’altra fossero più legate tra di loro di quanto lo fossero a tavola; scrollai perfino la testa come per riscuotermi, ma il legame tra le labbra di Lena e quelle di Katasia apparve ancora più evidente” Gombrowicz, W., op. cit. (2020), p.20

In questo passaggio, si noti come l'ossessione erotica nei confronti delle due donne porti al rivivere la scena precedente, cioè quella della cena, e a crearne una nuova frutto dell'immaginazione. Gombrowicz crea un universo immaginario a partire da un'immagine realmente vista. Ma, in aggiunta ad essa, l'immagine ricreata nella mente è leggermente fuorviante dal momento che le due bocche sono ancora più vicine rispetto a quanto ricorda. Gombrowicz unisce anche gli opposti: la bocca bella di Lena si avvicina a quella deFormata di Kataria ma soffermandosi anche sul loro metasignificato, infatti, quello che davvero è affascinante per Gombrowicz è quello che non vede, cioè, il significato ulteriore che si cela dietro la percezione sensoriale. Neuger parla di significati che emergono dietro segni realistici e, infatti, Kataria passa dall'essere una donna poco attraente all'essere oggetto del desiderio del protagonista⁴²⁸

Ulteriormente Gombrowicz inndaga il legame tra e due bocche:

*Ten cały „związek” nie był właściwie związkiem, były to po prostu jedne usta rozpatrywane w odniesieniu do drugich ust, w sensie odległości na przykład, kierunku, położenia... nic więcej... ale było faktem, że ja kalkulując teraz iż usta Katasi znajdują się zapewne gdzieś w pobliżu kuchni (tam spała) zastanawiałem się gdzie, w jakiej stronie, w jakiej odległości od nich mogą znajdować się usteczka Leny. I moje zimno–lubieżne dążenie do Katasi na tym korytarzu uległo zwichnięciu wskutek tego domieszania się ubocznego Leny.*⁴²⁹

Concentrandosi sul legame tra le due bocche, il narratore restringe l'inquadratura su questa parte del corpo avvicinando ulteriormente i due personaggi femminili⁴³⁰. L'attrazione non è solo fisica ma anche mentale e si articola non solo sul piano fisico ma, soprattutto, su quello intellettuale. In questo passaggio si dimostra ancora l'attrazione che Gombrowicz prova nei confronti dei personaggi femminili, ma è un'attrazione lontana dalla realtà da cui, però, trae origini. È l'esperienza sensoriale stessa ad essere al centro e

⁴²⁸ Neuger, L., op.cit., p.11

⁴²⁹ Gombrowicz, W., op. cit. (1986), p.14

“In realtà un vero e proprio «legame» non esisteva, si trattava semplicemente di una bocca considerata in rapporto a un'altra bocca, per esempio dal punto di vista della distanza, della direzione, della posizione, nient'altro. Stava però di fatto che ora calcolando che la bocca di Kataria stava con tutta probabilità dalle parti della cucina (dove lei dormiva), mi chiedevo dove, da che lato e a quale distanza potesse trovarsi la boccuccina di Lena” Gombrowicz, W., op.cit. (2020), p.21

⁴³⁰ Neuger, L., op. cit. p.15

alla base della realtà che i personaggi in *Kosmos* plasmano sulla base delle loro interpretazioni del dato sensibile.

Conclusione

In questo capitolo è stato analizzato il ruolo della percezione visiva all'interno di *Kosmos*. Si è osservato come essa sia alla base del processo di creazione della realtà messo in atto dal protagonista. Infatti, egli cerca di interpretare le misteriose impiccagioni cercando di attribuire loro un senso logico. L'intera vicenda narrativa si articola sulla ricerca del senso e su legame che intercorre tra percezione visibile e la sua interpretazione. Infatti, l'universo narrativo di *Kosmos* è creato dalla coesistenza di fattori visibili e fisici e fattori invisibili e interpretativi. La percezione visiva permette di osservare gli eventi e di entrare in rapporto con essi, ma è l'interpretazione che i personaggi ne fanno a renderli significativi e costitutivi. In altre parole, si potrebbe dire che la realtà di *Kosmos* è costituita dall'interpretazione degli eventi che si discostano dal mondo oggettivo ed empirico dal momento che la sensorialità si rivela essere insufficiente per comprendere il senso sotteso alle misteriose impiccagioni. Infatti, si potrebbe parlare di *Kosmos* come un'opera in cui, allo stesso modo, giocano un ruolo rilevante sia la percezione visiva sia la mancanza di percezione visiva che permette al protagonista di fare congetture sulle cause possibili. Sullo sfondo dell'indagine sulla ricerca del senso, si instaura anche la vicenda erotica che vede coinvolte le due donne, Lena e Katasia, e il protagonista, Witold. Anche in questo caso, l'attrazione amorosa è veicolata dallo sguardo che, spesso di nascosto, il protagonista dirige verso le due donne. *Kosmos*, dunque, congiunge percezione visiva, creazione della realtà e interpretazione della realtà stessa dando vita ad una vicenda narrativa intricata e ricca di significati metasensoriali.

Conclusioni

Nel corso del corrente elaborato si è indagato quale sia il ruolo della percezione visiva in tre opere dell'autore polacco Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, *Pornografia* e *Kosmos*. Partendo da una serie di osservazioni di carattere generale circa la rilevanza che la percezione visiva riveste, ho successivamente messo in rilievo alcuni aspetti salienti all'interno delle tre opere.

A partire da *Ferdydurke*, si è preso in esame il concetto di Forma, concetto ampio e sfaccettato. Infatti, è di per sé complesso definire che cosa si intenda per Forma, dal momento che la Forma può essere intesa sia come un concetto filosofico-artistico, alla base della produzione di Gombrowicz, ma anche come un costrutto che si insinua in altri ambiti ben al di fuori della sfera artistico-letteraria. Nel corso dell'elaborato ho messo in luce tre aspetti che rendono la Forma rilevante: in primo luogo, essa è un *linguaggio* grazie a cui il singolo comunica con la realtà circostante, ma è anche una *categoria* a cui si può ascrivere una tipologia umana e, infine, è anche una *struttura regolativa* dei rapporti interpersonali. Quindi, il concetto di Forma svela diverse connotazioni a seconda del punto di vista da cui lo si osserva. Per questo motivo, cercare di dare una definizione di Forma può essere difficile e, in qualsiasi caso, insufficiente. La Forma permea ogni aspetto sociale della vita dell'individuo imprigionandolo all'interno di costrutti definiti. “Costrutto”, “gabbia” o “categoria” possono essere tutte considerate parole chiave nel tentativo di definire la Forma, ma è opportuno tenere presente la natura contaminante di questo costrutto che influenza la relazione tra il singolo individuo e la realtà circostante.

Ne consegue che dalla riflessione sulla Forma scaturisca una riflessione sull'autenticità, mostrando come i personaggi di Gombrowicz abbiano possibilità limitate, se non addirittura impossibili, di raggiungere uno stato di autentica trasparenza. Agire all'interno dello schema definito della Forma implica un abbandono dei principi di autenticità e di libertà, ma apre le porte ad una possibile riflessione sul principio di consapevolezza. Ovvero, ci si può domandare se l'individuo è consapevole di agire all'interno di un costrutto prestabilito.

Il concetto di Forma può essere letto su un duplice piano: da un lato, si può considerare il singolo individuo come portatore della propria Forma, dall'altro, si può inserire l'individuo all'interno di un contesto sociale in cui la Forma diventa uno schema condiviso. Da questo assunto, emerge un'osservazione importante: i personaggi di Gombrowicz non agiscono mai in maniera isolata, ma sono sempre inseriti all'interno di un contesto sociale. Essendo inserito all'interno di una dimensione sociale, la Forma da un lato influenza la visione della realtà e dall'altro rispecchia gli ideali del singolo individuo. Dunque, in virtù di queste due caratteristiche, la Forma non può essere oggettiva. Essa permette una lettura in chiave soggettiva della realtà.

Quindi, la natura soggettiva della Forma procede di pari passo con la percezione visiva. Infatti, proprio attraverso la vista, l'individuo percepisce un altro individuo e dal primo scambio di sguardi, si può assistere all'instaurarsi della Forma. Ovvero, attraverso lo sguardo si impone una Forma all'altro. Il vedere gli altri da una determinata prospettiva (quella personale, della propria Forma di appartenenza) ne limita un potenziale sviluppo o una manifestazione sotto un'altra luce. Lo sguardo sull'altro è, difatti, una proiezione, una prospettiva soggettiva, da cui scaturisce un'interpretazione dell'altro. In *Ferdydurke*, questo sistema è chiaramente visibile: il protagonista, Józio, vede la sua identità, quella di adulto trentenne, costantemente messa in dubbio e osteggiata dagli altri protagonisti. La visione che gli altri personaggi hanno di lui non è autentica ma è sempre influenzata dalla loro Forma di appartenenza. Parimenti, la proiezione della propria Forma di appartenenza investe anche i fenomeni della realtà circostante, non solo gli altri personaggi. Ne consegue che lo stesso evento della realtà, non è percepito nello stesso modo da tutti i personaggi. La visione attraverso cui assistono agli eventi della realtà è filtrata dai dettami della Forma, ovvero, la realtà non esiste in quanto elemento empirico ma come costruito dei personaggi che, a loro volta, rispecchiano un costruito sociale di appartenenza. Nel momento in cui vi è lo scontro di Forme, si assiste allo sfociare degli eventi in "baruffe", ovvero, il collasso della Forma.

Dunque, Gombrowicz nelle sue opere mostra la sovrapposizione tra Forma e realtà mettendo in luce il fatto che non esiste una realtà empirica, ma solo un'interpretazione soggettiva della realtà. Infatti, nella sua produzione, il tema della costruzione della realtà è centrale ed è legato all'azione dei singoli personaggi sulla realtà stessa.

Per comprendere meglio quanto appena detto, occorre considerare un punto interessante emerso dall'elaborato, cioè, la natura tridimensionale della realtà secondo Gombrowicz. Infatti, la realtà può avere una triplice natura: soggettiva, oggettiva e intersoggettiva. In primo luogo, ne consegue che la realtà è legata al singolo personaggio e alla sua personale interpretazione degli avvenimenti empirici che, comunque, costituiscono la realtà e sono percepibili attraverso l'esperienza sensibili. Ma la realtà è anche data dalle diverse interpretazioni del medesimo fatto empirico che si scontrano, si affiancano o si cercano di sovrapporre. Dunque, quando si parla di processo di creazione della realtà bisogna tenere conto non solo della personale interpretazione che il singolo personaggio fa dell'evento empirico, ma anche della dinamica di imposizione del proprio punto di vista sugli altri personaggi. Questo fenomeno è particolarmente visibile in *Ferdydurke*, quando il professor Pimko vuole che Józio sia un giovane scolaro, e non un adulto trentenne.

Dunque, il processo di creazione della realtà non coincide con la narrazione degli eventi, ma è un processo interpretativo a cui partecipano, in sinergia, i personaggi e la percezione sensibile della realtà. Infatti, la realtà in Gombrowicz ha una componente sensibile-fattuale, data dall'osservazione dei dati sensibili, e meta-sensoriale, ovvero, interpretativa. Di conseguenza, è l'interpretazione del dato sensibile a costruire la realtà all'interno della quale si articola la vicenda narrativa. Quindi, la vicenda narrativa passa in secondo piano rispetto alla sua analisi interpretativa. Essendo portatrice di un'interpretazione personale ed essendo carica del significato della singola Forma, la realtà è comunemente rappresentata, nelle tre opere analizzate, in maniera frammentaria. La frammentazione della realtà e l'utilizzo della metonimia, sono tentativi di circoscrivere la Forma all'interno di un sistema definito: il polpaccio moderno della liceale così come il labbro deformato di Katasia, sono emblemi, rappresentazioni della Forma delle due donne, ma dicono molto anche della Forma del protagonista che osserva, rapito, queste peculiari parti del corpo, a riprova del fatto che i personaggi di Gombrowicz non sono monadi isolate, ma interagiscono tra di loro e, in generale, non si può concepire l'esistenza dell'essere umano se non inserita all'interno di un contesto sociale "a specchi", in cui il singolo può riflettersi nell'altro.

Il processo di creazione della realtà è rappresentato in maniera differente all'interno delle singole opere esaminate. A partire da *Ferdydurke*, i concetti di Forma e realtà sono intrinsecamente legati poiché il concetto di Forma è alla base di quello di realtà. Il dato

sensibile passa in secondo piano rispetto allo scontro tra diverse visioni del mondo rappresentate dai singoli personaggi: ad esempio, a scuola, lo scontro tra la Forma dei ragazzi e quella dei fanciulli, assume le sembianze di una vera e propria guerriglia tra fazioni, alla fine della quale solo una visione del mondo, cioè, una Forma, è destinata a sopravvivere e ad imporsi. Senza considerare i subdoli trucchetti messi in atto da Pimko che sono veicolati attraverso lo sguardo. L'osservare e il suo corrispettivo, l'essere osservato, generano nei ragazzi una serie di comportamenti innaturali finalizzati a un'exasperata volontà di affermare la propria Forma. Anche nella sezione dedicata alla famiglia Młodziak, la preponderanza della Forma moderna fa sì che l'intera percezione della realtà avvenga da una prospettiva moderna: la liceale, la madre e il padre, come ambasciatori della Forma moderna, si comportano e si esprimono in maniera moderna. I membri della famiglia non transigono mai dalla Forma che hanno costruito e all'interno della quale vivono e agiscono. La volontà assoluta di affermazione della propria Forma porterà poi al collasso finale, esattamente come lo scontro tra le Forme a scuola, quelle dei ragazzi e dei fanciulli, porterà alla morte di uno dei fanciulli. Essendo così imbevuti dei dettami della Forma moderna, per la famiglia Młodziak è facile definire cosa sia moderno e cosa non lo sia, infatti, vedono chiaramente la non modernità di Józio. Dall'analisi della sezione dedicato alla famiglia Młodziak è emersa la necessità di inquadrare Józio all'interno di un'altra Forma. Infatti, il protagonista è sin da subito descritto come posato, misurato, non autentico. Ma è proprio la sua non modernità a renderlo un personaggio a cui opporsi, ovvero, la Forma moderna trova in Józio una Forma a cui opporsi solo nel momento in cui il protagonista è riconosciuto come non-moderno. Nel momento in cui non si ha una Forma contrapposta a cui opporsi e da cui discostarsi, è impossibile definire sé stessi. È possibile definire la propria fazione di appartenenza solo in chiave negativa, ovvero, sapendo cosa non si è rispetto alla Forma che si vuole contrastare. Anche nella tenuta di Bolimowo il legame tra Forma e realtà è tangibile, anzi, si potrebbe dire che la vita alla tenuta è il trionfo della Forma. La Forma si rispecchia anche negli aspetti tangibili della realtà: l'arrendamento, i comportamenti dei personaggi e la divisione sociale. Ancora una volta, la Forma della nobiltà terriera è ancorata su una base composta da oggetti, comportamenti, espressioni e modi di comunicare codificati che permettono di tracciare linee nette tra coloro ascritti a questa Forma e coloro i quali ne sono esclusi. Se la Forma non esula dai suoi limiti, essa è stabile.

Ma se un membro della Forma, Kopryda, decide di varcarne la soglia per avvicinarsi ad un'altra Forma opposta, quella popolare degli inservienti, allora si apre uno spiraglio che conduce all'imminente confronto tra le due Forme e, inevitabilmente, al collasso di una delle due. Dunque, in *Ferdydurke*, realtà, sensorialità e interpretazione sono concetti che si intrecciano nel dare vita a un universo narrativo dominato dalla Forma.

In *Pornografia*, il processo di creazione della realtà è duplice: da un lato vi è quella che in *Ferdydurke* sarebbe stata definito uno scontro tra le Forme, ovvero, diverse mentalità che entrano in contatto e che cercano di imporsi l'una sull'altra. Nell'altro caso, si tratta di un atto di regia messo in atto dai due protagonisti dell'opera.

Nel primo caso, come in *Ferdydurke*, l'universo narrativo di *Pornografia* è inserito all'interno di un sistema valoriale ben preciso, quello della nobiltà di campagna fortemente legata ai valori religiosi e patriottici. A turbare l'equilibrio prestabilito sono i due personaggi giunti dalla città ma, in particolare, Fryderyk. Dunque, questa contrapposizione tra protagonisti e membri della famiglia potrebbe essere letta come una contrapposizione tra città e campagna o tra forestieri e autoctoni. In entrambi i casi, si tratta di uno scontro tra due mentalità, due Forme, che entrano in contatto. Ma ciò che rende peculiare *Pornografia* rispetto alle altre opere, è il fatto che la contaminazione delle Forme avviene in maniera subdola e mai esplicita. A tal proposito, in questa trattazione, il tema dedicato all'etica e alla sua contaminazione ha messo in luce come il sistema valoriale della famiglia sia alla base della realtà narrativa.

Al contempo, però, Fryderyk, desta curiosità a causa dell'opposizione ai valori religiosi, patriottici e morali in cui si rispecchia la famiglia. È significativo osservare che il momento in cui il sistema valoriale della famiglia è messo gravemente a repentaglio, è proprio quando la madre, Maria, in punto di morte, si avvinghia con lo sguardo a Fryderyk ignorando il crocefisso. Ma questo illecito scambio di sguardi è solo l'inizio di una serie di scoperte che metteranno in dubbio la dignità di Maria. Infatti, la presunta attrazione per Fryderyk e la relazione con un ragazzo più giovane di lei ridipingono l'immagine della madre come la si era sempre immaginata. Grazie a questo personaggio, Gombrowicz mette in evidenza che anche le persone, poiché inserite all'interno di una Forma, sono di per sé rappresentanti della Forma, distaccandosi dall'autenticità. A mio parere, è ancora più significativo il fatto che tale svelamento di Maria accada proprio in seguito alla sua

morte, rimanendo per sempre un mistero insolubile. D'altro canto, però, l'episodio della morte di Maria mette in evidenza un altro aspetto significativo del processo di creazione della realtà in *Pornografia*, ovvero il ruolo di regista esercitato da Fryderyk.

La vicenda narrativa di *Pornografia* è articolata sul desiderio dei protagonisti di vedere i due giovani personaggi, Henia e Karol, nelle vesti di amanti, benché tra i due non sembra esserci un particolare attrazione. Spinti da questa ossessione, i due protagonisti, Witold e Fryderyk, cercano di “accoppiare” i due giovani personaggi mettendo in scena delle vere e proprie rappresentazioni teatrali che vedano come protagonisti i due giovani amanti. Nel paragrafo dedicato allo spionaggio sulla spiaggia, si mette in luce sia l'attività di regista di Fryderyk (e di co-regista di Witold) sia il ruolo rilevante della percezione visiva. Infatti, questa sezione potrebbe essere definita scenica o teatrale già a partire dalla disposizione dei personaggi: Fryderyk-regista nascosto dietro un cespuglio si assicura che gli attori principali, Henia e Karol, recitino la parte degli innamorati, come da copione. Dall'altro lato della sponda, Witold e Waclaw, come spettatori, assistono allo spettacolo. Gli sguardi dei personaggi sono tutti indirizzati sulla scena dove recita la giovane coppie, ma il significato latente della percezione visiva è molto più profondo. Da un lato, la rappresentazione teatrale a cui si sta assistendo è la trasfigurazione in termini visibili e sensibili della fantasia di Fryderyk. Dall'altro, tramite la percezione visiva, Fryderyk impone la sua visione, il suo desiderio. Nel primo caso, la rappresentazione teatrale soddisfa il desiderio di visione del regista, cioè, permette al regista di creare la propria realtà. Inoltre, però, Fryderyk non si limita a mettere in scena la sua realtà, ma desidera che vi siano persone ad assistere alla sua rappresentazione. È qui importante sottolineare che la presenza di un pubblico è necessaria per legittimare la realtà. Infatti, rifacendosi alla concezione di Gombrowicz secondo cui l'essere umano non può esistere da solo poiché necessita di un altro in cui specchiarsi, si può affermare che l'individuo necessita di un altro individuo con cui condividere la realtà per legittimarne l'esistenza: la realtà esiste solo testimoniata da più individui che ne fanno esperienza direttamente. L'esperienza diretta della realtà avviene grazie ai sensi e, *in primis*, grazie alla vista. Nel momento in cui gli spettatori assistono alla rappresentazione scenica dell'amore tra Henia e Karol, questo amore diventa reale, fisico, tangibile e abbandona il piano della soggettività entrando nell'ambito dell'oggettività. L'azione di Fryderyk-regista è finalizzata al raggiungimento della legittimazione della sua realtà a cui consegue

un'imposizione di essa sugli altri personaggi, ora convinti dell'effettivo innamoramento tra i due.

Dunque, il processo di creazione della realtà in *Pornografia* porta a plasmare, modificare e trasporre una realtà mentale in termini fisici e tangibili. In *Kosmos*, invece, Gombrowicz articola il processo di costruzione della realtà a partire dall'interpretazione dei dati sensibili. Infatti, in *Kosmos*, la percezione visiva è alla base del processo di creazione della realtà che coincide con il processo di ricerca del senso. La vicenda narrativa dell'opera prende le mosse a partire da una serie di misteriose impiccagioni osservate dal protagonista che, durante tutto lo sviluppo narrativo, cercherà di attribuire un senso agli eventi osservati. La ricerca ossessiva del senso degli eventi mette in luce l'insufficienza della percezione visiva rispetto alla realtà, riprendendo il concetto alla base della concezione della realtà di Gombrowicz, secondo cui la realtà è data da una componente sensibile e da una componente meta-sensibile. In questo senso, il protagonista dell'opera, Witold, interpreta i dati sensibili come segni a cui occorre attribuire un significato. Tale significato è il senso che permetterebbe di risolvere il mistero delle impiccagioni. Dunque, la realtà in *Kosmos* è concepita come una sintesi tra segni e meta-segni, i primi legati al mondo sensibile, i secondi legati a quello del meta-sensibile. Quindi, l'accesso all'ambito meta-sensibile è permesso dalla percezione visiva, propria del mondo sensibile, ma la percezione sensibile è fallace e insufficiente. Per far fronte all'insufficienza della percezione visiva entra in gioco la componente meta-sensibile, costituita dalle interpretazioni e dalle congetture sorte sulla base dell'osservazione sensibile. Il protagonista, a partire dall'osservazione del dato sensibile, si lascia trasportare dalle proprie congetture che lo portano a ridefinire i contorni della realtà, ma non solo. Infatti, la ricerca ossessiva del senso è, infatti, un desiderio di senso che porta alla sovrapposizione della propria realtà rispetto a quella empirica. Come emerge dal paragrafo intitolato "senso e sensorialità", l'insufficienza della percezione visiva dà adito a una serie di congetture da parte del protagonista che porteranno al creare una propria realtà, che abbia senso: l'impiccagione del passero e degli altri oggetti e animale, così come il labbro di Katasia e la relazione tra Lena e Ludwik devono, necessariamente rientrare all'interno di uno schema sensato che, però, non ha riscontro nella realtà empirica.

Il legame tra mondo sensibile e meta-sensibile, oggettivo e soggettivo, fattuale e interpretativo, si basa sulla percezione visiva. Tuttavia, è altrettanto importante sottolineare che proprio la *mancanza* di percezione visiva apre alla dimensione della possibilità. Infatti, in *Kosmos* appare necessario l'abbandono dell'ambito della sicurezza oggettiva e sensibile in favore della dimensione del dubbio, della supposizione. Anche in *Pornografia*, la mancanza di visione diretta lascia spazio alle congetture e alla creazione di una realtà mentale non reale, così come in *Ferdydurke* la famiglia si interroga su cosa faccia Witold chiuso in camera sua. È, dunque, la mancanza di visione a segnare il distacco tra il mondo oggettivo e quello soggettivo, dove è permesso fare congetture. Ma la creazione di ipotesi è anche da leggersi come una strategia compensativa per sopperire alla mancanza di visione. In questo senso, Gombrowicz tramite le sue opere sembra voler dire che l'essere umano finché rimane nell'ambito del sensibile è in grado di ancorarsi alla realtà attraverso la percezione visiva, ma nel momento in cui la percezione visiva viene meno, l'essere umano entra nell'ambito della supposizione che, però, la sostituzione del mondo oggettivo non-visibile con un mondo soggettivo che esiste, ma solo soggettivamente. Così, infatti, si spiegherebbe il desiderio di visione di cui si è parlato per Fryderyk di *Pornografia*, ma anche la ricerca ossessiva del senso di Witold in *Kosmos*. Quindi, in un intricato gioco, la percezione visiva permette l'accesso all'ambito metasensibile, ma è, allo stesso tempo, grazie all'assenza di visione che è permesso accedere alla dimensione delle congetture. Come dimostra il passaggio analizzato riguardo al reperimento della freccia in camera di Witold: l'ossessione del senso nasce sia dal vedere la freccia disegnata comparsa dal nulla ma anche dagli interrogativi sorti proprio dal *non avere visto* da dove e come sia comparsa la freccia.

La componente del non vedere gioca un ruolo significativo anche in un altro aspetto narrativo presente all'interno delle tre opere analizzate, lo spionaggio. Il motivo dello spionaggio si inserisce all'interno dell'universo narrativo di Gombrowicz regolato dalla Forma. Infatti, se si considera la Forma come una struttura all'interno della quale il singolo individuo agisce, è lecito aspettarsi che una volta rimasto solo, il singolo si distacchi dalla Forma per agire in maniera più autentica. Tuttavia, come mostrato nel corrente elaborato, è impossibile per l'individuo rimanere da solo e anche quando rimane solo, vi è sempre una presenza nascosta, ovvero, qualcuno che spia. Spiare significa avere accesso ad una dimensione più intima e autentica che si distacchi dalla Forma che si

perpetua nella vita pubblica e sociale quotidiana, ma cosa succede quando, benché in ambito privato, i personaggi continuano a comportarsi secondo i dettami della Forma? A questa domanda si risponde in *Ferdydurke*, nella sezione narrativa dedicata alla famiglia Młodziak in cui il protagonista, da uno spioncino, spia dapprima la liceale e poi i genitori. Il fine dello spionaggio è condurre al collasso della Forma scoprendo i punti deboli della famiglia. A questo proposito, è importante osservare che il meccanismo della Forma è così preponderante che invade anche gli spazi più privati. Ad esempio, nella scena dello spionaggio dei coniugi Młodziak in bagno, ci si aspetta che la nudità coincida con il grado massimo di vulnerabilità e autenticità ma, in realtà, anche in una sede così privata, i personaggi rimangono appannaggio della Forma. Parimenti, la liceale nella sua stanza non abbandona i dettami della Forma, anzi, li abbraccia e li rinforza. In particolar modo, quando la liceale inizia ad intuire che qualcuno la possa sbirciare da dietro la porta, inizia a instaurare una sorta di dialogo muto con il suo interlocutore invisibile. Si tratta di un dialogo composto da suoni e movenze grazie a cui la liceale vorrebbe scrollarsi di dosso la sensazione dello sguardo di Witold su di lei. Come soluzione definitiva a questo snervante dialogo, la giovane liceale decide di spegnere la luce, lasciando il suo spettatore privo di visione. La pervasività dello sguardo è da intendersi come una violazione della Forma, un intrufolarsi nella sfera del privato, per appagare il desiderio di visione. La violazione dello schema della Forma è finalizzata alla sua distruzione. Per esempio, in *Ferdydurke*, il protagonista non potendo contrastare la Forma moderna o la Forma professorale con le sue sole forze, decide di farla collassare dall'interno: il suo sguardo sulla famiglia fra presagire che Józio stia tramando qualcosa, ma è impossibile per i membri della famiglia capire di cosa si tratti fino all'ultimo momento.

Le scene descritte in relazione a *Ferdydurke* dimostrano un concetto chiave dell'opera: lo squilibrio di potere tra chi osserva e chi è osservato. Si tratta, infatti, di uno squilibrio legato al diverso grado di conoscenza, poiché la persona spiata è impossibilitata a causa di quelli a cui, in questa trattazione, mi sono riferita come punti ciechi. Per punti ciechi si intende la mancanza di visione su determinati aspetti della realtà. In virtù di tali punti ciechi, è impossibile per i protagonisti avere accesso al quadro completo, ma solamente ad alcune sue parti. Per questo motivo, ho ripreso nel corso dell'elaborato la concezione metonimica della realtà presente nelle opere di Gombrowicz. Ne consegue una visione frammentata della realtà corrisposta da un desiderio di visione totale da parte del

protagonista. Come in *Ferydurke* il protagonista desidera vedere il comportamento della famiglia moderna nella sua interezza, anche in *Kosmos* Witold vuole vedere il quadro generale che spieghi il senso generale della vicenda. Parimenti, in *Pornografia* il protagonista Witold spia Fryderyk poiché vuole vederlo meglio, nella sua visione. Dunque, è significativo osservare che il tema dello spionaggio è legato contemporaneamente a due aspetti radicalmente opposti della percezione visiva: da un lato il desiderio di visione dell'altro nella sua più totale e autentica completezza, dall'altro dall'impossibilità di visione che stimola il nascere di riflessioni e congetture rispetto all'altro. Per descrivere meglio questo aspetto, è stato preso in esame anche lo spionaggio di Witold verso Ludwik e Lena, in *Kosmos*. Il protagonista spia la coppia di sottocchi interrogandosi su come siano e come si comportino quando sono insieme, da soli. Dopodiché, passa allo spionaggio vero e proprio osservando la coppia nascosta nell'oscurità. La duplice azione di spionaggio mostra che da un lato vi è uno spionaggio di tipo immaginativo, ovvero, Witold osserva e immagina che cosa possa succedere tra i due membri della coppia, dall'altro lato, però, lo spionaggio è reale e concreto.

Il desiderio di visione insito nello spionaggio è anche legato alla sfera erotica. Nella letteratura europea, lo sguardo come mezzo del sentimento amoroso costituisce un *topos* letterario antichissimo che si è evoluto fino ad oggi. Nelle tre opere di Gombrowicz prese in esame, il connubio tra spionaggio e sentimento amoroso assume sfumature differenti. In particolare, le scene scelte in questa trattazione mostrano una tendenza voyeuristica all'interno di *Kosmos* e *Pornografia*. Nel primo caso, il protagonista osserva la coppia nella loro camera da letto spinto dal desiderio di sapere che cosa facciano lontano dagli sguardi altrui. Egli crede che il riserbo offra ai due l'occasione per dare sfogo alla loro natura autentica. In *Kosmos*, il desiderio di osservare la coppia scaturisce dall'attrazione personale del protagonista verso la donna, ma in *Pornografia*, dove si assiste a istanze voyeuristiche dello stesso tipo, non c'è un'attrazione personale del protagonista verso uno dei membri della coppia. *Pornografia* costituisce un *unicum* rispetto alle altre due opere dal momento che l'osservare la coppia è finalizzato al soddisfacimento di una pulsione personale senza che vi sia attrazione verso un membro della coppia ma, si potrebbe dire, l'attrazione è verso la coppia stessa. Inoltre, è interessante notare che i *voyeur* siano due e non uno solo. Ne consegue che in *Pornografia* l'atto dello spionaggio si tinge di tinte erotiche e, per questo, può essere chiamato voyeuristico. Inoltre, dal momento che

entrambi i protagonisti vogliono vedere la giovane coppia insieme, ne consegue che l'atto voyeuristico è funzionale al processo di creazione della realtà. Infatti, nel corso della trattazione, Witold e Fryderyk sono stati definiti registi della realtà e, per questo motivo, la manipolano e la creano per soddisfare un loro desiderio di visione. Il desiderio di visione è complementare alla mancanza di visione. Infatti, nella scena dello spionaggio sull'isola, quando la giovane coppia si allontana dalla vista degli spettatori sparendo tra le fronde degli alberi. L'uscita dal campo visivo o, per recuperare la metafora teatrale a cui ricorre Gombrowicz, dal palcoscenico priva gli spettatori della visione sulla coppia lasciando spazio per il dubbio e le congetture. Il non vedere, inoltre, stimola la fantasia erotica dei due voyeur che si interrogano circa la reale attrazione nella coppia. Ancora una volta, i punti ciechi contribuiscono alla creazione dell'universo narrativo tanto quanto la visione diretta della realtà, con la sostanziale differenza che nel primo caso si tratta di una realtà soggettivo-immaginifica e nel secondo caso è una realtà oggettiva.

Nella corrente trattazione è stata osservata l'impossibilità di astrarre la produzione di Gombrowicz dall'ambito della percezione visiva ed essa costituisce un elemento chiave per comprendere al meglio le sue opere. A *Ferdydurke*, *Pornografia* e *Kosmos* si potrebbero aggiungere ulteriori opere per ampliare ed approfondire l'analisi. In quest'ottica, si potrebbe ulteriormente indagare lo sviluppo della tematica in prospettiva diacronica, ma si potrebbe osservare anche l'evoluzione della proposta narrativa dell'autore su questo tema. Inoltre, altri possibili temi di ricerca possono riguardare gli altri sensi, cosicché l'universo narrativo di Gombrowicz possa essere pienamente sensoriale. Infine, un ulteriore campo di indagine che, a parer mio, meriterebbe di essere indagato riguarda il legame tra vista, ovvero il modo in cui percepiamo la realtà, e parola, cioè il modo in cui la verbalizziamo. Durante la ricerca, l'elemento di maggiore difficoltà (ma anche di maggiore stimolo) è stato il continuo intersecarsi dei piani interpretativi: non si può parlare di Forma senza considerare il concetto di realtà, così come non si può trattare di quest'ultimo senza la dimensione sociale e intersoggettiva della narrazione, per fare solo un esempio. In conclusione, le tre opere esaminate sono intrise di sensorialità che si intreccia a una costante ricerca del senso generale della realtà. La realtà narrativa di Gombrowicz è costituita da corpi, eventi e oggetti percepibili ed esplorabili con i sensi, ma anche di supposizioni, macchinazioni, dubbi e interrogativi celati nel dubbio ed il

connubio tra le due componenti ne demarca la complessità, ma ogni istanza meta-sensoriale prende le mosse dallo sguardo.

Bibliografia

Agamben, Giorgio. *Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi, 2001.

Balboni, Paolo, e Fabio Caon. *La comunicazione interculturale*. Venezia: Marsilio, 2015.

Bartmiński, Jerzy, a c. di. *Językowy obraz świata*,. Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej., 1970.

Bartoszyński, Kazimierz. «Antymonie Gombrowicza a problemy interpretacji literackiej». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 69, n. 2 (1978).

Berger, John. *Questione di sguardi. Sette inviti a vedere fra storia dell'arte e quotidianità*. Milano: il Saggiatore, 1998.

———. *Sul guardare*. Milano: Mondadori, 2003.

Bernard Berenson, e Vertova Nicolson. *Vedere e sapere*. Milano: Electa, 1951.

Bersani Berselli, Gabriele, Marcello Soffritti, e Federico Zanettin, a c. di. *Introduzione alla linguistica: un approccio cognitivo*. Bologna: Clueb, 1999.

Błoński, Jan. *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne : studia o Gombrowiczu*. Cracovia: Wydawnictwo Znak, 1994.

———. «Między buntem a ucieczką. „Ferdydurke” Witolda Gombrowicza». *Teksty Drugie*, n. 3 (2003): 245–57.

———. «O Gombrowiczu» *Miesiacznik Literacki*, n. 8 (1970).

———. *O Gombrowiczu*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.

———. «Prorok Gombrowicz». *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja* 17, n. 5 (1974): 148–52.

Błoński, Jan, e Jerzy Jarzębski. *Między literaturą a światem*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2002.

Boyers, Robert. «Formy perwersji w „Pornografii” Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 64, n. 4 (1973): 285–310.

Calame, Claude. *L' amore in Grecia*. Bari: Laterza, 1983.

Cataluccio, M. Francesco. «L'ordine della follia». In *Cosmo*, di Witold Gombrowicz. Milano: il Saggiatore, 2020.

———. *Witold Gombrowicz*. Riga 7. Milano: Marcos Y Marcos, 1994.

Curi, Umberto. *La forza dello sguardo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2004.

———. *Ombra delle idee: filosofia del cinema fra «American Beauty» e «Parla con Lei»*. Bologna: Pendragon, 2002.

Czabanowska-Wróbel, Anna. «Kosmos powtórzeń Witolda Gombrowicza». *Teksty Drugie* 3, n. 93 (2005): 79–90.

Dapia, Silvia. «The First Poststructuralist: Gombrowicz's Debt to Nietzsche». *The Polish Review* 54, n. 1 (2009): 87–99.

Deonna, Waldemar. *Il simbolismo dell'occhio*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

———. «L'antiquité classique». *Le symbolisme de l'oeil* 35, n. 1 (1966): 345–345.

Fałkiewicz, Andrzej. «Jakaś skłonność do sktadności... jakieś parcie ku sensowi». In *Polski Kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*. Wrocław: A, 1996.

———. *Polski Kosmos : 10 esejów przy Gombrowiczu*. 2^a ed. Wrocław: A, 1996.

Ferroni, Mara. «Medusa e le altre. Lo sguardo della donna e l'occhio del poeta tra mito e letteratura.» site.unibo.it/griseldaonline, s.d.
<https://site.unibo.it/griseldaonline/it/didattica/mara-ferroni-medusa-altre-sguardo-donna-occhio-poeta-mito-letteratura>.

Fiała, Edward. «Transgresje racji moralnych w „Pornografii” Gombrowicza». *Teksty Drugie* 3 (2002): 35–56.

Fryde, Ludwik. «O Ferdydurke Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, 57–70. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.

Gaarder, Jostein. *Il mondo di Sofia. Romanzo sulla storia della filosofia*. Milano: Longanesi, s.d.

Głowiński, Michał. «*Ferdydurke*» *Witolda Gombrowicza*. Varsavia: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1991.

———. *Gombrowicz i nadliteratura*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2002.

———. «Parodia konstruktywna (O „Pornografii” Gombrowicza)». *Twórczość*, n. 1 (1973): 73.

Goddard, Michael. *Polish Modernism, and the Subversion of Form*. West Lafayette: Purdue University Press, 2010.

Gombrowicz, Witold. «Aby uniknąć nieporozumienia». *Wiadomości Literackie*, 1937.

———. *Cosmo*. Milano: il Saggiatore, 2020.

———. *Dziennik 1953-1969*. A cura di Wojciech Karpiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2013.

———. *Dziennik 1957-1961*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1986.

———. *Ferdydurke*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2012.

———. *Ferdydurke*. Milano: il Saggiatore, 2020.

———. *Ferdydurke*. A cura di M. Francesco Cataluccio. Tradotto da Irene Salvatori e Michele Mari. Milano: il Saggiatore, 2020.

———. *Kosmos*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1986.

———. *Pornografia*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2018.

———. *Pornografia*. Tradotto da Vera Verdiani. Milano: il Saggiatore, 2018.

———. *Testamento*. Milano: Feltrinelli, 2004.

Grzegorzczkova, Renata. *Wstęp do językoznawstwa*. Varsavia: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2007.

Infurna, Marco. «lo sguardo nella poesia dei trovieri». In *L'occhio. Il volto. Per un'antropologia dello sguardo*. Trento: Università degli studi di Trento, 1999.

- Janion, Maria. «Forma gotycka Gombrowicza». *Twórczość* 2 (1975): 50–78.
- Jarzębski, Jerzy. «Anatomia Gombrowicza». *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, n. 1 (1972): 114–32.
- . *Gombrowicz*. Wrocław: Wydawnictwo dolnośląskie, 2004.
- . «Gombrowicz i natura». *Teksty Drugie* 3, n. 93 (2005): 17–26.
- . «Gombrowicz i panny. Historia pewnej fascynacji.» 4, n. Odra (1975).
- . «Gombrowicz na nowo opisany». *Teksty Drugie* 3, n. 95 (2005): 3–7.
- . *Gra w Gombrowicza*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- . *Podglądanie Gombrowicza*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- . «Pojęcie “formy” u Gombrowicza». *Pamiętnik Literacki: czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 62, n. 4 (1971): 69–96.
- . *Pojęcie “formy” u Gombrowicza*. Warszawa: Instytut Badań Literackich, 1971.
- . «“Pornografia” - próba stworzenia nowego języka». In *Gra w Gombrowicza*. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.
- . *Powieść jako autokreacja*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Jeleński, Konstanty Aleksander. «Witold: bohater i autor». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Jeleński, Konstanty Aleksander, e Dominique De Roux. *Gombrowicz / Ce cahier a été dirigé par Constantin Jelenski et Dominique de Roux*. 1971^a ed. Parigi: 1971, s.d.
- Kanizsa, Gaetano. *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e gestalt*. Bologna: il Mulino, 1997.
- Kępiński, Tadeusz. *Witold Gombrowicz. Studium portretowe II*. Varsavia: Alfa, 1994.
- Kijowski, Andrzej. «Kategorie Gombrowicza». *Twórczość*, n. 11 (1971).
- . «Strategia Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.

- Kijowski, Andrzej, e Zbigniew Majchrowski. *Rytuały oglądania*. 2005^a ed. Danzica: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, s.d.
- Köhler, Erich. *Sociologia della «fin'amor»*. *Saggi trobadorici*. Padova: Liviana, 1976.
- Krysinski, Wladimir. «The Dialectical and Intertextual Function of Irony in the Modern Novel». *Canadian Review of comparative literature* 12, n. 1 (1985): 1–11.
- Kurcz, Ida. *Język a reprezentacja świata w umyśle*. Varsavia: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1987.
- Łapiński, Zdzisław, a c. di. *Gombrowicz i krytycy*. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Laurent, Maryla. «Przyprawianie gęby Gombrowiczowi». *Teksty Drugie* 3, n. 93 (2005): 165–73.
- Libera, Antoni. «“Kosmos” (Wizja Życia- wizja wszechświata)». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Lipiec, Wiesław. «Pornografia Gombrowicza jako Gra». *Roczniki Humanistyczne* 30, n. 1 (1982): 101–27.
- Lipinska Illakowicz, Krystyna. «Redeeming Nudity: Gombrowicz's Operetta». *European Stages* 26, n. 2 (s.d.): 82–88.
- Lipski, Jan Józef. «"Ferdydurke" Czyli wojna skuteczna wydana mitom». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński, 99–102. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Luche, Riccardo Piero Dalle. «Lo sguardo del desiderio. Nota su un caso di smartphone-voyeurismo», 2014, 11.
- Marazzi, Antonio. *Antropologia Dei Sensi Da Condillac Alle Neuroscienz*. Bologna: Carocci, 2010.
- . *Antropologia della visione*. Roma: Carocci, 2002.
- Marinelli, Luigi. «Giovani e gioventù tra “Forma” e "omologazione: Gombrowicz e Pasolini intoerno al '68»». *Europa Orientalis*, n. 38 (2019): 135–54.

Markiewicz, Henryk. «Jak się Kosmos rozszerał». In *Jan Błoński i literatura XX wieku*, di Ryszard Nycz e Małgorzata Sugiera. Cracovia: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych 'Universitas', 2002.

Metzinger, Thomas. «La soggettività dell'esperienza soggettiva: un'analisi rappresentazionale della prospettiva in prima persona*», s.d., 32.

Negri, Matteo. «Parole indoeuropee per “vedere”». In *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa. Trento: Università degli studi di Trento, 1999.

Neuger, Leonard. «„Kosmos” Witolda Gombrowicza. Genologiczne podstawy hipotez sensowności». *Teksty Drugie* 6, n. 19 (1999): 57–70.

Paliczuk, Aleksandra. «Occhio all'italiana - cioè l'immagine linguistica del mondo italiano». *Neophilologica* 17 (2005): 177–86.

———. «Tradurre l'immagine del mondo. L'approccio cognitivo alla traduzione sull'esempio del Cosmo (Kosmos) di Witold Gombrowicz». *Neophilologica*, n. 25 (2013): 208–18.

Pawłoski, Janusz. «Erotyka Gombrowicza». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.

Pawłowska-Jądrzyk, Brygida. «Pochwała niedorzeczności: o “Kosmosie” Witolda Gombrowicza». *Sztuka i Filozofia*, n. 20 (2001): 111–31.

Płonowska-Ziarek, Ewa. *Gombrowicz's grimaces: modernism, gender, nationality*. Abany: State University of New York Press, 1998.

———. *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*. Abany: State University of New York Press, 1996.

Pomian, Krzysztof. *Egzystencjalizm i filozofia współczesna. Człowiek pośród rzeczy. szkice historycznofilozoficzne*. Varsavia: Czytelnik, 1937.

Pratt, Daniel. «Narrative and Form: Gombrowicz and the Narrative Conception of Personal Identity». *The Polish Review* 60, n. 2 (2015): 7. <https://doi.org/10.5406/polishreview.60.2.0007>.

- Rendich, Franco. *Dizionario etimologico comparato delle lingue classiche indoeuropee : indoeuropeo, sanscrito, greco, latino*. Roma: Palombi, 2010.
- Rizzini, Ilaria. *L'Occhio Parlante per Una Semiotica Dello Sguardo Nel Mondo Antico*. Venezia: Istituto Veneto Di Scienze Lettere Ed Arti, 1998.
- Sandauer, Artur. «Ferdydurke». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński, 71/81. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- . «Witold Gombrowicz — człowiek i pisarz». In *Liryka i logika : wybór pism krytycznych*, 2^a ed. Varsavia: Państwowy Instytut Wydawniczy., s.d.
- Schaff, Adam. *Język a poznanie*. 1964^a ed. Varsavia: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, s.d.
- Schulz, Bruno. «Ferdydurke». In *Gombrowicz i krytycy*, a cura di Zdzisław Łapiński. Cracovia: Wydawnictwo Literackie, 1984.
- Sugiera, Małgorzata, e Ryszard Nycz, a c. di. *Jan Błoński i literatura XX wieku*. Cracovia: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych 'Universitas', 2002.
- Tasinato, Maria. «Fantasia balneare: spiando un apocrifo del Vecchio Testamento». In *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*, a cura di Francesco Zambon e Fabio Rosa. Trento: Università degli studi di Trento, 1999.
- Trznadel, Jacek. «“O Gombrowiczu”, Jan Błoński, “Miesięcznik Literacki” R.V (1970): [recenzja]». *Biuletyn Polonistyczny*, 1970.
- Włodarczyk, Héléne. «Gombrowicz et les signes ou la sémiotique comme méthode littéraire». *Revue de littérature comparée* 3, n. 507 (2003): 293–303.
- Zambon, Francesco, e Fabio Rosa, a c. di. *L'occhio, il volto. Per un'antropologia dello sguardo*. Trento: Editrice Università degli Studi di Trento, 1999.
- Ziarek, Ewa. *The Rhetoric of Failure: Deconstruction of Skepticism, Reinvention of Modernism*. Abany: State University of New York Press, 1996.
- Ziomek, Jerzy. «Komizm – spójność teorii i teoria spójności». In *Rzeczy komiczen*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1980.

———. «Kto jest pornografem?» *Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja* 13, n. 1 (1974): 147–52.

Żuławski, Andrzej. *Cosmos. Drammatico*. Kino Lorber, 2015.

Zweiffel, Maciej. «“Gombrowicz i nadliteratura”, Michał Głowiński, Kraków 2000 : [recenzja]». *Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej* 94, n. 4 (2003): 251–55.

Ringraziamenti

Gli anni di Venezia sono stati anni di intensa crescita. Benché una pandemia abbia cercato di rovinare gli ultimi anni di università, sono immensamente grata e felice del percorso appena compiuto. Contro ogni aspettativa, sono riuscita a passare un semestre meraviglioso a Cracovia, città a me molto cara, e sono riuscita a viaggiare e rivedere Wrocław, un'altra città che avrà sempre un posto speciale nel mio cuore. In generale, tutti i miei anni universitari sono stati un "contro le aspettative": uscita dal liceo, altro non mi sentivo se non mediocre e quell'etichetta ha portato con sé un senso di inadeguatezza che, purtroppo, penso rimarrà per sempre una triste eredità. Grazie al fortunato incontro con persone intelligenti, sagaci e vitali ho gradualmente capito che il mio fardello non era la mediocrità, ma il non essere stata messa sotto la luce giusta. Tutti hanno un proprio tempo per sbocciare e probabilmente la mia fioritura è iniziata con il percorso universitario, momento in cui ho avuto il modo di allinearli maggiormente con me stessa e con la mia natura, circondata da persone a cui tengo molto e che rappresentano tasselli fondamentali della mia vita di oggi.

Grazie alla Professoressa Małgorzata Jakobsze che ha instillato in me la scintilla per una lingua così strana ed esotica. La sua passione e la sua dedizione, così come la sua attenzione e la sua cura, mi hanno portata a continuare il mio percorso fino a qui e il ricordo del tempo trascorso insieme nelle aule bolognesi rappresenta per me una guida per la mia professione futura.

Grazie alla Professoressa Francesca Fornari che con la sua esperienza, dedizione e professionalità mi ha guidata nel percorso di stesura di questo elaborato. Grazie per avermi introdotta all'immaginario di Gombrowicz e per avermi seguita nel processo di scrittura.

Grazie alle Professoressa Lidia Marzena Gołata per avermi accolta nell'ateneo veneziano facendomi sentire a casa. La sua passione e professionalità hanno contribuito a rafforzare la passione per la lingua polacca e per l'insegnamento.

Grazie ai miei genitori e a mio fratello senza cui tutto questo non sarebbe stato possibile, davvero. Grazie per la fiducia. Grazie per esserci sempre e per essere una rete su cui fare sempre affidamento. Grazie per lasciarmi spazio, per essere libera, per esplorare e per fare di testa mia. Questa libertà mi ha permesso di conoscere aspetti di me stessa che altrimenti non avrei mai scoperto facendomi sentire più che mai contenta delle mie radici e ben salda sulla terra, ma con lo sguardo verso il cielo.

Grazie alle mie nonne che sono una forza della natura. Nonna Nina, grazie per le lunghe telefonate e per avermi fatto scrivere decine di cartoline, ti porto sempre nel cuore (e nel telefono) ovunque

io vada. Nonna Carla, non ho fatto medicina ma so che sei fiera di me lo stesso, grazie per il tuo cuore grande e per l'affetto con cui ti occupi della tua famiglia.

Grazie alle mie amiche storiche: Marta, Robi, Michi. Donne fiere e indipendenti con un sacco di cose interessanti e utili da dire. Siete i miei pilastri e su di voi posso sempre contare. Grazie per aver reso la mia vita più ricca e variegata e per essere così forti ed energiche. Vedo in noi le persone che eravamo al liceo e le donne incredibili che siamo ora e che saremo in futuro, la vostra luce è ciò che vi rende uniche, grazie per avere illuminato un po' anche me.

Grazie ai miei amici del primo Erasmus con cui ho condiviso emozioni così profonde che ancora mi lasciano senza fiato. Grazie per l'affetto viscerale che trascende ogni distanza e che colma i mari che ci dividono. Grazie per essere le persone talentuose, intelligenti, sorprendenti, arricchenti, altruiste che siete. Grazie per avere messo i tasselli a posto e per aver decorato la mia vita con momenti indimenticabili. Grazie Fra per aver costruito un posto speciale dove far abitare le nostre anime, grazie Elo per avermi vista nella mia essenza, grazie Ari per avermi mostrato cosa significa essere una "buona persona", ma grazie davvero tutte le altre che sempre porterò nel cuore e nei ricordi.

Grazie alle mie amiche stupende dell'università. Marti, Robi e Fra (le picciotte), grazie per essere per me un costante punto di riferimento. Il vostro acume, la vostra dedizione e determinazione (e anche le *nostre* ansie e insicurezza) hanno reso questi momenti indimenticabili. Siamo una squadra formidabile. Grazie anche a Giusi, Linda e Francesco, persone che hanno avuto la mia stessa sfortuna di studiare durante una pandemia. Grazie per aver reso tutto più sopportabile, la vostra guida e il vostro supporto sono stati per me imprescindibili. Grazie Sara per i mesi cracoviani passati insieme, che bello ritrovarsi dopo tanto tempo e trovarsi così bene.

Grazie a Michele. Sei la persona più preziosa della mia vita. Sono contenta di stare crescendo ogni giorno con te al mio fianco. Grazie per avermi reso migliore e per avermi mostrato nuovi orizzonti. Grazie per essere le braccia sicure che mi accolgono quando il mondo sembra troppo grande e per essere il porto sicuro in cui tornare dopo un lungo navigare.

Grazie a voi. Voglio che sappiate che per me non siete invisibili, anzi, brillate dei colori più accesi. Voglio che vi vediate con gli stessi occhi pieni di affetto con cui vi vedo io. Voglio che sappiate che il bene che mi avete fatto è immenso, profondo e intenso, e non lo do mai per scontato. Mi avete insegnato a voler bene nonostante la distanza e nonostante gli eventi imprevedibili della vita. Grazie per celebrare questo momento con me e per renderlo ancora più speciale. Questo traguardo non sarebbe così importante se non ci foste voi. Grazie, grazie, grazie.

Clara

