

UGO FRACASSA

IL QUADRO DELLA RELAZIONE. PER UNA SINOSSI DEL
COMMIATO DA ANDROMEDA DI ANDREA INGLESE

« Il n'y a pas d'amour heureux »

Louis Aragon

«There are no visual media»

W.J.T. Mitchell

Perché finisce un amore? Non è certo che esista risposta a un simile quesito, ma incoercibile si manifesta, nel frangente, l'urgenza di cercarne una. All'indomani della separazione, almeno uno dei due soggetti implicati nella vicenda sentimentale immancabilmente sviluppa quest'"ansia da comprensione". È il caso del protagonista del *Commiato da Andromeda* di Andrea Inglese⁴³⁷, alle prese con una storia d'amore di nove anni andata in pezzi e perciò sottoposta a «risoluta ispezione» [C 11] nel tentativo, destinato a rivelarsi vano, di formarsi un quadro della situazione e di cavarne un qualche senso, non solo per farsi una ragione, si direbbe, ma anche per fronteggiare incipienti e mascholini sensi di colpa. Fin qui, nulla di particolarmente originale, come volutamente banale risulta il romanzetto rosa sotteso al sofisticato congegno prosimetrico del *Commiato*, scandito sottotraccia dalle telefonate recriminatorie della compagna, rimasta a Parigi, che evoca impulsi suicidari mentre imputa all'altro, rientrato in Italia, il disamore. Da parte sua, «con quale coraggio [...] stupidità ti posso aver detto: ti amo» [C 26], si chiede il protagonista che esibisce un io dalle fattezze marcatamente autobiografiche, fino a stigmatizzare: «questa ennesima idiozia io la chiamo amore» [C 26]. Insomma, quanto basta a delineare il ritratto del maschio anaffettivo cui non è insolito attribuire, nel fuoco della controversia amorosa, la metaforica qualifica di "mostro". Salvo poi scoprirlo, incorreggibilmente incline al colpo di fulmine, nell'atto di restare «affascinato da una seconda donna» [C 39], Hélène, ancora nelle more della separazione dalla prima, nel frattempo identificata con la mitologica figura di Andromeda.

⁴³⁷ A. INGLESE, *Commiato da Andromeda*, Livorno, Valigie rosse, 2022 [2011]. Le citazioni tratte dal *Commiato* verranno indicate nel testo in parentesi quadra con la lettera C seguita dal numero di pagina relativo all'edizione del 2022.

Proprio in quel momento, in quello straziante intervallo, *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo, la cui riproduzione era rimasta incollata per tre anni almeno nella stanzetta riservata al water - la cosiddetta *toilette* francese [...] mi offriva una chiave globale e precisa [...] per mettere in ordine la mia amara storia, la mia storia in pezzi. [C 11]

In un testo che procede spedito sul doppio binario dell'iconografia rinascimentale e della musica leggera, sebbene d'autore (i versi giocosi di Piero Ciampi esibiti in esergo e i molti altri che possono risuonare sullo sfondo della sfortunata vicenda sentimentale), delle ambientazioni museali o da *toilette*, tra riferimenti così all'arte contemporanea come al fumetto (Perseo, liberatore di Andromeda e controfigura del protagonista, è paragonato a Yves Klein nell'atto di gettarsi nel vuoto, ma anche a Flash Gordon), la benjaminiana "perdita dell'aura" è cosa risaputa, introiettata, pacifica. Per questa ragione, forse, non risultano destabilizzanti certi auratici ritorni di fiamma in luoghi di decenza, apparentemente tanto insoliti. Si dà il caso, infatti, che la "riproduzione tecnica" della celebre tavola conservata agli Uffizi, nella fattispecie il poster in formato A3 incollato «sulla parete davanti alla porta» [C 11] del cesso⁴³⁸, mentre permette, letteralmente, «di andare incontro al fruitore»⁴³⁹, previa svalutazione del suo *hic et nunc*, inopinatamente recupera del dipinto, inteso nel suo valore culturale, «la pretesa peculiare di venir osservato da uno»⁴⁴⁰ (piuttosto che da molti). Non diversamente Umberto Fiori recupera per l'arte massimamente riproducibile della fotografia, in particolare dell'*Autoritratto automatico*, uno statuto altrettanto paradossale nel paragonare le cabine per la stampa delle fototessere, che arredavano le nostre città negli anni Settanta, all'«armadio bruno del confessionale» ma anche, di nuovo, alla toilette: «Chiudevo le tendine/ e mi sedevo, come al gabinetto»⁴⁴¹. A lenire, se non a sanare, l'apparente paradosso, soccorre, del resto, la storia della lingua nel ricordare che il "cabinetto", poi "gabinetto" (dal francese *cabinet*), indicava in origine la piccola stanza ad uso privato, spesso ornata e decorata riccamente, dedicata al riposo, allo svago, alla lettura.

Troppo numerosi, tuttavia, nel *Commiato* i rimandi alla storia dell'arte, in particolare a quella del Rinascimento italiano, per derubricare le pagine dedicate al dipinto di Piero di Cosimo, di cui l'autore offre immediatamente una descrizione dettagliata, a mero *décor* per l'ennesima storia di amori infelici. Nel primo, breve movimento dei sette che, tra versi e prosa, sostanziano il prosimetro, infatti, vengono menzionate opere di Giulio Romano, di Raffaello (le sante Margherite, anch'esse

⁴³⁸ «[...] il problema della sede naturale, di quale sia la nostra sede naturale è vastissimo [...] C'è poi il quieto viavai degli interni [...] dalla camera da letto al soggiorno, dal soggiorno alla cucina, per non parlare degli affettuosi cessi»: INGLESE, *Parigi è un desiderio*, Milano, Ponte alle Grazie, 2016, p. 11.

⁴³⁹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1999, p. 22.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 40.

⁴⁴¹ U. FIORI, *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, p. 52.

alle prese con mostri approssimativamente draghiformi), per non dire della trafila iconografica che si scorge dietro un parentetico riferimento a San Giorgio, figura calcata, da Iacopo da Varazze, proprio sul profilo di Perseo⁴⁴². Né mancano riferimenti all'arte moderna e contemporanea, cui rimanda l'allusione a un celeberrimo scatto di Shunk e Kender immortalante Yves Klein, ivi compresi il cinema (di Nanni Moretti) e l'arte popolare del fumetto (col già citato Flash Gordon). Insomma, nel libretto di Inglese, oltre l'autobiografia, al di là del plot di genere che parrebbe virare al rosa, c'è dell'altro, ben altro: una riflessione sullo statuto misto dei media, a partire da quello tra tutti visivo della pittura, volta a revocare in dubbio nozioni di ontologia e purezza semiotica la cui fallacia risulta, in queste pagine, tanto più delusiva se letta in chiave allegorica come svelamento dell'illusione d'amore.

L'epifania di un'immagine «vista e stravista» [C 20] negli anni del ménage con Andromeda si produce come visione proprio nel momento del naufragio sentimentale. Il protagonista, compiuta l'intuitiva proiezione della donna un tempo amata nel personaggio della figlia del re d'Etiopia, fanciulla ridotta in cattività e destinata al sacrificio, si identifica dapprima con l'eroe, colto nell'atto di uccidere il mostro marino posto a guardia della vergine. Il mostro, a sua volta, secondo la stringente grammatica dell'allegoria, altro non è se non il male che angustia la compagna, una «disperazione nera» [C 16] che origina dal «disgusto di vivere» [C 15]. Di fronte a ciò, la temporalità ciclica del mito assicura al protagonista la reiterazione del gesto salvifico («raramente giungevo in ritardo» [C 16]) ma le stesse leggi lo condannano al continuo slittamento attanziale - non è l'identità del personaggio ma la funzione che svolge nella vicenda a regolare il racconto mitologico. Dopo essere stato salvatore ed eroe, l'io narrante-poetante del *Commiato*, una volta riconosciuta la sostanza narcisistica del proprio afflato sentimentale, si ritroverà a vestire i panni del mostro, egoista, insensibile, anaffettivo. E il mostro, a sua volta, diverrà emblema del male che affligge il protagonista, l'accidia, o infine del fallimento stesso della relazione, vissuto come «catastrofe amorosa» [C 19].

Ma cosa sono tutte queste consecuzioni?

È forse un'assemblea di condominio? Una sindacale

riunione sull'ekphrasis, un simposio

sulla caduta, il trascinarsi l'epistassi?

[C 21]

⁴⁴² Cfr. M. BETTINI, *Il racconto dei miti classici*, Bologna, Il Mulino, 2018, p. 365.

Il non detto della pur dettagliatissima ecfrasi offerta immediatamente dopo l'attacco e protratta per le restanti pagine, a coprire quasi l'intero sviluppo del primo movimento, esclusivamente prosastico, affiora, in forma interrogativa, all'inizio del secondo, nell'incipit del componimento che inaugura la dimensione poetica del libro. Si tratta della tecnica della narrazione consecutiva che mostra, nel dipinto di Piero di Cosimo, tre diverse fasi dell'intervento di Perseo a favore della principessa d'Etiopia; sorvolo con avvistamento, uccisione del drago, nozze con Andromeda (mentre, in lontananza, è anche possibile scorgere gli altari che l'eroe farà innalzare e, nel lato opposto del quadro, momenti successivi della drammatica disavventura occorsa alla fanciulla e ai suoi nobili genitori). Ricostruire la trama degli eventi, trovare la chiave per ricomporre un ordine, rimettere insieme i pezzi di una storia (d'amore): a queste urgenze la tavola rinascimentale riprodotta in formato A3, improvvisamente, dopo lunga invisibilità, pare voler corrispondere offrendo un quadro della relazione veritiero. Il quadro, in un solo colpo d'occhio, sembra poter rendere visibile ciò che deve essere nuovamente «narrato, spiegato, immaginato» [C 11]. Il tratto di vita condiviso con Andromeda rischierebbe di rivelarsi soltanto «un lungo malinteso» se non intervenisse l'agnizione pittorica a fornire retroattivamente un senso agli eventi. In altre parole, il tentativo di salvataggio in extremis di un rapporto annoso e sul punto di naufragare si fonda sull'illuministica convinzione che la «comprensione» garantisca la «durata» [C 18]. In un solo sguardo contenere, racchiudere (*comprehendere*) è la virtù sinottica che *La liberazione di Andromeda* di Piero di Cosimo manifesta, pur nella fruizione degradata di cui è possibile fare esperienza sulla scorta di una riproduzione in fotocopia. Ma lo sviluppo narrativo che l'opera garantisce si ottiene a prezzo della fissità figurativa, simulando la durata mediante sospensione di *frames* consecutivi⁴⁴³. Non c'è racconto che possa sanare il «teatrino eracliteo» [C 20] delle storie d'amore, condannate a coniugare il «momento pregnante» del colpo di fulmine con la scorante routine del ménage quotidiano («noi due, / a preoccuparci, a rivedere le date, a ricontare/ i soldi, a tracciare itinerari migliori,/ a cambiare latitudine ai divani» [C 48]). La nozione di «*einzigem Augenblick*» individua, nel *Laocoonte* di Lessing, il «singolo momento dell'azione» il «più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile»⁴⁴⁴; un espediente che rappresenta nella concezione estetica del filosofo dei lumi, ad un tempo, la specificità dell'arte pittorica e la sua limitatezza rispetto alle potenzialità diacroniche dispiegate nelle forme letterarie. Tali consecuzioni, pur rappresentate nel dipinto di Piero di Cosimo, si producono nel trompe-l'oeil che inocula movimento nella stasi. Si tratta di un motivo profondamente radicato nella tradizione letteraria del mito di Perseo e Andromeda,

⁴⁴³ Di questa fattispecie rappresentativa, attestata anche nell'immaginario visivo delle culture orientali (per esempio nello stile *yamato-e* giapponese), si occupa Philippe Descola che la riconduce al regime analogista del suo modello di ontologia delle immagini: cfr. P. DESCOLA, *Les formes du visible*, Paris, Seuil, 2021, pp. 398-409.

⁴⁴⁴ G.E. LESSING, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 2003, p. 63.

introdotto da Euripide nella presentazione del personaggio femminile: «Oh, che vedo? Un'altura rocciosa circondata/ dalla spuma del mare. E una figura di ragazza, / forse una statua di pietra ruvida naturale, / opera di una mano maestra». L'esitazione percettiva indotta dall'immobilità statuaria e dalla plasticità della «figura di ragazza» tornerà nelle *Metamorfosi* di Ovidio (IV, 663-752), dove soltanto la minima agitazione della chioma al vento e lo stillare delle lacrime escluderanno la lettura dell'immagine, scorta dal volatile Perseo in prospettiva aerea, come *opus marmoreum*. Così, infine, nei versi del *Commiato*: «Lei era fissile [...] / quasi una statua». [C 24]

Come se la felicità amorosa non fosse stata che la capacità di mantenersi al proprio posto in un dipinto, immersi pacatamente nella sua coreografia, ognuno soddisfatto della propria posa, giorno dopo giorno, ricreando una circolarità di tensioni, di spinte e contospinte, perfettamente espresse e ciò nonostante contenute, assorbite. [C 19]

Nell'illusione ottica del "come se" pittorico continua a ripercuotersi la "maledizione" di Lessing. La chiave di lettura offerta dall'immagine, il senso del racconto visivo si ottiene a patto di congelare l'azione per istanti significativi la cui persistenza dipende dall'immobilità della posa. Il fatto è, come si legge nel *Laocoonte*, che «i corpi non esistono solo nello spazio, ma anche nel tempo»⁴⁴⁵. La compiutezza del quadro, il suo interno equilibrio dura fin quando la temporalità non inneschi processi di deriva entropica che ne compromettono la tenuta. L'impulso narrativo, insomma, agirebbe come forza gravitazionale, zavorra, da cui originano la «caduta, il trascinamento, l'epistassi» [C 21]. È forse in questa chiave, allora, che va letta l'indicazione d'autore secondo la quale, nel prosimetro, sono i versi a «frenare e raffreddare la furia della prosa»⁴⁴⁶, a rallentare il precipizio narrativo. Qui Yves Klein cade a proposito: citato accanto a Flash Gordon come emulo del levitante Perseo, il suo nome risuona ben oltre la minima menzione, fattispecie comunque sufficiente, a rigore di tassonomia, a configurare un'ecfrasi di grado zero⁴⁴⁷. La celebre foto apparsa su «Le Dimanche» il 27 novembre 1960 e rapidamente evocata a vantaggio della memoria visiva del lettore nelle primissime pagine del libro, risulta infatti emblematica nel vincolare l'immagine del "volo" («Le peintre de l'espace se jette dans le vide», recitava la didascalia) all'istantanea sospensione dello scatto, al di là del quale l'artista performer letteralmente rovina. Letto in questa ottica, il *Commiato* inscena un dramma di natura estetica piuttosto che erotica e va inteso sulla base di nozioni e tesi di cultura visuale. L'azione si

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ Citato in P. MACCARI, *Dissequestrare Andromeda*, breve testo che accompagnava l'anticipazione della seconda edizione del *Commiato* sulle pagine on line di «Antinomie»: <https://antinomie.it/index.php/2022/05/04/dissequestrare-andromeda/>

⁴⁴⁷ Cfr. M. COMETA, *Letteratura e arti figurative: Un catalogo*, «Contemporanea», 3, 2005, p. 20.

svolge in epoca post-lessinghiana e i protagonisti sperimentano la condizione di perdita dell'innocenza seguita alla cacciata dall'eden mediale. Come noto, infatti, viviamo in un regime di *mixed media* dove è negata la purezza dell'elemento visuale, sia pure nella pittura, quand'anche rinascimentale. Si tratta di una condizione sancita, nel 2005, da un celebre articolo pubblicato da Thomas Mitchell nel «Journal of Visual Culture» – *There Are no Visual Media* – della quale peraltro lo stesso Lessing si mostrava consapevole quando, commentando la *Lettera sui sordi e muti* di Denis Diderot, scriveva: «vediamo al modo in cui per mezzo dell'abitudine, di tali sensi e particolarmente per mezzo del sentire tattile abbiamo appreso a vedere»⁴⁴⁸. Se il *Commiato* tollera un'interpretazione in questa chiave è perché (e solo se) presenta l'opera di Piero di Cosimo come *metapicture*, fattispecie che – è bene ricordare – secondo Mitchell non si limita al pur amplissimo repertorio di dipinti in cui il medium è duplicato (il format iconografico de *L'atelier du peintre*, per intenderci), ma che si estende potenzialmente ad ogni quadro: «una qualsiasi *picture* può diventare una *metapicture*, ogniqualvolta, cioè, è impiegata come dispositivo per riflettere sulla natura delle *picture*»⁴⁴⁹. Del resto, è l'autore stesso, o chi per lui (l'io narrante-poetante così spesso convocato in queste pagine nella sua forma pronomiale)⁴⁵⁰, a mostrarsi nella veste di produttore di immagini (fotografiche): «esco sul terrazzo, e scatto due foto a dei muratori nel cantiere di fronte» - segue descrizione breve ma cromaticamente vivida della *picture* («hanno i caschi gialli, guanti grossi, e le fiamme gialle escono dal bidone» [C 29]). Insomma, ce n'è quanto basta per attribuire al prosimetro di Andrea Inglese la qualifica di *painterly poem*, intendendo con ciò, sulla scorta delle tesi di Michael Davidson relative all'ecfrasi poetica in epoca postmoderna, qualcosa di diverso da qualsivoglia «poem about a painting»⁴⁵¹, ovvero non più una mera strategia verbale, subordinata all'oggetto visuale, ma un dispositivo letterario autonomo, sebbene in dialogo con una *picture*, in grado di attivare strategie di composizione equivalenti ma non dipendenti dall'oggetto d'arte.

Ma poi? Se osiamo introdurre nella resina intemporale del quadro, custode di tutte le figure colme e sospese, un movimento, quale evoluzione, epilogo otteniamo? [C 38]

⁴⁴⁸ LESSING, *Laocoonte*, cit., p. 31.

⁴⁴⁹ W.J.T. MITCHELL, *Quattro concetti fondamentali della scienza delle immagini*, in ID., *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale*, Monza, Johan & Levi, 2018, pp. 75-76. A proposito di riflessione sulle immagini, è da notare che una *performing artist* e un critico d'arte che progetta di pubblicare un saggio sull'iconoclastia saranno al centro del secondo romanzo dell'autore: INGLESE, *La vita adulta*, Milano, Ponte alle grazie, 2021.

⁴⁵⁰ *Il problema dell'espressione di sé nella letteratura della modernità; L'eroe segreto: il personaggio nella modernità dalla confessione al solipsismo; Romanzo e individualismo: una genealogia dell'homo clausus; Una genealogia del discorso autobiografico moderno: narrazione alla prima persona e contestazione del ridicolo nelle Confessioni di Rousseau*, sono solo alcuni dei titoli della bibliografia saggistica di Inglese dedicati al tema tra il 2001 e il 2021.

⁴⁵¹ Cfr. M. DAVIDSON, *Ekphrasis and the Postmodern Painter Poem*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», XLII, 1, 1983, pp. 69-79.

In forma interrogativa, ormai in fondo al quarto movimento del *Commiato*, si insinua il dubbio che, così come non esistono media visuali in purezza, esenti dalla tabe temporale, allo stesso modo, «non ci sono amori felici» (*on connaît la chanson*) in grado di sopravvivere a se stessi attraverso la palude della quotidianità, oltre la «grande puttana del ‘colpo di fulmine’» [48]. L’ «errore teorico» [C 24] di mettere in preventivo la felicità, uno straccio di *happy ending*, un epilogo purchessia equivale a quello di voler rintracciare nella simultaneità del dipinto una trama che possa «mettere in ordine la mia amara storia, la mia storia in pezzi» [C 11].

Parigi è un desiderio, recita il titolo del romanzo dal quale il *Commiato* deriva, costola estratta su commissione per una collana di poesia, a mo’ di anticipazione, e presto emancipatasi dal corpo maggiore nel nome di Andromeda (prima, e poi di Hélène) grazie ai versi intercalati nel prosimetro. Entrambe le donne intorno al cuore del protagonista campeggiano su sfondo transalpino mentre il nostro eroe, rientrato in Italia, produce il massimo sforzo per acquisire intelligenza di quell’amore andato in rovina. La *Ville lumière*, Parigi insomma, è un desiderio, sì, di comprensione. Ma si tratta di «un programma razionale, di conoscenza o azione, che s’infrange puntualmente contro il mondo»⁴⁵², per utilizzare uno stralcio di prosa critica che Inglese dedica a Bartolo Cattafi e che, come spesso accade con la critica dei poeti, può talvolta contribuire a illuminare la propria opera di scrittore: «Io non posso stabilire niente, se non l’oblio, / se sono così bravo, se la mia scienza [...] / se dunque la mia ignoranza trionfa» [C 40]. Lo sforzo di conoscenza si produce innanzitutto in direzione del femminile, imbrigliato in lacci secolari che la tradizione letteraria ha reso lievi ma tenaci nel fissare la donna a una sua immagine dolosamente idealizzata. Il poeta è consapevole di muoversi su questa falsa riga, anche nella «vita nuova che *gli* è concessa» [C 40]. Non potrebbe essere più esplicito nell’autodafé dell’ultimo componimento in versi, sul quale il libro si chiude: «queste donne avrei voluto/ che fossero davvero qui», «non vorrei mai [...] / che fossero delle figure troppo cartacee», ma «di loro/ manca tutto», «ne sono consapevole, / nulla è stato detto» [C 61]. La verità è che Hélène e Andromeda «volteggiano, / in incognito» in queste pagine, «come ostaggi» [C 62], ciò che fa del pensoso eroe del *Commiato* a tutti gli effetti il mostro, seppur armato delle migliori intenzioni. Se un profitto di conoscenza si produce nello sviluppo del prosimetro, allora, sarà piuttosto volto all’ «(auto)analisi della figura maschile e dei fantasmi di cui è culturalmente stipata»⁴⁵³, progetto rispetto al quale il testo si propone dichiaratamente come «contributo» (sorprende l’inopinata consonanza col romanzo fiume di Edoardo Albinati, pubblicato nell’intervallo tra la prima e la seconda edizione del

⁴⁵² ID., *Su L’osso, l’anima di Bartolo Cattafi*, pubblicato on line su «Nazione Indiana»: <https://www.nazioneindiana.com/2023/10/03/su-losso-e-lanima-di-bartolo-cattafi/>

⁴⁵³ ID., *Premessa alla nuova edizione*, in ID., *Commiato da Andromeda*, cit., p. 7.

Commiato, che nello schizzare il ritratto di un "mostro" della nostra storia recente, quello del Circeo, si offre alla lettura come trattato sulla mascolinità tossica)⁴⁵⁴. La corda dolente risuona particolarmente nel sesto e penultimo movimento del libro, l'ultimo a offrire ricetta allo sfrenamento della prosa. Sono pagine dense, vischiose che in breve precipitano, da una fenomenologia *optical* del colpo di fulmine come «agguato allucinatorio, visivo e visionario» [C 49], ad un paragrafetto *confessional* che pare costruito come esempio di scuola per un'esercitazione di critica freudiana (se ancora usa): «Delle donne mi sono sempre interessato, fin dall'epoca di mia madre» [C 50]. Vi si rappresenta una scena primaria dove il femminile si manifesta come mostruoso per il protagonista treenne al cospetto della prima nudità offerta allo sguardo, quella di una «zia» descritta come «senza seni, ma con tantissimi peli tra le gambe» [C 50], o quella di una più generica donna scorta da tergo e impressa nella memoria in virtù (o a causa) delle «grandi natiche» [C 50]. Segue referto di un precocissimo incontro, *première amourette* consumata nel caldo torrido delle promiscue colonie estive e, di nuovo, alla toilette («lei mi portò in bagno» [C 51]), come in una Balbec degradata. L'immagine della donna patisce, nel giro di poche pagine, un'escursione valoriale che, dall'«accensione aureolare» [C 49] e quasi stilnovistica che sublima la fisiologia dell'innamoramento, precipita fino all'orizzontalità del decubito: «se il destino arride e la donna da *vista* diventa donna *stesa*» [C 49]⁴⁵⁵. Una tale abbondanza di materiali a disposizione sul lato del contenuto manifesto pare messa lì a bella posta per suggerire lo scarto interpretativo, canonico in area psicanalitica, verso quello latente. Si tratterebbe però di un movimento ampiamente prevedibile per uno scrittore, critico e studioso, il cui tratto caratteristico consiste proprio nella strenua consapevolezza della propria pratica letteraria. Propongo perciò di spostare l'attenzione piuttosto sul registro figurale, che potrebbe custodire nella zona più magmatica del testo una chiave di lettura resistente alle alte temperature di questa prosa. Ripartiamo dalla fenomenologia del colpo di fulmine qui descritta, previa scissione dei due termini, sostanzialmente come «fenomeno ottico» [C 49]. Da una parte il «colpo», compromesso con la bassezza della spugna («plebeo di per sé, colpo basso o colpo di spugna» [C 49]), dall'altra il «fulmine», nella sua atmosferica nobiltà. A rigore di termini retorici, questa tecnica che permette di dire una cosa per mezzo di due (ἐν διὰ δύοῖν) corrisponde alla figura della endiadi, «per cui un concetto viene espresso con due termini coordinati, di solito due sostantivi al posto di un sostantivo determinato da aggettivo o complemento di specificazione»⁴⁵⁶. Un artificio tutto sommato innocuo, se riferito al *coup de foudre*, ma di cui registriamo un'occorrenza contundente poco più avanti:

⁴⁵⁴ E. ALBINATI, *La scuola cattolica*, Milano, Mondadori, 2016.

⁴⁵⁵ Miei i corsivi.

⁴⁵⁶ Cito dalla definizione fornita dal vocabolario Treccani on line.

Da lì, comunque, l'interesse per le donne e i loro sessi, rispettivamente le une e gli altri, perché non solo donne e sessi femminili vanno assieme, ma anche sono uno [...] anche perché dal punto di vista sessuale, appunto, la donna è interamente un sesso. [C 51]

Come leggere una simile dignità nel contesto di un libro che porta nel titolo la parola "commiato" e racconta di una separazione, di un distacco, di uno scisma della coppia? A patto di non voler essere uccellati, stavolta, dallo specchietto per le allodole della questione di genere, qui provocatoriamente esibito, una risposta può essere rintracciata a livello metafigurale. Umberto Curi, in un saggio del 2015 dedicato all'endiadi, riconosce nella compresenza del due-in-uno una sorta di sigillo della condizione umana⁴⁵⁷; ebbene, tale compresenza informa il *Commiato da Andromeda* a livello micro e macrotestuale, mostrandone la declinazione problematica a partire dalla consistenza retorica del testo, attraverso la più corruviva superficie autobiografico-aneddotica della trama (la crisi di coppia), fino alla riflessione sul celebre dipinto di Piero di Cosimo, che inscena la problematica coesistenza di tempo e spazio in pittura come dramma analogo a quello dell'infelicità in amore.

In ogni caso, a giudicare dall'epilogo poetico del *Commiato*, può valere la pena di spendere l'ultima parola proprio a proposito del *gender trouble*. Si tratta, infatti, di un finale da considerare lieto, nella misura in cui, in un mondo (distopico/utopico?) liberato dall'elemento maschile, il femminile si manifesta nell'estraneità di un «loro» non più sigillato dal suo complemento sessuale⁴⁵⁸.

Perché a volte
anche loro, nei sogni, non devono scappare,
o calarsi in sottoscala fradici,
ma semplicemente camminano lente
a piedi nudi nella polvere scintillante
di una casa dai soffitti alti, e le finestre aperte
sul parco tutto intorno.

[C 63]

⁴⁵⁷ Cfr. U. CURI, *Endiadi*, Milano, Raffaello Cortina, 2015.

⁴⁵⁸ L'epilogo del *Commiato*, per certi versi, sembra rimare col finale de *La vita adulta*. Nel romanzo (e, in particolare, nel capitolo intitolato *Le affinità elettive non sono per forza erotiche*) si racconta infatti del rapporto tra il protagonista Tommaso, critico d'arte in perenne crisi matrimoniale, e Nina, già disinibita performer e ora docente in un'università femminile ("ma avete anche dei colleghi maschi, oppure gli uomini sono radiati del tutto?"). A fronte dello stagnante rapporto di coppia coniugale ("per ora io e Sara non ci siamo lasciati, si vive ancora assieme"), il modello di relazione tra Tommaso e Nina rappresenterà infine l'unica alternativa sostenibile: "la nostra amicizia sarà platonica o non sarà ☒" (INGLESE, *La vita adulta*, Milano, Ponte alle grazie, 2021, pp. 354-357).

