

FATA

MORGANA

FATA MORGANA

Quadrimestrale di cinema e visioni

Pellegrini Editore

Direttore Roberto De Gaetano

Comitato scientifico Dudley Andrew, Raymond Bellour,
Sandro Bernardi, Francesco Casetti, Antonio Costa,
Georges Didi-Huberman, Ruggero Eugeni, Annette Kuhn,
Pietro Montani, Jacques Rancière, David N. Rodowick, Giorgio Tinazzi

Comitato direttivo Marcello W. Bruno, Alessia Cervini,
Daniele Dottorini, Michele Guerra, Bruno Roberti,
Antonio Somaini, Salvatore Tedesco, Luca Venzi, Dork Zabunyan

Caporedattore Alessandro Canadè

Redazione Daniela Angelucci, Francesco Ceraolo, Massimiliano Coviello,
Paolo Godani, Andrea Inzerillo, Carmelo Marabello,
Emiliano Morreale, Alessio Scarlato, Christian Uva, Francesco Zucconi

Coordinamento segreteria di redazione Loredana Ciliberto (resp.), Simona Busni

Segreteria di redazione Raffaello Alberti, Andreina Campagna,
Deborah De Rosa, Patrizia Fantozzi, Giovanni Festa, Greta Himmelspach,
Caterina Martino, Clio Nicastrò, Teresa Lara Pugliese

Progetto grafico Bruno La Vergata

Webmaster Alessandra Fucilla

Direttore Responsabile Walter Pellegrini

Redazione

DAMS, Università della Calabria
Cubo 17/b, Campus di Arcavacata - 87036 Rende (Cosenza)
E-mail fatamorgana.rivista@gmail.com
Sito internet <http://fatamorgana.unical.it>

Amministrazione - Distribuzione

GRUPPO PERIODICI PELLEGRINI
Via Camposano, 41 (ex via De Rada) - 87100 Cosenza
Tel. 0984 795065 - Fax 0984 792672
E-mail info@pellegrinieditore.it
Sito internet www.pellegrinieditore.com

ISSN 1970-5786

Abbonamento annuale € 35,00; estero € 47,00; un numero € 15,00
(Gli abbonamenti s'intendono rinnovati automaticamente se non disdetti
30 gg. prima della scadenza) c.c.p. n. 11747870 intestato a
Pellegrini Editore - Via G. De Rada, 67/c - 87100 Cosenza
Per l'abbonamento on line consultare il sito www.pellegrinieditore.com

SOMMARIO

INCIDENZE

- 7 **Fantasma d'amore. Conversazione con Nadia Fusini**
a cura di Bruno Roberti

FOCUS

- 23 **Figure della solitudine nell'amore**
Rosamaria Salvatore
- 37 **Relazioni pericolose: spettatori e immagini tra cinema e arti visive**
Luca Malavasi e Lorenzo Ratto
- 51 **Forbice, album e carta da lettere. "Hollywood" come fan magazine**
Federico Vitella
- 65 **Il fantasma dell'eros nell'ultimo Buñuel**
Salvatore Finelli
- 77 **La fisicità dello sguardo desiderante**
Rossana Domizi
- 89 **Le coppie (im)possibili del cinema noir**
Lorenzo Marmo
- 103 **Inchiesta sull'amore**
Anton Giulio Mancino
- 115 **Il medio infranto**
Nicola Turrini
- 129 **Mumblecore: un metodo di amore postmoderno**
Julia Huggins
- 145 **L'amore è una morale: Godard critico**
Luca Venzi

RIFRAZIONI

- 159 **Un film a specchio. L'amore di Rossellini**
Stefania Parigi
- 167 **Amore e incomunicabilità: *Le bel indifférent* di Demy**
Katia Paronitti
- 175 **Nel cuore degli uomini. *India Matri Bhumi* di Rossellini**
Patrizia Fantozzi

- 185 **La scelta della solitudine: *La parmigiana*** di Pietrangeli
Esther Hallé
- 193 ***L'uomo che amava le donne. Nichilismo, seduzione, storicità del desiderio***
Jacopo Bodini
- 201 **Ciò che non si può vedere: *Le soulier de Satin*** di De Oliveira
Claudio Di Minno
- 207 **I bambini ci amano: *Il sapore del grano***
Claudio Bioni
- 215 **Amore e rappresentazione in *Legami!*** di Almodóvar
Anna Masecchia
- 221 ***Tu ridi, l'amore coniugale tra Pirandello e i Taviani***
Katia Trifirò
- 227 **Il cinema, forse. *L'amore probabilmente***
Arianna Salatino
- 235 **Amore, legge, desiderio in *Love Exposure*** di Sion Sono
Giancarlo Maria Grossi
- 241 **Tempi dell'eros, tempi del bios. A partire da *Settimo cielo*** di Dresen
Agostino Cera
- 249 ***Amour e amours: patologia di un sentimento nel cinema*** di Haneke
Marco Cocco
- 255 **Da Schnitzler a Ophuls: la trasfigurazione dell'amore in *Liebelei***
Luciano De Giusti
- 263 *Abstract in inglese*

Da Schnitzler a Ophuls: la trasfigurazione dell'amore in *Liebelei*

Luciano De Giusti

Nel dialogo d'apertura del primo atto di *Liebelei (Amoretto)*, testo teatrale composto Arthur Schnitzler tra 1893 e 1894, il giovane Theodor invita l'amico Fritz a lasciar perdere «questa maledetta storia» che lo vede invischiato nella relazione clandestina con una donna sposata. Di fronte a un rapporto così tormentato e soggiogante, Theodor lo sollecita a prenderla con maggior distacco e leggerezza: teorizza la ricerca del piacere nel libero gioco dell'amore del quale va accettata l'impermanenza, la natura effimera e occasionale.

Questa sua concezione delle faccende erotiche prefigura la giostra amorosa di *Reigen (Girotondo)*, un gioco di sostituzioni a rotazione nel quale ha cercato di coinvolgere Fritz. Gli rammenta, infatti, di avergli offerto l'occasione di salvarsi buttandosi in un'altra. L'altra è Christine, la «dolce fanciulla» dei sobborghi, una figura angelica in netto contrasto, anche iconografico, con l'amante, la donna vestita di nero. Fermo nella sua convinzione, Theodor raccomanda a Fritz di «non prendere sul serio anche questa storia». Deve restare un amoretto. E l'amico promette¹.

Il gioco del desiderio amoroso vissuto con leggerezza, dietro il quale però sta in agguato il dramma, si presenta come uno dei motivi ricorrenti nella poetica di Max Ophuls. La materia assai volatile della pulsione erotica, la precarietà del sentimento amoroso, unita talvolta alla frivolezza che può sfociare in tragedia, sono tra le sue corde più intime e profonde. La ritroviamo declinata soprattutto in figure femminili che escono sconfitte dalla contesa d'amore con un uomo spesso incapace di comprenderle. La donna, prematuramente dissipata e spesso sacrificata, resa vulnerabile dalla sua attitudine all'illusione, va incontro a un destino di spossessamento determinato dallo sguardo dell'amato, a volte invano reclamato (come, ad

¹ Cfr. A. Schnitzler, *Amoretto*, in Id., *Opere*, tr. it., a cura di G. Farese, Mondadori, Milano 1988, pp. 834-835.

esempio, in *Presi nella morsa* 1948). Quando lo ottiene, l'esposizione allo sguardo altrui conduce alla perdita di sé: su queste basi, da *Liebelei* (1932) a *Lola Montès* (1955), passando per *Lettera da una sconosciuta* (1948) e *I gioielli di Madame de...* (1953), l'amore non giunge a compimento.

L'incipit della *pièce* di Schnitzler era dunque già un'esca potente per la poetica in formazione del giovane regista che sul testo dello scrittore avrebbe costruito uno dei suoi film più pregnanti. Ingmar Bergman, grande ammiratore di Schnitzler, paragonando la *pièce* e la trasposizione cinematografica di Ophuls, disse: «Il testo è meraviglioso, ma il film è un capolavoro»². Schnitzler ha avuto dunque per Ophuls una funzione seminale e un valore fondativo. È attraverso l'adattamento della sua *pièce* che il regista è riuscito a proporsi pienamente come autore, mettendo a punto temi e stilemi che poi si ritroveranno nelle opere successive. François Truffaut osservò che, vent'anni più tardi, nell'adattamento de *I gioielli di Madame de...* da Louise de Vilmorin, il regista aveva riutilizzato la costruzione esatta di *Liebelei*³.

Ma l'adattamento di *Liebelei* è anche all'origine di quella forma di enunciazione sommessa che, attraverso un montaggio ellittico, trascrive i sensi sospesi del drammaturgo. La sequenza del confronto tra Fritz e il barone sul tradimento della moglie, che culmina nella verifica della chiave quale prova dell'adulterio, viene scomposta in due tronconi da una sottosequenza con la quale Ophuls storna lo sguardo sui personaggi secondari, Theodor e Mizzi: viene così oscurata la risposta del giovane al chiarimento richiesto dal barone. Non si tratta solo di una strategia drammaturgica, di un accorgimento spettacolare che prepara la svolta narrativa con un colpo di scena. Come la dissolvenza in nero nella scena precedente aveva oscurato il ritrovamento della chiave, anche questo è uno dei modi in cui Ophuls recupera le reticenze di Schnitzler. Lo stesso procedimento si ritrova nel segmento del duello del quale si mostrano le premesse, la preparazione, mentre lo svolgimento resta fuori campo, sostituito dall'ansiosa attesa del suo esito da parte di Theodor e Mizzi, figure vicarie dello spettatore. Oltre a essere parziale e indiretta, la rappresentazione del duello viene sospesa su Theodor che, dopo aver invano atteso il secondo sparo, corre disperatamente a vedere l'accaduto: visione negata allo spettatore. Quella allestita da Ophuls è, fin dall'inizio – con la rappresentazione negata del *Ratto del serraglio* di Mozart, così come dell'ingresso a teatro del Kaiser – una messa in scena disseminata di punti ciechi che cerca, pur tra mezzi così differenti, un'affinità stilistica con la

² O. Assayas, S. Bjorkman, *Conversazione con Ingmar Bergman*, tr. it., Lindau, Torino 2008, p. 63.

³ Cfr. F. Truffaut, *I film della mia vita*, tr. it., Marsilio, Venezia 1998, p. 184.

fonte alle cui sospensioni rende omaggio attraverso le ellissi⁴.

Ophuls assume il dramma di Schnitzler essenzialmente come soggetto, o poco più, e ne offre una libera interpretazione fitta di varianti (aggiuntive, sostitutive e destitutive). Qualche personaggio scompare, talora sostituito da uno diverso, qualcun altro inventato e aggiunto, come peraltro molte scene. Si tratta di mutazioni che attengono a tutti gli assi fondamentali del racconto: il tempo e lo spazio, i personaggi e l'intreccio, la struttura narrativa e il discorso. Soffermandomi solo su alcune varianti narratologiche gravide di ricadute sul piano degli effetti di senso, il dato che per primo si impone a uno sguardo comparativo è l'operazione di *apertura* condotta dal film sia sul tempo sia sullo spazio del testo teatrale.

Il film espande l'azione scenica in un antefatto, che nel dramma viene solo vagamente evocato, e la prolunga in un epilogo, da Schnitzler solo allusivamente prefigurato. Laddove il sipario teatrale si apre sulla relazione già in corso tra Christine e Fritz, Ophuls riserva invece tutta la prima parte del film alla nascita della loro relazione, propiziata da Theodor, momento a cui nel dramma si fa semplice riferimento. Si tratta di un'operazione analoga a quella compiuta dallo stesso Schnitzler nella sua sceneggiatura per la prima versione di *Liebelei* (*Elskovleg*, di Holger Madsen, 1913). Sottratto alla vaga evocazione del testo originario, il tempo anteriore dell'antefatto riceve una concreta determinazione. Con una temporalità così dispiegata, l'andamento della vicenda assume un'accelerazione rapinosa. Tutto sembra accadere in un tempo contratto e appare come una corsa precipitosa verso un epilogo predestinato.

La moltiplicazione delle scene implica quella degli spazi. È soprattutto l'aggiunta degli esterni a produrre un'apertura simmetrica e speculare a quella attuata sul tempo. Prendendo forse spunto dal quadro nella stanza di papà che, nel secondo Atto, Christine mostra a Fritz – «Rappresenta una ragazza che guarda dalla finestra e fuori c'è l'inverno»⁵ – Ophuls muta l'ambientazione stagionale della vicenda, collocandola in inverno anziché nel «clima meraviglioso» di maggio, quando «le serate diventano così belle». Mentre nel dramma, la fioritura dei lillà a primavera compone una crudele dissonanza armonica con la disillusione di un amore infelice, gli esterni

⁴ Nonostante il grande interesse che rivestono, non mi soffermo qui ulteriormente sulle scelte stilistiche di Ophuls che fanno capo al grande tema metalinguistico dello sguardo sul quale gli studiosi del regista hanno già portato la loro attenzione. Cfr., tra gli altri, C. Tognolotti, *Visconti e Ophuls. Note a margine*, in "Cineforum", n. 364 (1997); F. Polato, *Mirare al cuore. Liebelei e Madame de ...*, in *Il piacere e il disincanto nel cinema di Max Ophuls*, a cura di L. De Giusti, Il Castoro, Milano 2003, pp. 72-80.

⁵ A. Schnitzler, *Amoretto*, cit., p. 873.

innevati del film fanno da rima visiva con il candore di Christine e, contemporaneamente, da temperato contrappunto all'incandescenza amorosa.

Nel tutto che cambia, il riferimento alla fonte viene assicurato dalla permanenza del titolo, quello stesso che concorse a stigmatizzare il drammaturgo quale frivolo narratore della «dolce fanciulla» che si innamora del giovane ricco per il quale lei è solo un passatempo. Il fraintendimento che esso generò in alcuni critici indusse Schnitzler a motivarne la scelta spiegandola con la punta di dolorosa ironia che quel titolo contiene⁶. Avrebbe anche potuto intitolare il dramma «Il grande amore di Christine», ma attraverso la smorzatura ironica poneva in luce il tema a lui caro dello scarto tra amore e amoretto, tema anche autobiografico che ritroviamo ad esempio in una pagina dei suoi *Diari*. In una malinconica domenica (2 giugno 1889), tracciando un bilancio amaro sulle promesse giovanili che la vita fino a quel momento non aveva mantenute, annota: «Un medico senza ambulatorio! Uno scrittore di mediocre successo! Un giovane con amoretto ma senza amore»⁷.

Per la protagonista della *pièce* il dramma scaturisce proprio dalla percezione che il suo amore non trovi corrispondenza nell'amato a un eguale livello di intensità, alimentando il dubbio che, la loro avventura sentimentale, per Fritz sia stata solo un amoretto passeggero. Nella trascrizione filmica di Ophuls, invece, la relazione sentimentale vede profondamente coinvolto anche Fritz che per amore di Christine tronca il legame con l'altra. Ne risulta dunque accresciuta la distanza ironica tra la litote del titolo e il discorso del film. Ma è uno scarto che rispecchia bene la poetica del regista, nella quale occupa un posto centrale il risvolto tragico mascherato dietro l'apparenza frivola, l'effimero che si rivela fatale, l'approdo grave di un inizio leggero⁸.

Nel testo teatrale, inoltre, il dramma di Christine ha anche una dimensione sociale, propriamente di classe, che appare netta fin dalla sua genesi, quando era eloquentemente intitolato «La fanciulla povera»⁹. L'ostacolo sociale alla libera espressione dell'amore si concretizza alla fine nella sua esclusione dal funerale dell'amato proprio in quanto «ragazza povera», come viene connotata nell'abbozzo della prima idea. Questa sottile polemica di Schnitzler verso gli impedimenti dell'assetto sociale al compimento dell'a-

⁶ Cfr. a tal proposito l'*Anticritica* che Schnitzler scrisse ma non pubblicò, riportata da Giuseppe Farese nelle sue note in A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1471.

⁷ A. Schnitzler, *Diari e lettere*, a cura di G. Farese, tr. it., Feltrinelli, Milano 2006, p. 65.

⁸ Nel suo necrologio del regista Truffaut scrisse che Ophuls «mostrava nei suoi film la crudeltà del piacere, i drammi dell'amore, le trappole del desiderio, era il cineasta del "triste indomani che segue il ballo gioioso" (Victor Hugo)», F. Truffaut, *I film della mia vita*, cit., p. 188.

⁹ A. Schnitzler, *Opere*, cit., p. 1467.

more trova una diversa espressione nel film di Ophuls, in cui tale barriera viene superata dal desiderio impetuoso che anima Fritz.

Il film non lascia cadere completamente la problematica sociale, ma la sposta a carico dell'ordine militare, al quale assegna una analoga funzione di ostacolo. La presenza incombente di tale universo e delle sue regole si avverte in molte sequenze, a cominciare da quella d'apertura, per culminare nel motivo del duello che viene fatto lievitare fino ad assumere uno sviluppo autonomo. Il film esplicita l'idea che l'amore venga impedito, più che dalla divisione economica di classe, dalla mentalità del ceto militare. Sigfried Kracauer aveva ben percepito i «forti sentimenti antimilitaristi» di un film che contrappone «la dolcezza di una storia d'amore alla severità del codice d'onore militare», codice d'onore che «appare tanto più odioso in quanto è lo strumento che distrugge un amore così intenso»¹⁰.

Porre come esplicito bersaglio critico il duello e il senso dell'onore militare è una variante di rilievo, ma è una mutazione in armonia con lo spirito che si ritrova in opere di Schnitzler successive a *Liebelei*, quale ad esempio *Il sottotenente Gustl*, di cui Ophuls sembra tener conto nella costruzione della sua sceneggiatura. Per dare corpo a questo asse tematico, il regista, oltre a trasformare i due studenti in militari, interviene e modifica profondamente il personaggio di Theodor che nel corso del racconto subisce un'evoluzione inattesa. Si trasforma fino a rinunciare alla carriera militare. Paga con le dimissioni un alto prezzo personale pur di condurre la sua battaglia ideologica contro il rito del duello presentato, nella sua sferzante invettiva, come una follia, un'assurda, anacronistica e ottusa convenzione del codice d'onore militare. Ridotta e attenuata dunque la sotterranea polemica di Schnitzler sulla dimensione socioeconomica, nel film diventa rilevante la contrapposizione tra passione amorosa e convenzioni sociali. Anche tale contrasto, presentato come insanabile, concorre a trasformare il dramma in melodramma.

Ma nella trasmutazione del dramma di Schnitzler nel mélo cinematografico di Ophuls è ancora più rilevante un'altra contrapposizione: quella, accentuata, tra la dolce fanciulla protagonista e la sua rivale, la signora in nero. Nella *pièce* teatrale quest'ultima era un personaggio solo evocato, una presenza fantasmatica confinata fuori scena. La scelta di Ophuls di portarla in scena appare tanto più rilevante in quanto, con un sensibile cambio di focalizzazione del racconto, nel film Christine ne ignora fino alla fine l'esistenza: inconsapevolezza che accresce il suo candore.

¹⁰ S. Krakauer, *Da Caligari a Hitler*, tr. it., a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino 2003, p. 292.

L'interpretazione di Schnitzler offerta da Ophuls e il senso della sua trascrizione vengono bene in luce nella scena conclusiva. Nel testo teatrale il dramma di Christine è prodotto da una catena di perdite. Alla perdita dell'amato si aggiungono le pene procurate dalle circostanze della morte. Il suo è un dolore multiplo, stratificato. Il fatto che Fritz sia andato «a farsi uccidere per un'altra» la porta a concludere di non essere «stata altro che un passatempo», un amoretto passeggero, uno come tanti¹¹. Christine apprende che prima di morire Fritz ha parlato, tra gli altri, *anche* di lei. La sofferenza per la perdita dell'uomo che lei ha amato senza riserve viene dunque resa più acuta da questa asimmetria amorosa che condanna alla solitudine della passione non corrisposta. La percezione della disparità del sentimento mette a nudo l'autoinganno nel quale si era cullata. La sua coscienza viene ferita dalla perdita di ogni illusione¹².

In coerenza, invece, con il racconto di un amore corrisposto, nel film di Ophuls tutto il dolore di Christine è concentrato nella morte dell'amato. Il dubbio contenuto nella stessa domanda della *pièce* – «Cosa sono stata io per lui?» – viene messo a tacere e subito fugato dalla cieca fede nella dichiarazione d'amore ricevuta: «Lui ha detto di amarmi». Inoltre Fritz non muore *per un'altra* ma «*a causa di un'altra*»¹³: le parole di Christine sono in consonanza con la scelta filmica di farne la storia di un amore impedito da una figura del destino che assume le sembianze di una *femme fatale*.

Ophuls, sempre così misurato nell'utilizzo di piani ravvicinati sceglie di girare il monologo finale di Christine in un primo piano sempre più prossimo al volto, sul quale cerca di cogliere come «si è lentamente disegnata la cognizione della verità»¹⁴. Oltre che adesione a questa indicazione proveniente da Schnitzler, l'inquadratura che stringe su Christine, isolandola, è un modo per mostrare la solitudine e lo smarrimento di chi è solo nel proprio dolore inconsolabile: si tratta di un momento filmico consonante con l'emarginazione subita dalla ragazza che nella *pièce* viene esclusa dal funerale dell'uomo che amava, accrescendo ulteriormente la sua desolazione. Gli

¹¹ A. Schnitzler, *Amoretto*, cit., p. 873.

¹² Nella concezione freudiana delle cose amoroze, delineata a partire dal saggio *Introduzione al narcisismo* del 1914, l'oggetto d'amore possiede le prerogative che consentirebbero all'Io di corrispondere al suo ideale, ma la proiezione sull'amato dell'immagine dell'Io ideale apre lo spazio della disillusione.

¹³ La battuta viene detta tre volte impiegando la preposizione *wegen*, non *für*: questa significativa differenza è stata messa in luce con acuta pertinenza da P.M. Filippi, *Traduzione filmica di un'opera di Arthur Schnitzler*, in C. Heiss, R.M. Bollettieri Bosinelli, *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*, Clueb, Bologna 1996, p. 352.

¹⁴ A. Schnitzler, *Amoretto*, cit., p. 885.

altri personaggi, tenuti a lungo fuori campo, rientreranno al termine della solitaria e stupefatta, quasi catatonica meditazione di Christine a commento della disperante notizia, quando la ragazza riprende ad agire e si avvicina alla finestra per lanciarsi nel vuoto.

Schnitzler chiude il dramma con l'uscita di scena della protagonista accompagnata dalle parole del padre, secondo il quale «non tornerà più». Tiene così sospesa la sua sorte. Come ha osservato Urbach, «quel che viene dopo è lasciato alla facoltà immaginativa dello spettatore»¹⁵. Che l'uscita di scena finale coincida con quella dalla vita è solo una delle possibilità dischiuse dalla esitazione del testo di Schnitzler. Ophuls invece non esita e, in armonica rispondenza alla forma del melodramma, costringe lo spettro del possibile dentro l'orizzonte necessitato della morte. Il gesto estremo della ragazza incarna quella forma dell'eccesso coerente con l'universo intensificato del mélo nel quale viene trasferita una vicenda amorosa che Schnitzler svolge invece nella dimensione più sommessa del dramma trattenuto.

Nell'orizzonte dell'immaginazione melodrammatica l'amore viene declinato come passione che si rivela autodistruttiva: visione che trova accenti consonanti con la psicanalisi freudiana. Nelle forme di idealizzazione dell'oggetto amato, tipico delle infatuazioni amorose, secondo Freud «l'Io diventa sempre meno esigente, più umile, mentre l'oggetto sempre più magnifico, più prezioso fino a impossessarsi da ultimo dell'intero amore che l'Io ha per sé, di modo che, quale conseguenza naturale, si ha l'autosacrificio dell'Io. L'oggetto ha per così dire divorato l'Io»¹⁶.

Lo sguardo trasfigurante del regista dà vita a una interpretazione del dramma di Schnitzler che, di variante in variante, «esteriorizza e dispiega visibilmente certi elementi di connotazione, certe risonanze armoniche, certi significati latenti»¹⁷. Nella trasformazione del dramma in melodramma, l'amoretto del titolo viene dispiegato come il più assoluto e totalizzante degli amori che può trovare il proprio compimento solo nell'orizzonte della morte. La ripresa, nel finale, di un frammento della sequenza in cui i due amanti si erano reciprocamente dichiarati amore eterno, durante il viaggio sulla slitta, dice senza ombre allo spettatore che, se Christine si risolve a «gettare la sua gioventù dalla finestra»¹⁸, lo fa per ricongiungersi all'amato nello spazio innevato dell'eternità affinché il loro amore sopravviva alla morte.

¹⁵ Cit. in Id., *Opere*, cit., p. 1472.

¹⁶ S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, in Id., *Opere*, vol. IX, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino 1967-1993, p. 301.

¹⁷ G. Steiner, *Un'arte esatta*, in Id., *Nessuna passione spenta*, Garzanti, Milano 1997, p. 104.

¹⁸ A. Schnitzler, *Amoretto*, cit., p. 866.