

Quaderni d'altri tempi



John Fowles

Il Mago

Traduzione di Gioia Zannino

Angelillo

e Lucrezia Pei

Safarà Editore, Pordenone,

2025

pp. 686, € 29,50

OCCULTISMO E ADOLESCENZA NE *IL MAGO* DI JOHN FOWLES

di **Luca Giudici**

Esistono romanzi che non crescono. Non solo nel senso immediato che è proprio del *bildungsroman*, quando questo prova a raccontare l'adolescenza come stagione da attraversare per raggiungere la maturità, ma esistono testi che restano adolescenti, che resistono al processo di maturazione, anche quando l'autore invecchia, li rivisita, cerca disperatamente di controllarli, romanzi in cui l'adolescenza è uno status ontologico, una bolla temporale. *Il Mago* di John Fowles appartiene a questa categoria ristretta e problematica, insieme a opere come *Frankenstein* di Mary Shelley, *Il giovane Holden* di J.D. Salinger, *I dolori del giovane Werther* di Johann Wolfgang von Goethe e *Il grande amico* di Henry Alain-Fournier.

Romanzi che replicano la stessa condizione, opere su cui l'autore (ri)torna ossessivamente nel corso della vita, che conservano nel tempo un'intensità emotiva, riconosciuta come eccessiva, ma ineliminabile, che tematizzano – direttamente o per allegoria – l'impossibilità di uscire dall'adolescenza come condizione esistenziale. La vicenda editoriale de *Il Mago* è già di per sé sintomatica. Prima edizione nel 1965, quando Fowles ha trentanove anni. Poi trascorrono dodici anni, in cui scrive *La donna del tenente francese*, opera molto più controllata e metaletteraria. Nel 1977 torna al suo libro archetipo per una seconda edizione, che vede una revisione sostanziale. Nelle note introduttive Fowles è straordinariamente esplicito: il romanzo conserva "l'ottimismo, la presunzione, l'eccessività" della giovinezza, ma l'autore, quasi con sorpresa, non riesce a renderlo sobrio perché questo tradirebbe la sua natura profonda. È un'ammissione rara per uno scrittore, confessare che un proprio testo gli sfugge, che non può essere domato.



Il rapporto tra Fowles cinquantenne e il suo romanzo diventa quasi psicoanalitico, ci mostra l'autore maturo che dialoga con l'autore trentenne attraverso il protagonista, Nicholas Urfe, a sua volta bloccato in un'adolescenza prolungata. Quest'ultimo è un insegnante ventottenne che scappa da Londra verso l'isola greca di Phraxos, dove incontra il misterioso Conchis e viene da lui trascinato in una serie di situazioni al limite del paradossale, che vengono definite *godgames*. Questo termine, nell'idea originaria dell'autore, doveva essere addirittura il titolo del romanzo, ma alla fine viene usato per indicare le messinscena teatrali allestite da Conchis e subite dal giovane insegnante. Nel teatro dell'assurdo costruito da Conchis si alternano elementi della Grecia classica, della Seconda Guerra Mondiale, della psicanalisi freudiana, dell'esistenzialismo. Ma più che crescere attraverso questa esperienza iniziatica, Nicholas viene sistematicamente decostruito. Ogni certezza cede, ogni verità si rivela provvisoria, ogni scelta è manipolata dall'esterno. L'adolescenza si rivela quindi essere non solamente un tema narrativo ma una condizione epistemologica: il momento della vita in cui non sai se stai vivendo o immaginando, se gli altri sono reali o tuoi costrutti, se hai controllo sulla tua esistenza o sei giocato da forze che non comprendi.



L'adolescenza, il vissuto di Fowles / Nicholas qui non viene superata, bensì viene eternizzata come condizione da cui non si esce. L'intensità emotiva rimane il perno di ogni

narrazione: l'adolescenza è il momento dell'emozione assoluta, non mediata da ironia o distanza critica, e il romanzo conserva questa intensità anche quando per il lettore maturo può diventare grottesca o insostenibile. Analogamente ritroviamo il rifiuto della *closure* narrativa: l'adolescenza è per definizione fase transitoria, ma questi romanzi si rifiutano di procedere oltre. Fowles nella revisione del 1977 modifica il finale, con l'idea di renderlo più chiaro, ma è lui stesso a dubitare di questo risultato. L'autore maturo resta ostaggio del testo giovanile: ogni tentativo di renderlo migliore finisce per tradirlo. La materia del romanzo resiste all'addomesticamento.

Gioco perverso: il nuovo montaggio filmico

Nel 1968 Fowles è coinvolto direttamente nella realizzazione della versione cinematografica del romanzo. La produzione coinvolge attori di primo piano: Michael Caine, Anthony Quinn, Candice Bergen. Fowles scrive personalmente la sceneggiatura, il che dovrebbe garantire fedeltà allo spirito del romanzo. Eppure, il risultato è un fallimento artistico e di critica: il film non riesce a catturare quello che il romanzo fa funzionare. Gli attori appaiono stranamente rigidi, imprigionati, come se non riuscissero a entrare davvero nei personaggi. La ragione di questo fallimento è istruttiva: *Il Mago* è fondamentalmente non trasportabile in un altro medium, non per limiti tecnici ma per ragioni ontologiche che riguardano la differenza tra romanzo e cinema come mezzi espressivi. Il romanzo funziona attraverso l'ambiguità epistemologica mantenuta per oltre seicento pagine: non sai mai cosa è reale, cosa è messinscena orchestrata da Conchis, cosa è allucinazione nella mente di Nicholas. Il testo può mentire, può contraddirsi, può lasciare aperta la possibilità che tutto sia proiezione del protagonista. Il cinema invece, per sua natura, *mostra*. La macchina da presa testimonia, attesta la presenza fisica delle cose, non può mantenere quell'indeterminazione che è il cuore del romanzo. Inoltre, Nicholas nel romanzo racconta in prima persona, tutto viene filtrato attraverso la sua coscienza nevrotica, autocompiaciuta, inaffidabile. È un narratore che mente a sé stesso prima che al lettore. Lo spettatore invece vede Nicholas dall'esterno, la sua interiorità si appiattisce. Caine lo interpreta come un inglese annoiato e sarcastico, il che funzionerebbe in un thriller psicologico, ma non qui, dove Nicholas dovrebbe essere simultaneamente vittima, complice, allucinato, lucido.



C'è anche un problema di durata e accumulo. Il romanzo funziona per stratificazione ossessiva, *twist* dopo *twist*, per centinaia di pagine che progressivamente erodono la sanità

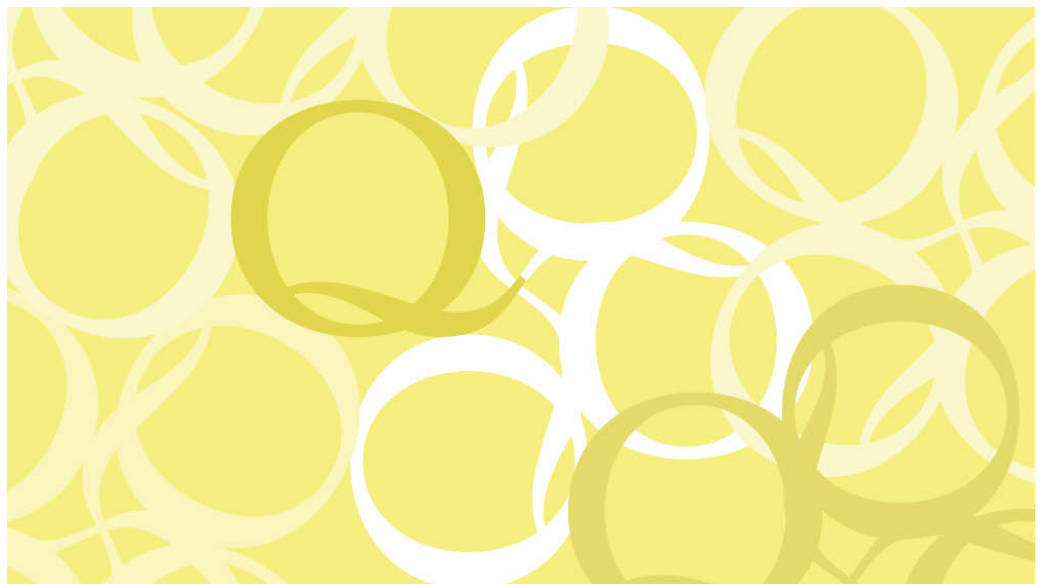
mentale del lettore insieme a quella di Nicholas. Il cinema ha due ore, deve selezionare, condensare, quindi interpretare. E interpretare significa scegliere quale livello di realtà è quello *vero*, che è precisamente quello che il romanzo rifiuta di fare. Il film ha però valore documentario, se visto come laboratorio intermedio tra le due versioni del romanzo. La sceneggiatura diventa modo per sperimentare soluzioni. Fowles chiarifica alcuni *twist* narrativi che nel romanzo erano oscuri, ma nel far questo scopre che chiarificare troppo uccide il mistero, e quindi nella revisione mantiene un equilibrio diverso. Il fallimento del film dimostra che *Il Mago* resiste alla trasposizione mediale per la sua natura epistemologica. È un romanzo che funziona nell'ambiguità tra soggettività e oggettività, tra interno ed esterno, tra realtà e allucinazione. L'adolescenza è la fase della vita dove il confine tra interno ed esterno è poroso, non sai se stai vivendo la realtà o proiettando su di essa le tue fantasie. Il cinema, forma espressiva adulta che testimonia il mondo oggettivo, non può rappresentare questa porosità. *Il Mago* resta adolescente anche come testo perché la sua materia è letteralmente intraducibile in forme espressive che presuppongono stabilità ontologica.

L'autoesegesi critica di Fowles

Il Mago però non è solo un romanzo sull'impossibilità di crescere, è anche un testo profondamente radicato in un momento specifico della letteratura inglese del dopoguerra, che potremmo chiamare esotismo decadente. In quegli anni l'impero britannico si sta dissolvendo, eppure l'immaginario culturale resta coloniale, o meglio post-coloniale nel senso di una nostalgia problematica. Gli scrittori britannici di questo periodo continuano ad andare ai tropici, nel Mediterraneo, in Oriente, ma non più come conquistatori o amministratori imperiali – piuttosto come turisti del proprio trauma, testimoni di un mondo che sta scomparendo. *Il Mago* porta l'esotismo decadente al suo punto di massima tensione perché Fowles fa del trauma storico stesso lo spettacolo. Conchis mette in scena per Nicholas episodi della guerra partigiana greca, la collaborazione con i nazisti, scene di tortura, tutto il rimosso violento dell'Europa nella Seconda Guerra Mondiale viene teatralizzato come parte del *godgame*. L'esotismo non è più fuga dalla storia europea verso un altrove innocente, ma immersione forzata nella storia più sporca. Phraxos diventa laboratorio dove l'identità britannica del dopoguerra viene sottoposta a uno stress test: cosa rimane di te quando tutte le tue certezze vengono sistematicamente smontate?



Fowles è parte di una generazione di autori inglesi che inevitabilmente devono cercare di metabolizzare la fine di un mondo, camminando sulla infida lama della relazione tra storia, letteratura e psicoanalisi. Inoltre, c'è un ulteriore livello da considerare quando si parla di Fowles: il problema dell'autoesegesi. Quando un autore che ha costruito la sua carriera sulla manipolazione narrativa, sui giochi metafinzionali, sul controllo totale del lettore, ti fornisce nelle introduzioni e postfazioni la mappa per leggere il suo labirinto, la prima reazione critica dovrebbe essere di diffidenza radicale. Fowles nelle note alle due edizioni, nelle interviste, nei saggi, parla incessantemente di *Il Mago*. Spiega cosa voleva fare, cosa non è riuscito a fare, perché ha dovuto revisionare, quali sono i suoi modelli letterari. Cita Alain-Fournier e Charles Dickens, parla di esistenzialismo e di Jean-Paul Sartre, discute la struttura del *godgame*. È estremamente loquace e apparentemente trasparente. Ma è precisamente questa lucidità che dovrebbe metterci in guardia. *Il Mago* è un romanzo in cui Conchis orchestra elaborate messinscena dove spesso spiega a Nicholas cosa sta facendo mentre continua a manipolarlo. La spiegazione è parte del gioco, non la sua interruzione. Nicholas pensa di aver capito il meccanismo, poi scopre che quella spiegazione era a sua volta menzogna. È la struttura della paranoia dove ogni livello di consapevolezza critica viene incorporato e neutralizzato dal livello successivo. Fowles autoesegeta fa esattamente questo con il critico e il lettore. Ci dice: questo romanzo è immaturo, eccessivo, non riesco a controllarlo completamente, è per sempre adolescente. Lascia che tutto ciò appaia come una ammissione di debolezza, di fallimento autoriale. Ma è contestualmente anche anticipazione della critica: se Fowles stesso dice che il romanzo è eccessivo, il critico che lo ripete sembra non originale.



Il narcisismo di Fowles nelle introduzioni è monumentale. Si paragona ai classici con una falsa modestia che in realtà è autoesaltazione, costruisce genealogie letterarie elaborate dove lui emerge come erede legittimo di una tradizione che ha scelto accuratamente. Ma questo egocentrismo è assolutamente tattico, calcolato. Fa parte dello stesso progetto di controllo totale che caratterizza i suoi romanzi, quello stesso controllo che Conchis vuole esercitare su Nicholas. Cosa nasconde questa autoesegesi? Se ignoriamo Fowles-critico e guardiamo solo il testo, emergono elementi che lui minimizza o occulta. Da un lato emerge la matrice pulp che caratterizza il romanzo, dall'altro un certo voyeurismo di stampo sadiano. Le scene in cui Nicholas spia le donne che si spogliano, le prove sessuali a cui viene sottoposto hanno una carica erotica molto esplicita che Fowles traveste da esplorazione

esistenziale della libertà sessuale. Conchis è sostanzialmente il Marchese de Sade mascherato da guru esistenzialista, che orchestra scene di umiliazione erotica con giustificazioni filosofiche. Ma c'è dell'altro: vi è anche una prospettiva di classe. Nicholas sta cercando di salire nella gerarchia economica, ed è piuttosto frustrato dai suoi fallimenti. Scappa in Grecia in parte per frustrazione sociale. Conchis invece è aristocratico cosmopolita internazionale che può permettersi di giocare giochi filosofici perché ha patrimonio indipendente.



La dinamica nascosta del romanzo è che Nicholas vuole essere Conchis – vuole quella classe, quel potere, quella libertà. Fowles maschera questo come iniziazione spirituale, ma è molto più materiale e sociale di quanto ammetta. Questa discriminante sociale si rispecchia anche nella misoginia strutturale del romanzo. Alison, la ragazza australiana che Nicholas abbandona per andare in Grecia, viene trattata dal protagonista (e dal romanzo) essenzialmente come oggetto. Nicholas la usa sessualmente, la disprezza intellettualmente, la abbandona senza troppi problemi. Julie e la sua gemella si rivelano essere attrici pagate da Conchis per recitare un ruolo nella seduzione. Non hanno interiorità autonoma nel romanzo, esistono solo in relazione al progetto maschile di manipolazione. Le donne sono strumenti del *godgame*, non soggetti. Fowles si dichiarava femminista, ma il testo mostra dinamiche profondamente misogine che la superficie intellettuale non riesce a mascherare. La posizione critica corretta di fronte a Fowles autoesegeta non può essere quindi né quella di credere ciecamente né rifiutare in blocco, ma è necessario interpretare le sue dichiarazioni, come documento del tentativo di controllo. Quando Fowles legge il suo romanzo come inevitabilmente legato ad una eterna adolescenza sta anche ammettendo, senza saperlo, l'impossibilità del controllo autoriale sul testo. È ammissione di fallimento mascherata da analisi lucida. Perché Fowles non riesce a controllarlo? La risposta si trova nella materia pulsionale del romanzo – il desiderio di potere assoluto, il voyeurismo, la manipolazione sadica, l'ambizione sociale frustrata – che è più forte della cornice intellettuale che Fowles vuole imporgli. Ogni volta che cerca di rendere il romanzo eticamente più raffinato, il testo si ribella perché la sua energia vera viene dalla fantasia di onnipotenza sadica, non dalla riflessione esistenziale.



// Mago di fatto mette in scena la morte dell'autore, il testo si rivela essere un gioco infinito di rinvii, dove nessuna verità è definitiva, nessuna voce autoriale è affidabile. Così come chiarito da Roland Barthes l'autore non controlla il significato del testo (cfr. Barthes, 1988). Una volta che il testo è scritto e pubblicato, vive di vita propria. I lettori producono significati che l'autore non ha inteso, non ha previsto, non può controllare. *// Mago* è un romanzo dove avviene esattamente questo: ogni verità è provvisoria, ogni spiegazione viene smentita, nessuna voce è affidabile. Eppure, Fowles che interpreta sé stesso, nelle introduzioni, postfazioni, interviste, vuole dirci qual è il vero significato. Si posiziona come autorità sul proprio testo. Rivendica il controllo del significato che il romanzo stesso ha demolito. Il critico deve rifiutare questa posizione. Fowles nelle introduzioni è ancora dentro il *godgame*, sta ancora manipolando. La differenza è che ora il manipolato non è più solo Nicholas ma il lettore e il critico che interpretano i suoi commenti come guida affidabile invece che come ulteriore livello di finzione.

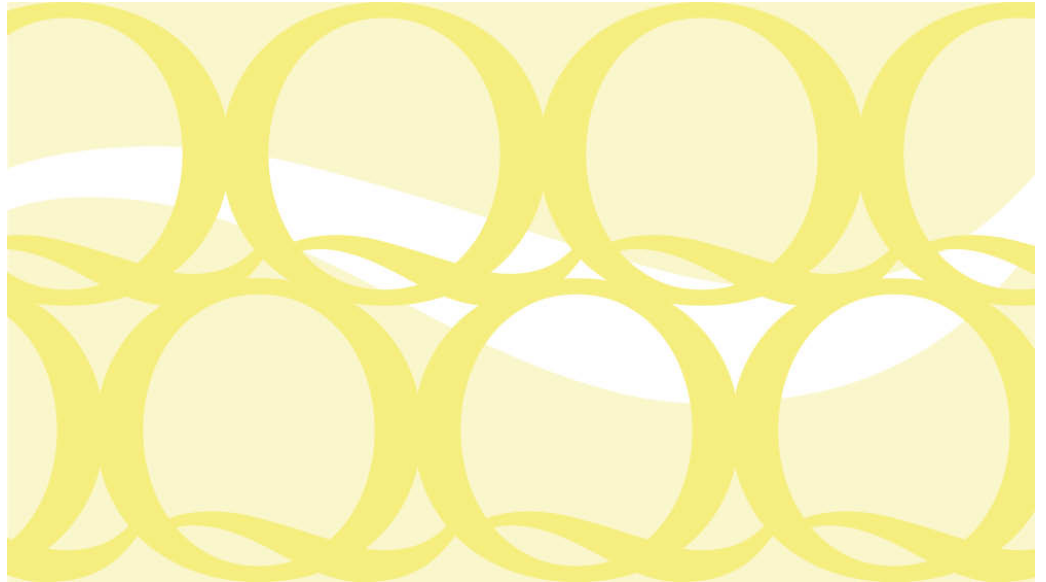
Un romanzo cuspidale

// Mago va letto come testo che sta sulla faglia tra due tradizioni: la letteratura alta esistenzialista e la letteratura occultista pulp. Fowles vuole essere preso sul serio come intellettuale, da un lato, ma la materia profonda del romanzo viene dalla letteratura popolare. È questo doppio registro che crea la tensione, l'energia del testo. E è questo che Fowles non può controllare, perché controllarlo significherebbe scegliere una delle due tradizioni ed escludere l'altra. Ma il romanzo funziona precisamente perché tiene insieme filosofia esistenzialista e thriller occultista. L'adolescenza è proprio il momento in cui leggi sia l'uno che gli altri, senza ancora aver interiorizzato le gerarchie culturali che ti dicono cosa è rispettabile e cosa no. *// Mago* resta adolescente perché rifiuta queste gerarchie, mescola tutto insieme con eccessività che l'autore maturo trova imbarazzante ma non può eliminare. *// Mago* è perciò un testo-limite che illumina le contraddizioni profonde della letteratura britannica postbellica. È un romanzo dell'impossibilità di crescere perché tematizza come la maturità stessa sia una illusione. Nicholas su Phraxos cerca di diventare adulto attraverso l'iniziazione, ma l'iniziazione è truffa, *godgame*. Conchis promette trasformazione ma offre solo disorientamento. Non c'è gnosi, non c'è verità rivelata, non c'è passaggio a uno stato superiore. C'è solo l'esperienza di essere perso, manipolato, umiliato. L'adolescenza non viene superata perché non c'è niente oltre l'adolescenza – solo la pretesa di avere superato

l'adolescenza, che è ancora adolescenziale. È anche un romanzo sull'esotismo come malattia terminale dell'impero. L'impero è finito, ma ciò non impedisce agli inglesi di andare ai tropici, nel Mediterraneo, in Oriente, cercando qualcosa – iniziazione, autenticità, intensità vitale – che la Gran Bretagna postbellica non offre più, accorgendosi però troppo tardi che quello che trovano è solo specchio deformato di sé stessi. Nicholas va in Grecia e incontra Conchis, che è britannico anche lui, solo più ricco e più cinico. L'Oriente è già occidentalizzato, il Mediterraneo è già turistico, l'esotico è già contaminato. Non c'è altrove puro, solo variazioni dello stesso.



Il Mago è infine romanzo dell'occultismo secolarizzato come unica forma residua di trascendenza in mondo post-religioso. Conchis non può più credere in Dio – ha visto i nazisti, ha vissuto la guerra, è troppo disincantato. Ma ha bisogno di qualcosa che dia significato oltre il banalmente empirico. Quindi costruisce rituali privati, messinscene che imitano strutture iniziatiche ma senza contenuto metafisico. È magia come arte, arte come magia, ma nessuna delle due che trascende veramente il materiale. È performance di trascendenza, non trascendenza vera. Fowles scrittore maturo torna al suo romanzo giovanile per comprendere il sé giovanile, ma questo vuol solo dire che cerca di controllare e riallineare la follia entusiastica e inquieta che lo contraddistingue, scoprendo ogni volta che il testo resiste. Perché il testo gli sta dicendo qualcosa che lui non vuole sentire: che l'autore non è Conchis, demiurgo che controlla tutto. L'autore è Nicholas, manipolato da forze – pulsioni, strutture narrative, tradizioni letterarie – che crede di poter dominare ma con cui può – al massimo – entrare in conflitto. La revisione è ancora *godgame*, un altro livello di manipolazione che non risolve niente. Il labirinto di Conchis non ha nessun Minotauro al centro. Non c'è mostro da sconfiggere, non c'è rivelazione finale, non c'è tesoro nascosto. C'è solo l'esperienza di essere nel labirinto, di girare in cerchio, di credere di stare progredendo quando stai solo ripetendo lo stesso percorso.



Questa è una visione ante litteram della condizione post-moderna: la paranoia e la casualità, ovvero il caos e il controllo totale, sono indistinguibili. Conchis orchestra tutto con intenzione precisa, o Nicholas proietta ordine su eventi casuali? Il romanzo rifiuta di scegliere perché scegliere significherebbe dare risposta, e dare risposta significherebbe uscire dal labirinto. L'adolescenza permanente de *Il Mago* non è nostalgia sentimentale per la giovinezza perduta. È riconoscimento brutale che quello che chiamiamo maturità è costruzione fragile, finzione sociale che crolla sotto pressione. L'adolescente sa di non sapere chi è. L'adulto finge di saperlo. Ma sotto la finzione, l'incertezza resta identica. Nicholas alla fine del romanzo forse impara qualcosa, forse no. Forse si riconcilia con Alison, forse no, qualunque conclusione definitiva tradirebbe la verità del testo. Questa verità è scomoda: siamo tutti su Phraxos, tutti dentro giochi di cui non conosciamo le regole, giocati da maghi che forse esistono, forse no. L'impero è finito ma non abbiamo elaborato il lutto. La religione è morta ma cerchiamo surrogati nell'occultismo secolarizzato. L'autore pretende inutilmente di controllare il testo. Il lettore cerca significato ma questo si ritira sempre un passo più in là, come Conchis che sparisce dietro un'altra maschera.



Il Mago resta romanzo fondamentale ancora oggi non perché offra risposte, ma perché mette in scena con intensità eccessiva, adolescenziale, le domande che la cultura

postbellica britannica non voleva porsi. Cosa rimane quando l'impero crolla? Come si vive senza certezze metafisiche? Cosa fai del desiderio di potere quando il potere storico è finito? Come distingui iniziazione vera da manipolazione? Come esci dal labirinto quando il labirinto è la tua stessa coscienza? Fowles non risponde a queste domande. Continua a girare intorno al suo romanzo come Nicholas intorno a Phraxos, sperando che un'altra revisione, un'altra spiegazione, un'altra introduzione risolva il problema. Ma il problema non si risolve perché è il problema stesso ad essere la soluzione – riconoscere che il *godgame* non finisce, che l'adolescenza non si supera, che il mago è sempre un passo avanti o non esiste affatto. E continuare comunque, perché non c'è alternativa. Questa è l'unica iniziazione possibile in un mondo dove gli dèi sono morti e i maghi sono ciarlatani: accettare di essere persi e continuare a camminare nel labirinto.

l e t t u r e

— Roland Barthes, *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino, 1988.

v i s i o n i

— Guy Green, *Gioco Perverso*, 20th Century Fox H.E. Italia, 2013 (home video).

20 Marzo 2026