



Società italiana per lo studio
della modernità letteraria

LA MODERNITÀ LETTERARIA

in open access

[4]

diretta da Giuseppe Langella

comitato scientifico

Enza Del Tedesco, Bruno Falcetto, Giovanni Maffei,
Fabio Moliterni, Giorgio Nisini, Marina Paino, Teresa Spignoli,
Luca Stefanelli, Monica Venturini, Luigi Weber

Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria

Atti del XXIV Convegno Internazionale della MOD
Foggia, 15-17 giugno 2023

a cura di

Antonio Rosario Daniele

con la collaborazione di

Annasara Bucci, Pia Marinaro,
Michele Notarangelo, Pierluigi Tibollo e Maria Tomaciello



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

In copertina: progetto grafico di “Grenzi Design” di Paolo Grenzi,
su commissione del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Foggia

© Copyright 2025

Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

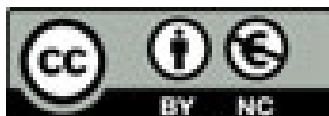
Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677248-0

Il presente PDF con ISBN 978-884677249-7 è in licenza **CC BY-NC**



INDICE

Premessa	XVII

RELAZIONI

<i>Giulio Ferroni</i> Andare oltre, andare altrove: tra spazi reali e spazi immaginari	3
<i>Sebastiano Valerio</i> Lingue vive e lingue morte: classici e moderni nel canone scolastico tra fine Ottocento e primo Novecento	13
<i>Monica Venturini</i> In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione	31
<i>Antonio Sichera</i> Ripensare l'eterotopia. Spazi e vissuti del rito nella scrittura letteraria	45
<i>Tommaso Pomilio</i> «...cri...i...i...i...icch...». Anni Dieci: fragore frattura frantume	59
<i>Rossella Palmieri</i> «Come si vive sotto la sorveglianza del disastro»: dissonanze e catastrofi letterarie e psichiche	71
<i>Daniele Maria Pegorari</i> Italia, fine millennio: la poesia come periferia del moderno	87

<i>Alessandro Cinquegrani</i>	
Dove muoiono gli autori. Eterotopie e solitudini	99
<i>Teresa Spignoli</i>	
Il linguaggio dello spazio nelle avanguardie del secondo Novecento	115
<i>Luigi Weber</i>	
Il dissesto della Terra. Paesaggi cancellati, inafferrabili, devastati.	
La guerra e la rappresentazione degli spazi	
nel primo Novecento italiano	135
<i>Stefano Brugnolo</i>	
Sulla problematicità del concetto di eterotopia in Foucault	151

COMUNICAZIONI

1. ETEROTOPIE DEL TESTO

<i>Chiara Ferrara</i>	
Oltre i confini del testo: rapporti tra edito e inedito	
nella narrativa di Gianna Manzini	173
<i>Chiara Camisoli</i>	
Eterotopie del testo: <i>Nel magma</i> e il carteggio tra	
Mario Luzi e Vanni Scheiwiller	179
<i>Carolina Bertaggia</i>	
La forza del non detto. Scrittura della sottrazione in Elena Ferrante	191
<i>Vincenzo Florio</i>	
«Un trionfo nostro», l'influenza verghiana sulla “nuova” <i>Giacinta</i>	199
<i>Giacomo Cucugliato</i>	
Per una strategia dell'oscuramento delle fonti:	
Pirandello, la teosofia e la censura ecclesiastica	207
<i>Paola Culicelli</i>	
Carlo Michelstaedter scrittore postumo	215
<i>Salvatore Francesco Lattarulo</i>	
I perduti “giorni di Ernesto”: controstoria	
dell'autobiografia clandestina di Umberto Saba	221

<i>Riccardo Sturaro</i> Immersioni ed emersioni nell'archivio di Luzi	231
<i>Agnese Macori</i> Il macrotesto e il suo negativo: <i>Nella valle di San Benedetto</i> come chiave di lettura de <i>I ventitre giorni della città di Alba</i>	243
<i>Giorgia Buso</i> Eterotopie testuali: giochi dell'eternità e il caso Antonio Moresco	251
<i>Alberto Scialò</i> Per una teoria mitologica della modernità: tracce di poetica nella riflessione letteraria di Luca Rastello	259
<i>Francesca Soldani</i> Dall'epistolario alla produzione poetica: eterotopie testuali in Alessandro Poerio	269
<i>Carlo Londero</i> Cronistoria filologica di <i>Ulisse</i> di Umberto Saba seguita da una esortazione alla filologia d'autore	283
<i>Francesca Rubini</i> I «quaderni» del '74. Bellonci e la riedizione di <i>Lucrezia Borgia</i>	291
<i>Carmelo D'Amelio</i> <i>La Storia</i> di Elsa Morante e le poesie non pubblicate di Davide Segre	301
<i>Margherita Martinengo</i> «Del tutto staccato da me»: Calvino e <i>I giovani del Po</i>	309
<i>Maria Ciaccia</i> "Altre" Roma. Morselli e Giovenale tra dissonanze, distopie e dislocazioni	319
<i>Sara Serenelli</i> Volponi inedito: autografi giovanili	325
<i>Lucia Geremia</i> <i>Non ancora</i> (1989) di Roberto Rebora: eterotopie tra edito e inedito	333

2. LA MEMORIA E L'OBLIO: CONTAMINAZIONI MNESTICHE
E FIGURE DEL RIMOSSO NELLA LIRICA NEO-MODERNISTA

<i>Carmen Lega</i> Riprese dantesche sul limite	343
<i>Andrea Bongiorno</i> Vittorio Sereni e il colloquio con gli scomparsi: la poesia come spazio di parole	349
<i>Lucia Battistel</i> L'arca di Bigongiari: l'archetipo biblico e il 'sistema a stella'	361
<i>Simona Bordasco</i> «Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia»: l'eredità di Michelstaedter nei versi di Mario Benedetti	369
<i>Eliana Vitale</i> Edipo a Milano: una detection psicoanalitica ne <i>Il disperso</i> di Maurizio Cucchi	379
<i>Marco Daniele</i> Il dialogo con la morte nella poesia di Milo De Angelis	391
<i>Sara Di Leo</i> Memoria lirica e tensione etica: su Vincenzo Consolo <i>en poète</i>	399
<i>Maria Borio</i> Cristina Campo e il pensiero negativo	407

3. TRANSMEDIALITÀ E INTERMEDIALITÀ NELLE NARRATIVE ITALIANE
DEGLI ANNI DUEMILA

<i>Christian D'Agata</i> I mondi possibili di Adso da Melk e Guglielmo da Baskerville. Per una lettura transmediale de <i>Il nome della rosa</i>	429
<i>Giuliano Cenati</i> Davide Toffolo, il vate e lo yeti, tra punk rock e graphic novel	443
<i>Gerardo Iandoli</i> Finzionalizzare la storia: la transmedialità in <i>Un viaggio che non promettiamo breve</i> di Wu Ming 1	453

<i>Concetta Maria Pagliuca</i>	
La metalessi come <i>exit-strategy</i> : il caso di <i>Riccardino</i>	463
<i>Francesca Riva</i>	
L'intimità transmediale nell'ultimo romanzo di Niccolò Ammaniti	471

4. SCRITTRICI DISSONANTI TRA MODERNITÀ E TRADIZIONE

<i>Giulia Nonno</i>	
L'evoluzione della scrittura di viaggio attraverso i resoconti di viaggiatrici italiane in Medio Oriente tra XIX e XXI secolo	483
<i>Bianca Vallarano</i>	
Contaminare lingue, culture, confini: il caso di Elisa Chimenti	493
<i>Emma de Pasquale</i>	
«Miei cari ascoltatori, miei cari lettori»: Alba de Céspedes ai microfoni della BBC	503
<i>Mariasole Di Cosmo</i>	
La fuga dell'ispirazione: il mito del <i>δαίμων</i> nei racconti di Alba de Céspedes tra emulazioni e dissonanze	513
<i>Elisa Cremonese</i>	
La redenzione inattuabile dell'umano in <i>L'Iguana</i> di Anna Maria Ortese	523
<i>Andrea Schembari</i>	
«Un libro 'travestito'». Dissonanze d'autore in <i>Poveri e semplici</i> di Anna Maria Ortese	533
<i>Stefano Bottero</i>	
«Gli dei, i loro, integrati come sono sempre». Questioni di dissonanza e presenza canonica di Helle Busacca	545
<i>Daniela Santacroce</i>	
<i>La vita. Antologia italiana per la scuola media</i> . Natalia Ginzburg e il dialogo fra identità per la definizione di un canone 'flessibile'	553
<i>Aurora Gaia Di Cosmo</i>	
Voci dal carcere: modelli e dissonanze nell'autobiografia di Goliarda Sapienza	563

Marianna Scamardella

«Questa è una realtà spessa come corpi». Dissidenze e dissonanze nel “femminismo critico” di Rossana Rossanda 571

Stefania Nociti

Verde acqua di Marisa Madieri: il tòpos della donna esule e la contaminazione 583

Maya Artusi Moro

Tanith Lee: ri-narrare Eros e Thanatos secondo le teorie queer 591

5. CONTAMINAZIONI/IBRIDAZIONI DI CODICI:

DALLE AVANGUARDIE STORICHE AL «BAZAR» POSTMODERNO

Francesca Tomassini

Da Il fu Mattia Pascal a L'homme de nulle part.
Contaminazioni e interferenze tra romanzo e sceneggiatura 601

Beniamino Della Gala

Enumerazione caotica e straniamento. Inventari di capodanno nella letteratura italiana di fine Novecento 613

Giovanni Barracco

Una nuova idea di romanzo, postmoderno, sperimentale, critico ed eterogeneo: il dittico *Un weekend postmoderno* e *L'abbandono* di Pier Vittorio Tondelli 623

Marta Accardi

Tracce dostoevskiane ne *Gli indifferenti* e ne *I sogni del pigro* di Alberto Moravia 637

Lara Toffoli

Tra romanzo-saggio e antiromanzo: la riflessione teorica di Alberto Moravia negli anni Cinquanta e Sessanta 647

Paolo Cerutti

«Un libro scritto per l'oggi»: il *Castello dei destini incrociati* attraverso gli autocommenti di Italo Calvino 657

Davide Savio

«Far parlare la plastica». Il polistirene di Calvino tra cinema, industria e antropologia 665

<i>Roberta Colombo</i> «Nella parola si nasconde tutto». L'eclettismo etimologico del <i>Codex Seraphinianus</i>	675
<i>Maria Sofia Trisolino</i> «Evadere dall'evasione» della musica. Le canzoni di Franco Fortini e Italo Calvino per Cantacronache	683
<i>Giovanna Lo Monaco</i> La contaminazione "inversa" di Lello Voce	689
<i>Silvia Cavalli</i> Fruttero & Lucentini e le fonti inquinate dell' <i>Italia sotto il tallone di F&L</i> (1974)	697
<i>Ilenia Del Gaudio</i> Il perimetro della menzogna: il vero e il verosimile ne <i>La lepre</i> di Cerami	707
<i>Annalisa Carbone</i> Gli scritti sul cinema di Giorgio Bassani	719
<i>Annachiara Monaco</i> L'istanza allucinatoria del cinema dei fratelli D'Innocenzo: l'ibridazione di un codice al di là dell'audiovisivo	727
6. UNO, NESSUNO E CENTOMILA: CONTAMINAZIONI E DISSONANZE NEL CANONE NELLA MODERNITÀ LETTERARIA	
<i>Massimo Castellozzi</i> "Faville", "ghiribizzi", "briciole": per una storia dell'elzeviro nel Novecento italiano	735
<i>Alessia Russo</i> Il teatro di Pirandello, un andirivieni di forze condannate «ad essere a un tempo violino e contrabbasso»: il sovvertimento dei valori nella pièce <i>La vita che ti diedi</i>	745
<i>Alessandro Gerundino</i> «È un libro maledetto»: sperimentalismo e anti-canone in <i>Nascita e morte della massaia</i> di Paola Masino	755

Michela Rossi Sebastiano

Il canone della Resistenza: forme del racconto
e selezione letteraria 763

Andrea Palermitano

Il breviario dei laici di Luigi Rusca:
un canone letterario alternativo? 773

Vincenzo Bianco

Marino Moretti nel canone novecentesco 783

Federica Maria Buono

Il Pilade “rivoluzionario” di Pasolini 793

Elisa Attanasio

Iguane e cugine: la lingua del mostro
in Anna Maria Ortese e Aurora Venturini 799

Rosanna Cappiello

«La femmina è una brocca, chi la rompe se la piglia».
Ponti del canone femminile dentro le narrazioni
dello stupro fra Goliarda Sapienza e Viola Ardone 809

Gabriella Capozza

La cifra stilistica della “contaminazione”
nel poliedrico teatro di Dario Fo 819

Mariangela Lando

La ricezione antologica della letteratura straniera
negli ultimi decenni tra settorialità e interrelazione 827

Valeria Pilone

Scrittura femminile e memoria storica:
tre romanzi contemporanei in dialogo intertestuale 839

Gianpaolo Altamura

Un paesaggio “debole”: i territori di Gomorra
come “discarica di marginalità” 849

Loredana Palma

‘Giocare’ con il canone, tra contaminazioni e dissonanze:
La tripla vita di Michele Sparacino di Andrea Camilleri 859

Matteo Caputo

Letteratura ed ecologia: ipotesi di lavoro su una proposta di canone per la modernità letteraria italiana 867

Greta Giorgia Palmazio

Sguardi e prospettive ecocritiche nell'*Indifferenza naturale* di Italo Testa: interzone e terzo paesaggio 875

7. MODERNITÀ LETTERARIA: VISUAL ARTS E CONTAMINAZIONI NARRATIVE

Teresa Agovino

I promessi sposi: un lungo viaggio per immagini dai fumetti ai meme 887

Alessia Vecchi

Il 'giocoliere di immagini': tre spunti per un'iconografia govoniana 897

Itala Tambasco

Moda e attivismo femminile: Dino Buzzati fra cronaca e scrittura 911

Elisa Caporiccio

Rinvenire e inventare. *La ragazza con la Leica* di Helena Janeczek 919

Maura Vindigni

Il corpo umano e non-umano nella narrativa di Laura Pugno 929

Michele Paragliola

«Un'epidemia di pestilensia»: i regimi totalitari ne *La Storia* di Elsa Morante 937

Gina Bellomo

La diceria e la contaminazione: contagio, fede, autobiografia e memoria negli *Annali del malanno* di Gesualdo Bufalino 947

8. NARRAZIONI IBRIDE

ALLA PROVA DELL'ESTRANEO: LO SCRITTORE-VIAGGIATORE
DALL'ITALIA POSTUNITARIA ALL'ITALIA POSTMODERNA

Valeria Monachese

«La lezione dell'Africa»: la trasfigurazione immaginifica dell'esperienza libica come procedimento euristico in Anna Maria Ortese 959

Arianna Mazzola

Viaggio in un genere letterario. Il reportage narrativo
tra *America primo amore* e *Absolutely nothing*.

Storie e sparizioni nei deserti americani 969

Elena Rondena

Un inviato speciale nel turbine della campagna di Russia:
la lezione dello scrittore Eugenio Corti

977

Fanny Bortone

Vittorio Tondelli e le eterotopie urbane di *Un weekend postmoderno* 987

Francesca Carnevale

Viaggi e altri viaggi: contaminazioni di un genere
nella scrittura di Antonio Tabucchi

997

Giulia Simeoni

Riconfigurazioni dello spazio segnato dalla fine:
la Sicilia di *Anna* (N. Ammaniti, 2015)

1005

Michele Paladino

«Mal d'Africa», il caso dei *Black Tulips* di Vitaliano Trevisan 1013

Elisa Chiocchetti

Come un «grano di miglio» dentro «un'enorme pentola a bollore».
La Napoli alimentare di Fucini

1019

Caterina Miracle Bragantini

Nel «paese dell'incredibile». Note su *Messico* di Emilio Cecchi 1027

Giulia Perosa

Appunti sulle prose di viaggio gaddiane 1037

Dario Caldarella

«Il porto e il mare dopo». L'io viaggiante come punto d'osservazione
dell'altro nell'opera di Bartolo Cattafi 1047

Giulio Ciancamerla

America paese di Dio: il reportage cinematografico di Italo Calvino 1055

Bruno Mellarini

Tra straniamento e riconoscimento di sé: il viaggio come alterità
e scoperta in Fabrizia Ramondino 1065

<i>Giacomo Carlesso</i>	
La finzione materiale. Note su <i>Absolutely Nothing</i> di Giorgio Vasta	1077
<i>Giulia Marziali</i>	
Visioni multifocali e rivisitazioni urbane contemporanee	1089
<i>Karen Berardi</i>	
Estraneità e non appartenenza: su <i>Black Tulips</i> , di Vitaliano Trevisan	1097
<i>Carlo Santoli</i>	
Originalità di uno scrittore-viaggiatore: le <i>Memorie a zig-zag</i> di Carlo Linati	1107
<i>Francesca Valentini</i>	
La centralità del margine. Periferie, centri, stereotipi, nostalgia novecenteschi (Ungaretti, Moravia, Pasolini)	1117
<i>Luca Gallarini</i>	
Milano-Foggia con Carlo Castellaneta	1127
<i>Noemi Nagy</i>	
Pasolini e l'ultimo viaggio: l'altrove in <i>Petrolio</i>	1137
<i>Novella Primo</i>	
«Il passo coincide con lo sguardo». Viaggi e paesaggi: la prospettiva visuale di Antonella Anedda	1147
<i>Tommaso Dal Monte</i>	
Il mancato incontro con l'altro nel <i>Canto del diavolo</i> di Walter Siti	1157

PREMESSA

Il tema mette al tavolo del dibattito una delle questioni cruciali del fare letteratura nell'età contemporanea, vale a dire il ricorrere a codici della scrittura e dell'invenzione che cercano contaminazioni continue e la testimonianza di qualcosa che attesti influenze e discendenze, come se il nuovo non potesse rinunciare alla sua tradizione. Per cui, le forme della modernità letteraria procedono per interscambi e rotture, interazioni e dissonanze: da un lato opera un certo desiderio di preservare aspetti identitari, dall'altro l'esigenza di aderire alle spinte e alle trasformazioni che vengono anche da agenti internazionali e globali.

I lavori del Congresso saranno utili a una verifica dei caratteri della dissonanza letteraria secondo la definizione di un importante testo di Thomas Harrison (1910: The Emancipation of Dissonance) che a metà degli anni Novanta faceva il punto sulle rivoluzioni culturali e letterarie con cui si era aperto il Novecento; e al tempo stesso delle eterotopie intese secondo Foucault, quindi di quelle forme della letteratura che tendono a una connessione degli spazi e delle aree di reciproca influenza, pur nelle inevitabili discontinuità. Pertanto, al di là delle importanti esigenze interdisciplinari della didattica, registriamo quanto gli studi e la ricerca nel campo delle lettere italiane si orientino verso aperture e convergenze sempre più marcate che recuperano una traiettoria ormai lunga: le "sonorità dissonanti" del verso primonovecentesco, la lotta fra dissoluzione semantica e fedeltà al grande patrimonio lessicale della tradizione, gli incroci della parola con la musica, l'amplificazione del meraviglioso e del fantastico, la trasformazione di paradigmi storici nella narrazione dei luoghi della favola e del mito chiamati in Italia a una non facile convivenza col modello realista e neorealista. Così, la letteratura della nostra modernità ha saputo e sa ancora oggi mantenersi in un resistente equilibrio tra

la ricerca di una solida cornice storica e la divagante instabilità della scrittura; tra la necessità di narrare i testimoni, le utopie delle “città invisibili” e lo smarrimento dell’identità dell’autore, in ragione del quale l’identità stessa del testo ha subito conseguenze di rilievo.

Sarà il caso di non trascurare quella particolare forma di eterotopia rappresentata dall’asimmetria fra ciò che si pubblica e la vasta Atlantide sommersa delle scritture rimaste inedite; oppure i rinnovati canali delle scritture per il cinema e il teatro, il quale dal secondo Novecento ha esteso lo “spazio” della drammaturgia, contaminandosi con la forma romanzo, l’epica, la poesia, la saggistica scientifica e filosofica, mentre la scrittura critica ha promosso nuove, originali narrazioni in rete, cambiando linguaggi, forme e funzione. E non si dimentichi che dal secondo dopoguerra la letteratura italiana ha offerto brillanti esempi di artisti capaci delle più ampie stratificazioni testuali, al di là della narrazione tradizionale: disegno, fumetto e, soprattutto, scrittura per il giornale, con una screziatura tale da non avere nulla da invidiare agli incroci e agli innesti imposti oggi dai nuovi media. Il graphic novel, per esempio, è una delle più suggestive “gallerie” contaminanti dei nostri tempi, ma ha le sue radici nel romanzo a fumetti di cui scriveva Vittorio Spinazzola. Infine, nella galassia dell’intertestualità e nelle maree distopiche, le metamorfosi del testo in lingua italiana si misurano anche con le nuove rappresentazioni dell’ambiente che aggiornano tematiche classiche attraverso l’adesione alle tendenze dell’ecocritica e allo studio della natura intesa nella dialettica spazio/paesaggio.

Con questo testo nel febbraio del 2023 è stato annunciato il Congresso Annuale della MOD, tenutosi a Foggia dal 15 al 17 giugno dello stesso anno, un Congresso nato in continuità coi fruttuosi lavori dell’edizione del 2022. A Napoli il *parterre* dei relatori riflette a lungo su uno dei tratti estetici ed ermeneutici che segnano in profondità la modernità letteraria, ossia le linee di demarcazione tra il reale e le sue immagini, “i fatti e le finzioni”. Questione centrale, in effetti, per le lettere italiane del contemporaneo, soprattutto perché questa demarcazione col tempo è venuta sfumando e la rappresentazione del reale nelle scritture cede volentieri il passo alle sue parvenze, ai suoi mascheramenti. Tali mascheramenti sono occasioni del reale stesso, non certo puri deterioramenti: sono l’esito di un processo lungo e complesso che vale la pena non solo di indagare e di scomporre ma soprattutto di avvalorare quale fondamento costitutivo della odierna resa letteraria: non un errore del sistema, ma un nuovo insieme di organi che lavorano per il rinnovamento della vita letteraria. I rinnovamenti procedono quasi ritmati da momenti di crisi, fratture che hanno contaminato nell’ultimo secolo la prosa e il verso, li hanno stratificati ma per renderli infine più performativi,

sì come conseguenza di un io più indisciplinato, ma anche più disarmato e per questo genuino. Lo diceva Pier Vincenzo Mengaldo già alcuni decenni fa quando scriveva di quanto i conflitti osmotici di verso e prosa fossero la manifestazione di una continuità, della vitalità delle forme, il felice cortocircuito del rapporto con la tradizione. Il tutto è frutto anche delle dissonanze, delle contaminazioni musicali e degli iconotesti, interazioni che nel Novecento si amplificano e si consolidano in una vigorosa espressività trasversale. Anche in lingua italiana le forme della letteratura hanno sviluppato nuove aree di rappresentazione: spazi e paesaggi sfuggenti, utopie reali e alterità, tutto quell’insieme di “luoghi altri”, eterotopie materiali e immateriali, coi quali non abbiamo ancora smesso di fare i conti. La modernità letteraria procede per inesaste sperimentazioni e oggi siamo a un nuovo, importante momento di verifica delle forme di ibridazione della letteratura – dell’ultimo secolo specialmente – con gli strumenti della modernità mediatica: oltre al giornale, al cinema, alla radio, alla televisione, sono soprattutto i nuovi media ad esigere un terreno di confronto; ed è anche per questa ragione che il Congresso del 2023 è stato accreditato dall’Ordine Nazionale dei Giornalisti. Insomma: quali decisive trasformazioni sono intervenute nel profilo autoriale del letterato?

Su tutti questi temi si sono confrontati i relatori del Congresso, sia nelle sessioni plenarie che nelle sessioni parallele, con un numero complessivo di partecipanti notevole – anche fra i soli uditori – a riempire l’Aula Magna “Giovanni Cipriani” del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Foggia, sede delle giornate congressuali; dunque, si ringraziano tutti coloro che hanno dato il proprio contributo e animato il dibattito. Un doveroso ringraziamento va al Direttivo MOD per il costante supporto nelle delicate fasi di progettazione del Congresso, al Presidente e al Segretario in carica nel 2023, prof. Giuseppe Langella e prof.ssa Maria Caterina Paino. Per la concreta realizzazione dell’evento un grazie particolare va al Rettore *pro tempore* dell’Università di Foggia, prof. Lorenzo Lo Muzio, nonché al suo predecessore, prof. Pierpaolo Limone, il quale sin dal settembre 2022 accolse con favore l’idea che un così importante consesso si riunisse presso l’Ateneo foggiano. Sinceri ringraziamenti vanno, inoltre, alla pronta disponibilità del Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Foggia in carica nel giugno 2023, prof. Sebastiano Valerio, e al Presidente della Fondazione dei Monti Uniti di Foggia, prof. Aldo Ligustro. Si ringraziano di cuore anche tutti coloro che hanno operativamente collaborato alla buona riuscita dell’evento durante le giornate del Congresso, a cominciare dalla Segreteria Organizzativa: Simona Bordasco, Annasara Bucci, Federica Maria Buono, Rosanna Capiello, Matteo Caputo, Francesca Carnevale, Ilenia

Del Gaudio, Aurora Gaia Di Cosmo, Mariasole Di Cosmo, Maria Concetta Fioretti, Valeria Monachese, Valeria Puccini, Alessia Russo, Francesca Soldani. Grazie anche ai coordinatori delle sessioni plenarie e parallele: Clelia Martignoni (Università di Pavia), Giovanna Rosa (Università di Milano), Silvia Tatti (Sapienza Università di Roma); Laura Cannavacciuolo (Università di Napoli “L’Orientale”), Alberto Carli (Università del Molise), Enza Del Tedesco (Università di Trieste), Bernardo De Luca (“Federico II”, Università di Napoli), Federico Francucci (Università di Pavia), Paolo Giovannetti (Università IULM di Milano), Giulio Iacoli (Università di Parma), Francesco Saverio Minervini (Università di Foggia), Fabio Moliterni (Università del Salento), Giorgio Nisini (Sapienza Università di Roma), Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia), Isotta Piazza (Università di Parma), Elena Porciani (Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”), Luca Stefanelli (Università di Pavia), Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma), Monica Venturini (Università di Roma Tre).

Infine, per il prezioso lavoro offerto alla cura dei presenti Atti si ringraziano Annasara Bucci, Pia Marinaro, Michele Notarangelo, Pierluigi Tibollo e Maria Tomaciello.

Antonio Rosario Daniele

RELAZIONI

GIULIO FERRONI
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

ANDARE OLTRE, ANDARE ALTROVE:
TRA SPAZI REALI E SPAZI IMMAGINARI

1. *Contaminazioni, dissonanze, eterotopie*, pur senza esplicite identificazioni o con nomi diversi, hanno variamente interessato le forme letterarie e artistiche: in queste, fin dall’antichità, si è più volte espressa una *dislocazione* dell’esperienza, una sorta di spinta del linguaggio a uscire fuori dai propri limiti, forzandoli dall’interno (*dissonanze*), coinvolgendo realtà e rapporti inconsueti (*contaminazioni*), disegnando o attingendo luoghi “altri” (*eterotopie*). Tutti e tre i termini si possono in effetti ricondurre a un orizzonte spaziale, nel quadro dell’incoercibile tensione umana a rivolgersi verso ciò che non è già dato, a portare il linguaggio oltre la propria illusoria stabilità. Effetti di *dislocazione*, insomma, che possono insinuarsi perfino nelle pieghe di opere che si sono proposte come grandi modelli classici, emblemi di assolutezza e di sufficienza ideologica, «aere perennius». Questi effetti si sono naturalmente moltiplicati nell’accidentato percorso di affermazione della prima modernità: sollecitati dal dilatarsi degli spazi geografici, dalla sempre più fitta interrelazione tra luoghi e ambienti, dagli incontri e scontri tra diverse civiltà e diversi modi di vita, dall’accelerazione della mobilità e dei commerci, dal colonialismo planetario, ecc. Ma il rilievo determinante che hanno assunto nella modernità letteraria (e che continua a prolungarsi contraddittoriamente nel nostro confuso presente) è poi conseguito dallo sviluppo del capitalismo industriale, dal rilievo sociale della tecnica e soprattutto delle varie tecnologie della comunicazione, che a vari gradi hanno agito sui linguaggi artistici (e, in particolare, per ciò che ci riguarda, quello letterario), sollecitando nuove dislocazioni. Queste si sono date sia attraverso l’istituzione di dirette convergenze con le risultanze della tecnica (contaminazioni, ibridazioni, dissonanze ricavate da modelli tecnologici), sia attraverso la delineazione di modelli immaginari “altri”, in radicale contrasto con il configurarsi sempre più totalizzante dell’universo tecnologico.

Nella tradizione letteraria si sono imposti vari luoghi dell'“oltre”, sia in prospettiva religiosa (fino al vertice assoluto della *Commedia* dantesca), che in più limitati orizzonti mondani (si pensi alle varie declinazioni del mito dell'Arcadia). Ma nel Settecento l'altrove è arrivato più spesso a identificarsi con luoghi e paesaggi reali, in ambienti incontaminati, in cui sembrava ancora possibile un contatto felice e originario con la natura: non più un'Arcadia fittizia, ma le selve felici e le isole remote delle Americhe. Si trattava però di un'alterità che si allontanava sempre di più, esposta ben presto alla contaminazione e alla distruzione; lo aveva ben chiaro Leopardi, che così evoca l'originaria felicità dell'incontaminato *far west*:

Tal fra le vaste californie selve
 Nasce beata prole, a cui non sugge
 Pallida cura il petto, a cui le membra
 Fera tabe non doma; e vitto il bosco,
 Nidi l'intima rupe, onde ministra
 L'irrigua valle, inopinato il giorno
 Dell'atra morte incombe. Oh contra il nostro
 Scellerato ardimento inermi regni
 Della saggia natura! I lidi e gli antri
 E le quiete selve apre l'invitto
 Nostro furor; le violate genti
 Al peregrino affanno, agl'ignorati
 Desiri educa; e la fugace, ignuda
 Felicità per l'imo sole incalza.

È stato poi Charles Baudelaire a portare all'estremo il richiamo di luoghi “oltre”, sotto il segno del viaggio, verso approdi lontani della geografia del pianeta o verso immaginari luoghi artificiali, apoteosi del lusso e dell'eccesso, in movimenti nello spazio che finiscono per librarsi in ritorni impossibili del tempo (così in *Moesta et errabunda*, dal «noir océan de l'immonde cité» si svolge l'anelito «Vers un autre océan ou la splendeur éclate», col richiamo dei moderni mezzi di trasporto «Emporte-moi, wagon, enlève-moi, frégate», che approda indietro nel tempo, verso «le vert paradis des amours enfantines», più lontano dell'India e della Cina). Questa grande poesia dell'altrove raggiunge il culmine ne *Le voyage*, richiamo assoluto del viaggiare e sua finale vanità, insistente fuga dall'inferno dell'*ennui*, aspirazione a un *nouveau* che non è altro che epifania della morte: «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/ Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?/ Au fond de l'inconnu pour trouver du *nouveau*!». Ciò converge peraltro con il grido con cui, in uno tra gli ultimi *Petits poèmes en prose*, l'anima risponde

a una serie di inquiete domande su possibili destinazioni di un desiderio irresistibile di *déménagement*, di essere dove non si è: «N'importe où! N'importe où! pourvu que ce soit hors de ce monde».

Queste estreme dislocazioni di Baudelaire scaturiscono da un sofferto attraversamento critico della vita moderna («la fréquentation des villes énormes», il «croisement de leurs innombrable rapports», indicati nella dedica dei *Petits poèmes* a Arsène Houssaye), in un acutissimo sguardo agli spazi del presente: con esse e con la sua immersione nella contemporaneità Baudelaire fonda quel movimento di dislocazione che si dispiega nella modernità letteraria, nella lacerante intensità con cui essa mette in campo contaminazioni, dissonanze, eterotopie, quadro critico della comunicazione e dell'espressione, dello stato del mondo e del suo destino, dell'articolarsi dello spazio e del tempo, delle trasformazioni e delle derive in cui essi sono presi, del limite che li costituisce.

2. Dato il rilievo che la spazialità assume nel nostro presente, di fronte al costiparsi dell'ambiente planetario e alla minaccia sempre più imminente della crisi ecologica, mi sembra che tra i tre termini qui indicati quello che oggi si rivela più cruciale è certamente quello di *eterotopia*, che del resto si può riferire anche a tante occorrenze della letteratura più lontana e che, anche molto lontano dalle intenzioni e dall'uso proposto da Foucault, si può parzialmente collegare a quello bachtiniano di *cronotopo*, intendendo le *eterotopie* nel loro rilievo di cronotopi narrativi: strutture, organismi, localizzazioni spazio-temporali dispiegate entro la temporalità narrativa.

In realtà, nella conferenza del 1967, *Des espaces autres*, pubblicata solo nel 1984, non era in questione lo spazio letterario, ma lo spazio reale, entro il quale le eterotopie si costituiscono come luoghi di relazione specifici e separati, in cui si sospendono, si neutralizzano, si invertono, si specchiano i rapporti con l'insieme spaziale: esse definiscono modi, occasioni, situazioni di vita e di esperienza separati dalla totalità sociale, ma comunque rispondenti alle sue istanze, sempre con essa in correlazione (diverse le loro destinazioni e funzioni: dall'ospedale al carcere, al giardino, al treno, alla nave, ecc.).

Questa identificazione delle eterotopie svolge e modifica, parzialmente contraddicendola, la prima menzione del termine che Foucault aveva fatto nella prefazione di *Les mots et les choses* (1966), partendo da una piccola porzione di un racconto di Borges (*El idioma analítico de John Wilkins*), dove si parla di un'enciclopedia cinese basata su una classificazione assolutamente eteroclita; è il carattere eteroclito di questa tassonomia, a condurre Foucault a estrarre il termine/concetto di *eterotopia*, in diretta opposizione a quello di

utopia. Ma in quel contesto esso non si riferisce a spazi o dispositivi fisici, ma a un'azione di alterazione del linguaggio, a una sorta di contestazione del suo ordine, della sua convergenza con l'ordine (presunto) delle cose. Nell'ottica "strutturalista" degli anni Sessanta, questa prima accezione di eterotopia indicava effetti di alterazione dell'ordine del linguaggio: convergeva con la nozione di *écriture* come autoriflessione e sospensione del senso, celebrata dallo stesso Foucault (e più ambigualmente da Barthes) anche come *morte dell'autore*, in una proiezione programmaticamente antiumanistica (con tutto l'illusorio cipiglio rivoluzionario di quegli anni).

Ma in fondo l'uso, a così breve distanza, delle due diverse accezioni toccate da Foucault ha finito per autorizzare lettori e interpreti a una sorta di contaminazione tra l'una e l'altra. Da una parte si è arrivati a considerare la letteratura stessa, in quanto istituzione e articolazione del linguaggio, come una sorta di eterotopia (con effetti contraddittori e opposti nei confronti dell'insieme sociale, dal controllo e gestione dell'ordine del discorso alla sua rivoluzionaria contestazione). Da un'altra parte si è agevolmente passati dalla definizione delle eterotopie spaziali, del loro articolarsi antropologico, materiale, istituzionale (su cui del resto si è svolto il nucleo più determinante del lavoro di Foucault), all'indagine sulle eterotopie elaborate dai testi scritti, sui modi in cui i luoghi vengono rappresentati nella letteratura e nelle arti; si chiama in causa così il collocarsi e dislocarsi della letteratura, la sua spazialità interna ed esterna, e si distinguono i modi in cui i testi si fanno carico delle eterotopie reali (quelle stesse distinte da Foucault, dal giardino alla nave, ecc.) o prospettano eterotopie immaginarie, virtuali, spazi altri, correlati nei modi più vari con gli spazi della realtà, con l'orizzonte antropologico, sociale, fisico del mondo circostante.

Senza discutere ulteriormente le prospettive foucaultiane, credo che occorra sottrarsi alla concettualizzazione assolutizzante a cui il filosofo francese sottopone l'insieme dell'orizzonte sociale e spaziale: nel suo acume estremistico, egli, pur mettendo in questione i tradizionali orizzonti concettuali, arriva spesso a sovrapporre i suoi modelli alla realtà, a imporre un ordine teorico tassonomico sulla sfuggente contraddittorietà e molteplicità del mondo, quasi proiettando un partito preso mentale sul *parti pris des choses*. Di fronte alla molteplicità delle situazioni e delle invenzioni letterarie, alla eterogeneità dei luoghi in cui la letteratura si iscrive e di cui si fa carico, non sarà sempre possibile ricondurli con eccessiva determinazione a una troppo stringente caratterizzazione come eterotopie: il termine potrà in effetti valere come punto di riferimento per una più generale individuazione di luoghi "altri", luoghi dell'"oltre", le cui relazioni con l'insieme (l'insieme sociale a cui la letteratura si rapporta o l'insieme dello stesso spazio letterario) possono

essere dati da elementi e condizioni molteplici e, appunto, eterogenei. Il carattere eterotopico può essere d'altra parte sovradeterminato da altri fattori ed effetti di dislocazione (tra cui ovviamente anche le *contaminazioni* e *dissonanze* qui in questione): mentre non sempre sarà possibile districare (contrariamente a quanto sembra fare Foucault) dall'eterotopia l'utopia o la distopia.

3. Tralasciando tali questioni teoriche, vorrei ora fermarmi su due grandi esempi, tra loro molto lontani, del Novecento italiano, in cui operano molteplici effetti di dislocazione, disegni di luoghi "altri", di spazialità immaginaria, quadri critici dello stato del mondo, del suo spessore storico e sociale, per cui già qualcuno ha fatto valere la categoria di eterotopia: *La cognizione del dolore* di Gadda e *Le città invisibili* di Calvino.

La vicenda del libro di Gadda si svolge in un immaginario paese sudamericano, chiamato Parapagàl, qualche anno dopo una guerra combattuta con il vicino Maradagàl, e si concentra nella regione del Serruchón e più precisamente nel borgo di Lukones, dove è la villa del protagonista Don Gonzalo Pirobutirro d'Eltino. È evidentissimo che in questa immaginaria e fittizia Argentina sia trasposta e contaminata l'Italia degli anni Trenta, nel Serruchón la Brianza, in Lukones il borgo di Longone con la villa dei Gadda. Possiamo parlare di eterotopia, in termini che comunque sfuggono alla tassonomia di Foucault, ma che si definiscono in una catena di relazioni con la geografia e il tempo reali, con i luoghi della vita dello scrittore e con un momento lacerante della sua esistenza (la morte della madre Adele Lehr, aprile 1936), intrecciati col ricordo del lungo soggiorno di lavoro in Argentina (tra il 1922 e il 1924). Siamo in un luogo "altro", entro cui si disegna e si stravolge in trasposizione fittizia l'Italia e la Lombardia dell'autore, con un procedimento immaginario che fa leva sul ricordo di un'esperienza vissuta alcuni anni prima in Argentina, trasposta a sua volta nell'"altro" fittizio designato col nome un po' comico di Parapagàl.

Eterotopia che è in relazione con i dati biografici e familiari dell'autore, con la sua esistenza, con il suo *dolore* e le sue lacerazioni personali, con i luoghi vissuti, odiati e amati, con la contraddittoria intensità del suo rapporto con la madre, tra pietà, risentimento, aggressività, sensi di colpa, fino all'impossibile compulsione a uscire dal proprio io (si cita sempre, anche traendone indebiti svolgimenti *à la Rimbaud*, «l'io, l'io!... Il più lurido di tutti i pronomi!...»). Eterotopia che si proietta sullo sfondo sociale, sulla aggrovigliata densità dei rapporti interumani: immagine dell'Italia negli anni successivi alla prima guerra mondiale, tra la chiusura, l'ostilità, l'ostinazione,

l'ottusa convinzione di sé della borghesia milanese e lombarda, che coinvolge anche gli umili, i subalterni; in una vita collettiva segnata dall'egoismo e dal cieco attaccamento di ciascuno al proprio piccolo spazio individuale, tra mistificazioni, millanterie, espedienti favoriti da istituzioni aduggiate da cavillosa burocrazia, manipolazioni, inefficienze, traffici di opportunisti e profittatori, in un travolgente dominio di irrazionalità e di «dissocialità» (anche se in quegli anni Gadda non poteva manifestare nessuna riserva verso il fascismo, tra le pieghe di questa Italia arruffona e cialtrona comincia a delinearsi quel quadro critico del rovinoso *ethos* fascista, che subito esploderà nelle sue scritture del successivo dopoguerra). Eterotopia che chiama in causa il rilievo e l'evidenza delle cose, la molteplicità stravolta e pullulante degli oggetti che popolano il mondo, la loro pulsante densità: dalla fremente vita della natura, al vario articolarsi dei manufatti umani e sociali, colti nel loro imporsi allo sguardo, nel loro aggettare sullo spazio e nel loro consumarsi nel tempo; la loro collocazione e trasposizione in quel mondo immaginario li sottopone a un viluppo di sguardi disgregati, consegue all'inafferrabile frantumarsi del reale.

E comunque questa dislocazione eterotopica dell'Italia in Parapagàl e della Brianza in Serruchón è tutta tramata di contaminazioni e dissonanze: contaminazione tra mondi diversi è nella sua stessa ideazione, che comporta un immediato groviglio di linguaggi, secondo quella prospettiva «barocca» che Gadda aveva già ampiamente praticato in precedenti esperienze. Non è certo ora il caso di parlare del plurilinguismo gaddiano, che qui assume coloritura particolare dal rilievo che la trasposizione geografica dà alla lingua spagnola (e Gadda stesso la qualificherà come un «sub-andino mache-ronizzante»); la contaminazione linguistica è parallela alla contaminazione dei luoghi, del contesto sociale, delle abitudini delle persone, del paesaggio, degli oggetti, delle istituzioni, perfino dei riferimenti storici e culturali. Tutto di svolge in un succedersi di deformanti contaminazioni, che conducono anche a maccaroniche costruzioni linguistiche; si pensi alla formidabile evocazione del *croconsuelo/ gorgonzola* («È una specie di Roquefort del Maradagàl, ma un po' meno stagionato: grasso, piccante, fetente al punto da far vomitare un azteco, con ricche mufte d'un verde cupo nella ignominia delle crepe, saporitissimo da plasmare con il coltello sulla lingua-ninfea e biasciarlo poi per dei quarti d'ora in una polta immonda bevendoci dentro vin rosso, in restauro della parlantina adibita ai commerci e recupero saliva»), o su un piano storico-culturale, al richiamo parodico agli amati *Promessi Sposi*, a proposito di un antenato dei Pirobutirro, che nel Seicento era stato governatore della Nèa Keltiké per conto del re di Spagna (non era riuscito a «impiccare sulla forca pubblica certo Filarenzo Calzamaglia o, come dicevano

tutti, Enzo, sfuggito di mano della sua giusta giustizia; che gli aveva messo i manichini attorno i polsi durante certi tumulti di San Juan...».

Si potrebbe dire che è la stessa narrazione a svolgersi come contaminazione e che è la stessa contaminazione (barocca e maccheronica) a produrre dissonanze, a suscitare un racconto frantumato e dissonante: e in fondo la suprema contaminazione e dissonanza è data dal grottesco, dall'intreccio inestricabile tra deformazione comica e cognizione del dolore, dalla verifica che la pena, la pietà, il «male oscuro» che grava sul protagonista e sul suo mondo, su tutto il mondo, non può mai abbandonarsi a un'espansione tragica di sé, non può mai isolarsi nel rilievo della propria eccezionale e individuale particolarità, ma si trova sempre a fare in conti con il groviglio inestricabile del vivere collettivo, con la deformante inanità entro cui esso si dispone, nell'incorreggibile irrazionalità del mondo.

Nelle dislocazioni di questo mondo, allo stesso tempo immaginario e reale, tutti i rapporti sono distorti da un'invasione di oggetti, da un effetto di saturazione, da una mancanza di spazio, che la scrittura registra disperatamente, confrontandosi con un bisogno di «silenzio» e di «solitudine», con il richiamo a pochi valori semplici ed essenziali che sono sopraffatti dal predominio del rumore, della cialtroneria, della vanità, della stupidità. Qui viene già a disegnarsi, come sarà sempre più evidente in successive opere gaddiane, una singolare ansia per l'intasamento inestricabile del mondo: è una scena in cui si affaccia la percezione di una modernità costipata dalla proliferazione degli oggetti e delle posture, di una dilagante irrazionalità dei comportamenti e delle forme di vita, che lo sguardo razionale dell'ingegnere può percepire solo sotto il segno del «dolore».

4. Del tutto diversa la geografia de *Le città invisibili*, che si dispiega su due livelli, quello della geografia reale, evocata e allusa nelle parti in corsivo, con il dialogo tra Marco Polo e Kublai Kan, e quello della geografia di pura invenzione e astrazione delle 55 città che danno il titolo al volume, descritte dal viaggiatore all'imperatore. In quanto *invisibili* queste città non si articolano in uno spazio topografico, non possono avere un assetto davvero riproducibile in termini urbanistici e architettonici: ben poche sono quelle la cui descrizione può essere traspota in una vera e propria mappa, in un tracciato effettivamente praticabile (anche se poi ne sono stati tratti disegni e invenzioni grafiche di ogni sorta). Sono città allegoriche, immagini ideali del vario disporsi e raccogliersi della società umana, delle relazioni e degli intrecci su cui essa si costituisce, dei modelli e delle combinazioni in cui si organizza, tra tensioni, conflitti, desideri, ambizioni, lacerazioni: allegorie di

destino, esiti liricamente sospesi di un'inquieta antropologia, rivolta a districare i fondamenti dell'essere civile e il viluppo di passato, presente, futuro che lo costituisce. Possiamo considerarle eterotopie (ma certo in senso molto sfumato rispetto ai modelli di Foucault), in quanto luoghi "altri" attraverso i quali si interroga il senso del nostro essere nel nostro mondo reale, la natura dei nostri spazi "civili", l'inquietudine che li sommuove e li proietta nella storia (e non è un caso che Calvino ne abbia affidato la descrizione a un tempo e a uno spazio remoti, alle origini della moderna letteratura di viaggio, a Marco Polo nella misteriosa Cina del XIII secolo: tutto il libro si dà attraverso una contaminazione tra passato e presente, tra astrazione mentale e colore storico-letterario).

Anche qui tutto si svolge sotto il segno della dislocazione: lo stesso titolo, del resto, riconduce queste città "altre" alla paradossale e incongruente connotazione di invisibilità; le loro descrizioni si articolano, cinque a cinque, sulla base di undici categorie che in modi diversi le rapportano a qualcosa di contraddittorio e comunque indicano delle dissonanze. Solo tre gruppi sono qualificati da aggettivi (*città sottili, città continue, città nascoste*), mentre gli altri otto gruppi si identificano per il loro rapporto (*le città e...*) con termini che chiamano in causa dati determinanti dell'esperienza (*la memoria, il desiderio, i segni, gli scambi, gli occhi, il nome, i morti, il cielo*). Nella stragrande maggioranza dei casi le qualità e i rapporti indicati dai vari termini danno luogo a effetti di dissonanza, pongono la forma delle città sotto il segno della divaricazione, con intrecci, rapporti, conflitti tra opposti (con esiti che in alcuni casi possono far pensare al surrealismo e all'Oulipo frequentato dall'autore). Se dietro ogni città c'è sempre un'altra città, se ogni esperienza nasconde un'esperienza che sfugge, queste divaricazioni e dissonanze non sono comunque di tipo stilistico (come erano in Gadda), ma sono invece strutturali, si delineano attraverso i dati costitutivi dell'invenzione, nelle forme architettoniche e nei modi di vita attribuiti alle città immaginate: la cristallina lucidità della prosa di Calvino raggiunge qui una più translucida evidenza, come in una sorta di epifania dell'invisibilità, sotto cui fremente un'ansia e un inquieto senso di insufficienza, come se si stia facendo carico della labilità e dell'inafferrabilità dell'esperienza, dell'evanescenza della brulicante vita delle città e dello stesso sguardo assorto e curioso del viaggiatore che le sfiora e le descrive.

Nel loro rilievo ideale, di astratti e sfuggenti emblemi della contraddittorietà del vivere collettivo, queste città vivono nella dislocazione, in un continuo divaricare da se stesse, nel modello generalmente "doppio" su cui si fondano: si dislocano nello spazio, raddoppiandosi, espandendosi, riavvolgendosi in se stesse, e nel tempo, che le muove in diverse direzioni, in

diversi effetti e occasioni di vita. E in questo dislocarsi la loro invisibilità, la loro sostanza mentale e psichica fa da specchio alla condizione del mondo, del presente che Calvino e noi lettori ci troviamo davanti, che cerchiamo di interrogare e di capire, di cui soffriamo l'agitarsi, lo sconvolgersi, nella traccia che lascia nella nostra vita, in ciò che ci sfugge e ci illudiamo di vedere. Nel fluire delle diverse descrizioni quella lucidissima scrittura sembra quasi fremere, a sua volta agitarsi, come se lo sguardo, quell'occhio dell'autore su cui tanto si è esercitata la critica, sentisse gravare su di sé una minaccia, come se ci fosse qualcosa che si perde e si sta perdendo.

Ricordo la città di Leonia (*Le città continue*. 1.), che sembra scaturire da quell'ansia ecologica che Calvino già allora acutamente provava e che più diretto impatto ha ora su di noi, a cinquant'anni di distanza: dislocazione suprema della città del consumo perpetuo, espansione infinita e inarrestabile dell'immondizia. Ma quasi tutte queste città vivono in dissonanti dislocazioni: ecco Despina, città che per chi viene dal deserto a dorso di cammello appare con l'allettante richiamo di un porta di mare «che lo porti via dal deserto», mentre per chi viene per via mare appare nel rigoglio di una sontuosa carovana «che lo porta via dal deserto del mare», insomma «città di confine tra due deserti» (*Le città e il desiderio*. 3.). Ecco Bauci, la città che, quando ci si arriva, non si vede, perché i suoi abitanti sono su trampoli tra le nubi e stanno lassù «con cannocchiali e telescopi» a scrutarla fin nei minimi particolari «contemplando affascinati la propria assenza» (*Le città e gli occhi*. 3.). O ancora l'ultima, Berenice, città ingiusta dentro cui si nasconde una città giusta, in un succedersi di passaggi per cui la presunzione dei giusti li porta man mano all'ingiustizia e a prendere il posto degli ingiusti, che a loro volta vengono presi dal richiamo della giustizia, e poi così di nuovo, con un insistente susseguirsi «nel tempo di città diverse, alternativamente giuste ingiuste» (*Le città nascoste*. 5.).

Se alcune delle tante dislocazioni tra opposti possono far pensare a un puro gioco di invenzione o ad artificiosi giochi strutturali (magari fino a vedervi lacerti di un trattato di semiotica, come credette Segre), l'insieme del libro (con il contrappunto costituito dal dialogo tra Marco e il Gran Kan) si pone piuttosto come un'allegoria della inestricabile complessità del mondo e della vita sociale, dell'intreccio di contraddizioni in cui si risolve il viaggio nella realtà, tra la consistenza dell'*inferno* e la speranza sempre più labile di far vivere ciò che a esso si sottrae (secondo l'aforisma messo in bocca a Marco Polo che conclude il libro). *Le città invisibili* non sono rivolte a trionfanti esiti postmoderni, non offrono modelli di smaterializzazione dell'esperienza, movimenti verso accattivanti alleggerimenti e oltranzze virtuali (come vengono spesso considerate da incongrui apologeti), ma inquiete immagini della

contraddittorietà dell'essere contemporaneo. Questo Calvino non si trova a rispondere a quello che il pubblico si aspetta da lui, non traccia emblemi di rassicurante e consumabile razionalità (come sembra aver fatto in qualche altra opera), ma sonda l'inconcepibile complessità delle relazioni su cui si configura la nostra misura del mondo; fa del suo sguardo verso l'"oltre" del fantastico e dell'invisibile un allarmato specchio del qui e ora, ne estrae visioni critiche della *civitas* del tardo Novecento, delle sue falle e delle sue sempre più dubbie speranze. In fondo prova a proiettarsi in quella che più tardi, nella quinta delle *Lezioni americane* (*Monteplicità*), indicherà come la necessaria disposizione su cui oggi può avere ancora senso la letteratura: «La letteratura vive solo se si pone degli obiettivi smisurati, anche al di là di ogni possibilità di realizzazione. Solo se poeti e scrittori si proporranno imprese che nessun altro osa immaginare la letteratura continuerà ad avere una funzione».

Quanto all'andare oltre (e alle sue contraddizioni, alle varie e frenetiche prove con cui la letteratura contemporanea ha creduto e crede di uscire fuori dai limiti dell'umano e del suo spazio vitale), basterà qui ricordare il vario modo in cui esso viene costeggiato e contestato nella poesia di Giorgio Caproni, in testi che sono cronologicamente vicini a *Le città invisibili*, *Il muro della terra* (1975) e *Il franco cacciatore* (1982), da esse distanti ma pur con esse implicitamente fraterni. Se ne può riassumere il senso nella brevissima *Conclusione quasi al limite della salita*:

– Signore, deve tornare a valle,
Lei cerca davanti a sé
ciò che ha lasciato alle spalle.

SEBASTIANO VALERIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

LINGUE VIVE E LINGUE MORTE:
CLASSICI E MODERNI NEL CANONE SCOLASTICO
TRA FINE OTTOCENTO E PRIMO NOVECENTO

Nella tesi di laurea che discusse a Bologna, relatore Carlo Calcaterra, nel novembre del 1945 Pier Paolo Pasolini scrisse della lingua pascoliana che essa era «una continua antinomia tra il gusto romantico per la lingua parlata, cioè romanza, e la nostalgia per il discorso, la sintassi, la distanza, l'altezza della lingua classica»¹. Nel saggio apparso sul «Corriere del Ticino» del 24 aprile 1943, Gianfranco Contini aveva scritto che nella poesia dialettale del giovane Pasolini, che li recensiva, vi era uno sforzo, tutto pascoliano, nell'elezioni delle voci poetiche, di fare «violenza al mondo dei morti per strapparne figure sensibili». Il Pasolini che si apprestava a discutere la propria scelta antologica dell'opera poetica del Pascoli sapeva già bene che il modello del poeta di San Mauro era ben più di un esercizio di critica, ma che in quel modello risuonavano, spesso *in nuce*, quelle che nel saggio del 1955 definì «le tendenze stilistiche» che corrispondono a quelle «sezioni letterarie in cui si eserciterà il suo influsso»², mettendo in evidenza come la poesia

¹ Pier Paolo Pasolini, 'Introduzione', a *Antologia della lirica pascoliana*, a cura di M.A. Bazzocchi, Torino, Einaudi, 1993, p. 32. Sulla questione del linguaggio in Pascoli cfr. Gianfranco Contini, 'Il linguaggio del Pascoli', in *Studi pascoliani*, a cura di A. Baldini *et al.*, Faenza, F.lli Lega, 1958, pp. 27-52, poi in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 219-245; Gian Luigi Beccaria, 'Polivalenza e dissolvenza nel linguaggio poetico pascoliano', in *Giovanni Pascoli. Poesia e poetica*, Atti del Convegno di Studi (San Mauro, 12-13 aprile 1982), Rimini, Maggioli, 1984, pp. 57-74 e, in modo particolare, sul bilinguismo Alfonso Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Bologna, Pàtron, 2006. La tesi è ora online all'indirizzo https://archiviostorico.unibo.it/it/patrimonio-documentario/fascicolo-e-tesi-di-pier-paolo-pasolini/tesi-di-laurea-di-pier-paolo-pasolini?view=ImageView&manifest=https%3A%2F%2Farchiviostorico.unibo.it%2Fiiif%2F2%2Fmanifest%2Farchiviostorico%2Ffascicolo_e-tesi_di_pier_paolo_pasolini%2Ftesi_pasolini.json&canvas=https%3A%2F%2Farchiviostorico.unibo.it%2Fiiif%2F2%2Fcanvas%2Farchiviostorico%40fascicolo_e-tesi_di_pier_paolo_pasolini%40tesi_pasolini%402d5691a256059b8b2676b6e55685ce204d9965b5-00_copertina.jp2.json

² P.P. Pasolini, *Antologia* cit., p. 323. Cfr. Giampaolo Borghello, *Il simbolo e la passione. Aspetti della linea Pascoli-Pasolini*, Milano, Mursia, 1986.

pascoliana avesse prefigurato aspetti del crepuscolarismo, avesse preluso «a certa disperata sordità di Sbarbaro e soprattutto a certe crudezze autobiografiche falsamente ingenuie di Saba» o ancora alla poesia media dialettale del primo novecento, avesse in sé «implicito il mondo formale govoniano», avesse presentato «embrioni d'invenzione analogica, tipica di Ungaretti» e avesse «sia pur rozzamente» elaborato «tutto il vocabolario della metafisica regionale o terrigena di Montale» e infine presentato nei *Conviviali* elementi cari all'orfismo³. Dunque, il modello di Pascoli, sia pur nelle contraddizioni che Pasolini ritrovava nella sua opera, aveva inciso profondamente sulla poesia del Novecento, come pure sulla sua (lo aveva scritto Contini), su un terreno in cui avveniva comunque l'incontro tra filologia e morale. Quella che per Pasolini era una antinomia tra il gusto romantico della lingua parlata, romanza, e la nostalgia per la lingua classica, con la sua sintassi e la sua altezza, non era tuttavia una frattura, non era un contrasto «drammatico»⁴, ma una coesistenza, forse problematica e dagli esiti non sempre uguali, che superava in qualche modo tale antinomia. Scriverà a tale proposito ancora nel saggio del 1955 Pasolini: «nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una *ossessione*, tendente patologicamente a mantenerlo sempre identico a sé stesso, immobile, monotono e spesso stucchevole, e uno *sperimentalismo* che, quasi a compenso di quella ipoteca psicologica, tende a variarlo e a rinnovarlo incessantemente»⁵. Il plurilinguismo pascoliano diventa così la fucina di una poesia che si rinnova quasi inconsapevolmente, senza tradire sé stessa, al punto che, nella ben nota polemica sulla evoluzione o involuzione della poesia pascoliana, se essa debba trovarsi con maggiore originalità ed effetto nel frammento myriceo o nell'organismo più ampio della seconda produzione, Pasolini avverte che «le *Myricae* e i *Poemi Conviviali* coi loro diversi linguaggi sono ambedue ammissibili, salvabili, sono due aspetti della natura poetica e morale del Pascoli»⁶, sottolineando con questa endiadi il campo in cui questo incontro tra linguaggi diversi avveniva. In mezzo, continuava Pasolini, vi era una maturazione che designava come «il naturale frutto di migliaia di ore di vita umana»⁷. È però per me interessante in modo particolare, per il discorso che intendo proporre, quando, muovendosi da quella poetica espressa nel *Fanciullino*, Pasolini definisce quella pascoliana «poesia della poesia». La sua attenzione al classico diventa «mito

³ Ivi, pp. 232-233.

⁴ Ivi, p. 33.

⁵ Ivi, p. 232.

⁶ Ivi, p. 43.

⁷ *Ibidem*.

del mito»⁸, perché nota come, «sia che adoperi la lingua tradizionale nutrita di greco e latino, sia che scriva quasi in dialetto», «una figura particolare» si estenda «all'intera visione di un'epoca storica»⁹, una formula che anticipa quella che successivamente la critica pascoliana avrebbe racchiuso nella ricerca della *memoria sui* che si fa *memoria mundi*¹⁰, sulla base dell'elemento biogenetico che unisce queste due dimensioni. A corroborare tale visione, Pasolini cita Devoto e Valgimigli che sostengono come i contributi della tradizione, anche linguistica, abbiano la forza di tradursi in «acquisti così personali e inconfondibili, da esserne rinnovati»¹¹.

Pasolini segnalò come i due poli opposti, quasi «l'inizio e la fine della carriera poetica pascoliana», fossero le *Myricae* e i *Poemi conviviali*. Eppure avvertì come già nella sua prima produzione poetica forte fosse «un'atavica nostalgia» che lo sospingeva «a quell'alta celeste classicità»¹², con l'avvertenza che in fondo scomporre così l'universo poetico pascoliano, in verità intimamente unito, fosse comunque «illecito». Pasolini infine ricordava, tornando sull'argomento, come proprio questa duplice dimensione della ricerca linguistica, nella direzione romanza da una parte, classicheggiante dall'altra, ponesse «il Pascoli in piena luce di modernità, quasi di attualità»¹³ e che in questo sistema linguistico la ricostruzione «quasi archeologica dei *Conviviali* sbocca naturalmente a un latino, che non è, no, lingua morta, ma forse la più viva lingua pascoliana»¹⁴.

Ora però proprio nella prefazione che fece precedere ai *Poemi conviviali*, il «fine carriera» segnato da Pasolini, sotto forma di una lettera ad Adolfo De Bosis¹⁵ e datata al 30 giugno 1904, Pascoli ricordava la sua prima permanenza romana, breve e legata ad un incarico ministeriale e finiva per ribadire la sua morale, che discendeva dalla presa d'atto della finitezza umana e si

⁸ Ivi, p. 57.

⁹ Ivi, p. 56.

¹⁰ Cfr. Nicola Valerio, *Lettteratura e scienza nell'età del positivismo: Pascoli-Capua, Bari, Adriatica, 1980*, pp. 57-58; Marinella Tartari Chersoni, «Il Ritorno»: *prolusione di Giovanni Pascoli al corso bolognese di Grammatica latina e greca (1896)*, in «Filologia e Critica», XI (1986), III, 1986, pp. 245-262.

¹¹ P.P. Pasolini, *Antologia cit.*, p. 59.

¹² Ivi, p. 33.

¹³ Ivi, p. 180.

¹⁴ Ivi, p. 181.

¹⁵ Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di G. Nava, Torino, Einaudi, 2008, pp. 3-7. Sul riuso dei classici in Pascoli, con particolare riferimento ai *Conviviali* cfr. Enrico Elli, *Pascoli e l'antico. Dalle liriche giovanili ai Poemi Conviviali*, Novara, Interlinea, 2002; Marina Marcolini, «Riletture dell'antico», in Ead., *Pascoli prosatore. Indagini critiche su «Pensieri e discorsi»*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 234-246; Rocco Carbone, *La natura dell'antico. Studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1991; Giovanni Pascoli, *Lettture dell'antico*, a cura di D. Baroncini, Roma, Carocci, 2005.

traduceva nell'invito a "contentarsi", perché «ciò che piace, è sì il molto; ma il poco è ciò che appaga»¹⁶ e poi aggiungeva in nota un riferimento ai *Miei pensieri di varia umanità*, «un mio libro non troppo fortunato» e in modo specifico al *Fanciullino* che cita in quel luogo in cui si legge: «E quindi, né c'è poesia arcadica, romantica, classica, né poesia italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia, e... non poesia»¹⁷.

I *Poemi conviviali*, dunque, anche nella memoria del suo autore vivevano in stretta continuità con la prima esperienza poetica e affondavano le radici in quel periodo di straordinario fervore che era stata la metà degli anni Novanta, anni in cui aveva scritto tanto, ma in cui, accanto alla poesia, si era sviluppata la riflessione teorica sulla stessa, a partire proprio dal primo nucleo de *Il Fanciullino* edito su «Il Marzocco» del 1897; certo non generico era anche il riferimento, che concludeva la *Prefazione* ai *Conviviali*, a quel «fratello, minore e maggiore»¹⁸, Gabriele D'Annunzio, di cui richiamava alla memoria le lodi che questi aveva riservato già nel 1888 alla prima poesia pascoliana, alle prime *Myricae*¹⁹, legando così inscindibilmente quell'inizio e quella fine del percorso poetico a cui avrebbe poi fatto finemente riferimento Pasolini. L'altro elemento che viene richiamato, l'interesse verso la riflessione sulla scuola, che l'aveva condotto a Roma per la prima volta già a fine 1893, trova un riscontro nella dedica dei *Nuovi poemetti* del 24 giugno 1909, in cui Pascoli è ben felice di poter affermare che «io sono lieto d'aver unito alla divina poesia l'esercizio umano che più con la poesia si accorda: la scuola»²⁰.

In fondo l'afflato etico della poesia pascoliana, quel nesso che abbiamo visto anche Pasolini mettere subito in evidenza tra filologia e morale, trovava terreno fertile e naturale proprio nella scuola. Poesia e scuola, dunque, si affiancano, come pure nelle antologie pascoliane, ma anzitutto in

¹⁶ G. Pascoli, *Poemi conviviali* cit., p. 4.

¹⁷ Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 53.

¹⁸ G. Pascoli, *Poemi conviviali* cit., p. 6. Sul rapporto con D'Annunzio cfr. *Carteggio Pascoli-D'Annunzio*, a cura di E. Torchio, Bologna, Pàtron, 2008; Paolo Ferratini, 'Gli usignoli e i cipressi. Appunti sui rapporti Pascoli-D'Annunzio', in «Rivista pascoliana», 5 (1993), pp. 43-56; Giuseppe Nava, 'La presenza di Pascoli e D'Annunzio nel Marzocco', in *Il Marzocco. Carteggi e cronache fra Ottocento e avanguardie (1887-1913)*, Atti del Seminario di Studi (12-14 dicembre 1983), a cura di C. Del Vivo, Firenze, Olschki, 1985, pp. 57-96; Marco Santagata, *Per l'opposta balza. La cavalla storna e il commiato dell'Alcyone*, Milano, Garzanti, 2002.

¹⁹ Cfr. Annamaria Andreoli, *Da Banville a Mallarmé. D'Annunzio lesse Pascoli*, in «Rivista pascoliana», 1 (1989), pp. 141-153; Ead., *Il rapporto Pascoli-D'Annunzio alla luce di documenti inediti*, in *Nel centenario di Myricae*, Atti del Convegno (San Mauro, 19-20 maggio 1990), a cura di M. Pazzaglia, Firenze, La Nuova Italia, 1991, pp. 1-17; Ernesto Citro, *D'Annunzio lettore di Myricae*, in «Es», 12-13 (1990), pp. 181-185.

²⁰ Giovanni Pascoli, *Poesie*, a cura di A. Vicinelli, Milano, Mondadori, 1967², vol. I, p. 335.

quell'orizzonte che lega il poeta fanciullo al lettore fanciullo tramite la poesia. In quella che resta, forse ancora oggi, tra le più nitide e chiare definizioni della funzione educativa della letteratura, che Pascoli affidò alla *Prefazione di Fior da Fiore*²¹, per cui fine dell'insegnamento letterario sarebbe trasmettere «l'arte sovrana e suprema [...] di intendere gli altrui e di esprimere i propri pensieri»²², si insinua ancora la questione della lingua, perché la poesia, l'arte di Dante, elevato qui a modello di poesia universale, non sarebbe altro che «far da sé quello che vede nato intorno a lui»²³ e per fare ciò la lingua è strumento indispensabile, ma una lingua in cui basti «che voi diciate le cose come sono. Con quali parole? Con le parole che sembrano nate per dire quelle cose»²⁴. Funzione della scuola è insegnare a interpretare quelle parole nei testi della tradizione e trovare quelle parole per fare poi poesia: «la scuola si deve appunto occupare di ciò»²⁵ e con essa l'Italia intera, riproponendo il problema della lingua già posto da Manzoni, nel tentativo di colorare una lingua poetica che altrimenti, sostiene Pascoli, finisce per ingrigirsi: la scuola, dunque, non deve far dimenticare le parole che definisce «proprie e miracolose»²⁶, neanche quelle dialettali. E nella prefazione a *Lyra romana* (scritta nel 1894 ed edita nel 1895, dunque ancora nel pieno di quegli anni a cui facevamo riferimento) il discorso era già ovviamente andato a definire il concetto di lingua morta. Se ribadiva subito che gli insegnanti di Latino e Greco, a cui dedicava l'opera, erano coloro che più di tutti, nella scuola e fuori, perseguivano «un ideale d'arte e di scienza»²⁷ (e si noti come questi due termini vengano accostati: nella interpretazione dantesca sarà Matelda, non a caso, colei che raccoglie da Virgilio la capacità di mettere assieme arte e scienza), rifletteva però sulle polemiche che proprio in quegli anni e in quei mesi erano tornate vive sulla presenza e sul peso che avrebbero dovuto avere le discipline classiche nei percorsi di formazione scolastica. Rivolgendosi ai

²¹ Enrico Elli, *Un'idea di canone. Foscolo, Carducci, Pascoli*, Novara, Interlinea, 2006, pp. 120-139.

²² Giovanni Pascoli, *Fior da fiore*, Palermo, Sandron, p. XII. Cfr. ora Giovanni Pascoli, *Fiore da fiore*, a cura di C. Marinucci, Bologna, Pàtron, 2009.

²³ G. Pascoli, *Fior da fiore* cit., p. X.

²⁴ Ivi, p. XII.

²⁵ Ivi, p. XII.

²⁶ Ivi, p. XIII.

²⁷ Giovanni Pascoli, *Lyra romana*, Livorno, Giusti, 1895, p. VII. Cfr. Enrico Tatasciore, *Pascoli ad locum: commento, riscrittura ed echi mitici in Lyra ed Epos*, in «Rivista Pascoliana», 24-25 (2013), pp. 219-231; Maria Belponer, *La Lyra di Giovanni Pascoli. Storia, fisionomia e ruolo di un'antologia scolastica*, tesi di dottorato, Università Ca' Foscari, Venezia, 2010; Ead., *Per una storia di Lyra*, in «Rivista Pascoliana», 20 (2008), pp. 49-62; Luigi Pescetti, *Epos e Lyra di Giovanni Pascoli*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 132 (1955), pp. 396-425.

professori di Greco e Latino, come pure lui era²⁸, scriveva: «Molti vi credono, perché insegnate lingue morte, fuori di posto nella febbrile e fiera vita presente [...]. Ma voi avete tanta serena giovinezza nel cuore e nel pensiero i quali sono animati da sentimenti e idee d'un'umanità più estesa nel tempo, più esperta di vita, più commossa d'amore»²⁹, donando agli studenti la sensazione di «rinascere». Ciò che assicurano le discipline classiche viene raccontato con un esempio, apparentemente tratto da quel mondo contadino che fornì spesso al Pascoli metafore poetiche, ma anche da una sorta di coscienza biologica della vita, combinata qui con la reminiscenza di Orazio *Ars poetica* 60-62, per cui la vita del singolo viene paragonata a quella delle foglie che nascono e muoiono sul tronco: «l'albero nasce e muore; gli uomini spuntano e si staccano, appassiscono e spariscono: foglie, anch'essi, che sentono però di vivere della linfa di cui vissero le altre foglie che ingiallano, che marciscono, che si dissolverono ai piedi dell'albero»³⁰. La conoscenza delle lingue morte è premessa per comprendere «per quali fibre misteriose» ogni singolo uomo «sia congiunto all'umanità che fu e che sarà»: si tratta di quella drammaticità della poetica pascoliana che, come ha scritto Daniela Baroncini, che a queste pagine riserva considerazioni illuminanti, restituiscono alla poesia il compito di contrastare una «rovina ineluttabile»³¹. È però importante che qui macrocosmo e microcosmo dialoghino, quando Pascoli ricorda come il sentimento che fa sì che un uomo tenga a mente e nell'anima i suoi morti è il medesimo che spinge la «collettività umana vivente a ricordare e studiare quella che si spense»³². La storia del singolo uomo ripercorre le medesime strade che la storia dell'umanità ha percorso e infatti, recuperando un concetto dell'evoluzionismo, che in quegli anni iniziava ad applicarsi anche alla storia delle lingue, Pascoli ricorda che «tra popolo civile e popolo brutto la differenza è tutta qui: nell'avere quelli più complesso che questi, l'intelletto»³³. Dunque, mantenere vivi gli studi classici non era esercizio fuori dal tempo, ma rispondeva all'esigenza di conoscere anzitutto se stessi e la storia dell'umanità. Qui fa capolino il rifiuto di quelle argomentazioni che, come vedremo, erano

²⁸ Cfr. Patrizia Paradisi, *Pascoli professore. Trent'anni di magistero*, in *Pascoli poesia e biografia*, a cura di E. Graziosi, Modena, Mucchi, 2011, pp. 259-326.

²⁹ G. Pascoli, *Lyra romana* cit., p. VII.

³⁰ Ivi, p. VII. Cfr. su questo passo, ma più in generale per la questione del rapporto tra Pascoli e i classici in una prospettiva che tenga conto dei diversi apporti culturali che lo influenzarono, Daniela Baroncini, *Pascoli e l'innocenza del classico*, Introduzione a G. Pascoli, *Lettere dell'antico*, pp. 15-62, a pp. 24-25.

³¹ Ivi, p. 25.

³² G. Pascoli, *Lyra romana* cit., p. IX. Sul tema cfr. Carla Chiummo, «...e quello che era non sarà più»: *Pascoli e i morti*, in *Pascoli. Poesia e biografia* cit., pp. 234-245.

³³ G. Pascoli, *Lyra romana* cit., p. IX.

state usate anche in quei mesi, nel mezzo di polemiche molto calde, a difesa dell'insegnamento delle lingue classiche, che, sostiene Pascoli, «hanno l'aria di scusare [...] non difendere gli studi classici»³⁴. E Pascoli elenca questi argomenti: «ginnastica intellettuale, tradizione, gloria o che so io» e lo fa con forza che ritroveremo, in quello stesso frangente, nei *Pensieri scolastici*. Aggiunge che la difesa dei classici andava portata in ragione proprio della misura dell'utile, l'utile «di ripensare, di riavere il passato e annullare la morte»³⁵, che era poi la verità al cospetto della quale la scienza aveva condotto l'uomo moderno e che sarà un tema che tra poco incontreremo ancora: e parlando di questo il pensiero non può non andare alla cara figura di amico e studioso che è stato Nuccio Ordine. In altra circostanza ho cercato di ricostruire il dibattito che portò Pascoli alla stesura dei *Pensieri scolastici*³⁶ e non intendo ora ripetere quanto già scritto e detto, ma è importante, almeno per sommi capi, richiamare alla memoria le posizioni che all'epoca si confrontarono, tra i difensori delle lingue classiche e della loro valenza educativa e coloro che invece ritenevano che fosse opportuno ridurre o addirittura eliminare il greco e il latino dalla scuola. Il dibattito, a dire il vero, era giunto in Italia dalla Francia e aveva visto coinvolti personaggi del calibro di Arturo Graf, che era intervenuto, già negli anni Ottanta, sulla «questione del latino», con una posizione netta e scomoda.

Nell'articolo *L'insegnamento classico nelle scuole secondarie*, apparso nel luglio 1887 non certo a caso su «La rivista di filosofia scientifica»³⁷, che era uno delle riviste che più in Italia si era assunta il compito di divulgare il punto di vista del Positivismo, Graf aveva evidenziato la contraddizione in cui era caduto il Ministro della Pubblica Istruzione Marco Tabarrini, che aveva lamentato gli scarsi risultati che emergevano dagli esiti degli esami di maturità del 1885. Per Graf, Tabarrini, che aveva avuto il merito di proporre una riflessione sul fatto che «l'insegnamento classico dà pochi frutti»³⁸, istituendo un'apposita commissione, aveva mancato di trarne la logica conseguenza, che era «la soppressione» dell'insegnamento del latino e del greco, «in tutti i gradi dell'istruzione secondaria»³⁹. Con quell'apertura alla cultura europea che lo contraddistinse, Graf guardò al problema in una prospettiva

³⁴ Ivi, p. VIII.

³⁵ Ivi, p. VIII.

³⁶ Sebastiano Valerio, *Letteratura, scienze e scuola nell'Italia post-unitaria. Pascoli Graf Trezza*, Firenze, Cesati, 2015, pp. 41-80.

³⁷ Arturo Graf, *L'insegnamento classico nelle scuole secondarie*, in «Rivista di filosofia scientifica», 6 (1887), pp. 385-419. L'articolo è stato riedito in Arturo Graf, *Confessioni di un maestro. Scritti su cultura e insegnamento con lettere inedite*, a cura di S. Signorini, Novara, Interlinea, 2002, pp. 74-108.

³⁸ A. Graf, *Confessioni di un maestro* cit., p. 74.

³⁹ *Ibidem*.

più ampia, richiamando in primo luogo un testo che aveva avuto grande risonanza in Francia e in tutta Europa, *La question du latin* di Raoul Frary, che aveva avuto una sua prima edizione già nel 1885⁴⁰. Ciò che ci interessa qui maggiormente è che nell'affrontare la questione, dopo aver tratteggiato la situazione del dibattito in Francia, Germania e Inghilterra e avere fortemente criticato la posizione dei difensori delle lingue classiche, a partire da Bonghi, definiva in maniera molto netta, a conclusione del suo intervento, il suo pensiero e chiudeva scrivendo: «finalmente, quando l'insegnante classico non sarà più che un'ombra, dopo molto altro tempo perduto, e molt'altra fatica spesa invano, verrà fuori il decreto che lo sopprimerà nelle scuole secondarie. Già tanto nessuno crede che tra gli errori più funesti sieno gli errori pedagogici»⁴¹.

Mi interessa però qui seguire il discorso di Graf e valutare il contrappunto, quasi costante, che leggiamo nei *Pensieri scolastici* di Pascoli. Graf si definiva, nell'istruire questa sua polemica condotta sempre con la moderazione e il tratto signorile che lo contraddistingueva anche in queste circostanze, un «evoluzionista», che non ammetteva «che la coltura di un altro tempo sia posta a base della nostra coltura»⁴² e concludeva che gli studi classici non erano più in grado, date le condizioni presenti della civiltà e i suoi bisogni, di apportare benefici: nella pratica scolastica questo era confermato proprio dagli scarsi risultati educativi e, accanto agli studi classici, «concessa pure la grande importanza»⁴³ loro, vi erano altri studi di maggiore necessità e utilità. La concreta proposta era di restringere preferibilmente gli studi classici alle Università e casomai ad alcuni ginnasi e licei e questo perché «ogni nuovo elemento di scienza moderna che penetra nella scuola ne caccia inesorabilmente un pezzo di greco e di latino», né era possibile caricare oltre i percorsi scolastici, in quanto «l'insegnamento vuol essere alleviato, e l'alleviamento, com'è naturale, deve farsi con togliere ciò che è

⁴⁰ Raoul Frary, *La question du latin*, Paris, Cerf, 1885. Tra gli echi immediati di questo volume, che ebbe numerosi riedizioni e traduzioni, si vedano Guillaume Alfred Heinrich, *Le Procès du latin, observations sur le livre de M. Raoul Frary*, Paris, E. Leroux, 1886; Alexandre Vessiot, «*La question du latin*» de M. Frary et les professions libérales, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1886. Cfr., per altra bibliografia, A. Graf, *Confessioni di un maestro* cit., p. 75, nota 10. Per un inquadramento della questione cfr. Elisa M. Bruni, *Greco e Latino. Le lingue classiche nella scuola italiana (1860-2005)*, Milano, Bruno Mondadori, 2005; Marino Raichich, *Questione della lingua e scuola*, in «Belfagor», XXI (1966), n. 3, pp. 245-268, 369-408; Patrizia Morelli, *Contro la "pedanteria grammaticale". La relazione di Giovanni Pascoli sull'insegnamento del latino nei ginnasi-licei al Ministro della Pubblica Istruzione Ferdinando Martini* (1893), in «History of Education & Children's Literature», II (2007), n. 2, pp. 315-368.

⁴¹ A. Graf, *L'insegnamento classico* cit., p. 108.

⁴² Ivi, p. 105.

⁴³ *Ibidem*.

men necessario e men utile»⁴⁴. Graf liquida in maniera netta gli argomenti di chi riteneva che gli studi classici avessero «utilità pratica» o fossero «esercizi della mente»⁴⁵, ridotti com'erano, dal punto di vista dell'uso pratico, a «lardellare di frasi latine»⁴⁶ i discorsi degli avvocati nei tribunali, mentre dal punto di vista dell'utilità della «ginnastica dello spirito», le discipline scientifiche sarebbero state ben più efficaci, come pure le lingue moderne⁴⁷.

Come è noto, su nomina del ministro Ferdinando Martini, Pascoli fu chiamato a far parte dell'ennesima commissione che avrebbe dovuto proporre soluzioni allo scarso rendimento degli alunni nelle discipline classiche nel settembre del 1893, i cui esiti sono nelle *Relazioni sull'insegnamento del latino*⁴⁸, che risentono forte dell'apporto di Pascoli che materialmente scrisse la relazione rispondendo ai quesiti posti. In una nota manoscritta conservata a casa Pascoli e presumibilmente risalente a quel periodo (Martini è ministro) si legge in maniera più articolata quello che egli pensava della questione, e concludeva scrivendo: «Per questa parte generale, nessun provvedimento amministrativo o legislativo. Sta in noi soli provvedere all'avvenire del latino nelle nostre scuole, tornando all'antico per il metodo, per il resto seguendo il fatale andare della civiltà e della scienza»⁴⁹. Pascoli dunque coniuga, seguendo in parte il pensiero del Martini, scienza e letteratura e si rifiuta di contrapporle nettamente, ma si rifiuta pure di ridurre la questione del latino ad una pura e semplice polemica metodologica o pedagogica, trovando invece alla radice della questione problemi di ordine più generalmente culturali. E infatti scrive in questa pagina:

Diceva, alcuni anni sono, un uomo di cui raccolsi studiosamente le parole, non perché di segretario generale o futuro ministro, ma perché dello scrittore più spigliato, più geniale e più moderno d'Italia; diceva egli: "Torniamo all'antico". Lo stesso, ora Ministro⁵⁰, dice che è necessario porre d'accordo la scuola classica con la necessità delle idee e della vita moderna. C'è contraddizione? Tutt'altro: sono queste le due cose che noi dovevamo e potevamo fare per il passato e dobbiamo e possiamo fare per l'avvenire: andare in cerca del nuovo tenendo l'occhio all'antico⁵¹.

⁴⁴ A. Graf, *L'insegnamento classico* cit., p. 106.

⁴⁵ Ivi, p. 84.

⁴⁶ Ivi, p. 85.

⁴⁷ Ivi, p. 88.

⁴⁸ Edite in G. Pascoli, *Prose* cit., pp. 591-604.

⁴⁹ S. Valerio, *Letteratura, scienza...* cit., p. 60.

⁵⁰ Si tratta di Ferdinando Martini, ministro dal 15 maggio 1892 al 15 dicembre 1893, cosa che ci permette di datare con una certa esattezza lo scritto pascoliano.

⁵¹ S. Valerio, *Letteratura, scienza...* cit., p. 61.

Ferdinando Martini⁵² negli anni seguenti avrebbe affidato ad un suo articolo⁵³, apparso sul primo numero della rivista «La rassegna scolastica» (1895), su cui si svolse parte importante del dibattito, l'idea di rendere facoltativo almeno il greco, seguendo così, almeno in parte, i suggerimenti che venivano anche dal Graf. Martini non intendeva certo escludere l'istruzione classica dalle scuole, ma si poneva il problema di un riequilibrio con le discipline scientifiche e così al cospetto della scelta se aumentare il numero di ore per le discipline classiche, al fine di rafforzarne lo studio, o eliminarle, la posizione del Martini rappresentava un tentativo di mediazione. Rispose indirettamente nel numero di febbraio dello stesso anno, Ermenegildo Pistelli⁵⁴, che affermò che «se le materie di studio sono troppe e troppo gravose e c'è bisogno di alleggerire un po' questi poveri ragazzi, non è detto che alleggerire significa sopprimere» e Francesco D'Ovidio⁵⁵, sul successivo numero della «Rassegna», nel marzo 1896⁵⁶, prese nettamente le difese della lingue classiche e del greco in particolare, per preservare il carattere classicistico dell'educazione impartita nella scuola italiana, in quanto «il classicismo senza greco sarebbe qualcosa, ma sarebbe monco, poiché il latino resterebbe avulso dai suoi necessari precedenti»⁵⁷. Importante è la conclusione del suo ragionamento: «mandare a spasso il greco lasciando viepiù libero il campo a discipline quasi del tutto *informative* e poco *formative* dell'intelletto, sarebbe un grave danno»⁵⁸. È un argomento che ricorda da vicino quello che di lì a poco sarà espresso dal Pascoli e che richiama in causa la ricchezza delle discipline classiche proprio dal punto di vista pedagogico e la loro capacità di formare l'uomo e il cittadino.

⁵² Sul Martini (1841-1928), che fu scrittore e personaggio di spicco della cultura e della politica italiana a cavallo tra Otto e Novecento, ricoprendo anche incarichi di governo, cfr. la voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, redatta da Raffaele Romanelli. Ma vedi anche Fulvio Conti, *Ferdinando Martini: un notevole e il suo collegio*, in *L'Italia dei democratici. Sinistra risorgimentale, massoneria e associazionismo fra Otto e Novecento*, Milano, FrancoAngeli, 2000, pp. 326-350. Martini aveva ricoperto il ruolo di Ministro dell'Istruzione Pubblica tra il 1892 e il 1893, nel primo dicastero Giolitti.

⁵³ Ferdinando Martini, *Il Greco*, in «La rassegna scolastica», 1 (1895), n. 1, pp. 2-6.

⁵⁴ Ermenegildo Pistelli, *Il Greco e Martini*, in «La rassegna scolastica», 1 (1896), n. 8, pp. 294-296. Ermenegildo Pistelli (1862-1927), accademico dei Lincei, insegnò Latino e Greco a Firenze e fu autore di numerosi saggi ed edizioni. Si occupò anche del Latino di Pascoli.

⁵⁵ Francesco D'Ovidio (1849-1925) era all'epoca già affermatissimo critico e insegnava presso l'Università di Napoli «Storia comparata delle lingue e letterature neo-latine». Sul D'Ovidio cfr., oltre che la voce sul *Dizionario Biografico degli Italiani*, curata da Lucia Strappini, Guido Lucchini, *Tra linguistica e filologia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, 2: *La critica letteraria dal Due al Novecento*, in *L'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno, 2003, pp. 861-866.

⁵⁶ Francesco D'Ovidio, *Ebbene il greco!*, in «La rassegna scolastica», 1 (1896), n. 12, pp. 353-361.

⁵⁷ Ivi, p. 355.

⁵⁸ Ivi, p. 360.

In tale quadro di riferimento, mi interessa invece comprendere come Pascoli intenda la mediazione tra scienze e lettere classiche, in quanto la sua non è una mediazione al ribasso, ma un andare oltre i termini della questione posta, spingerli verso orizzonti poetici inesplorati, procedendo lungo quella strada che fa di Pascoli un punto di avvio della tradizione lirica e culturale del Novecento italiano, come vide Pasolini. Infatti è la stessa definizione di poesia che qui entra in gioco, a cominciare proprio dalla rappresentazione che Pascoli ne dà in quella prosa, *Un poeta di lingua morta*, che nel 1898 dedicò al poeta reggino Diego Vitrioli⁵⁹, in cui compendia il suo punto di vista sulla poesia e sul latino. Come spesso accade al Pascoli quando veste i panni del critico, finisce per prevalere la tendenza a cercare negli autori oggetto di studio quanto risulta più consonante alla propria poetica e così il Diego Vitrioli presentato, spersonalizzato nella redazione finita in *Miei pensieri di varia umanità* e poi in *Antico sempre nuovo* al punto che il nome viene fatto solo alla fine, termina per diventare genericamente il “poeta di lingua morta”, con cui si dialoga attorno alla poesia. Ed è al personaggio del Vitrioli che Pascoli affida la definizione di lingua morta, anzi la negazione della nozione stessa di lingua morta, in quanto, come aveva scoperto l’evoluzionismo applicato alla linguistica, «la natura va dal semplice al complesso, dall’omogeneo all’eterogeneo»: era quel “darwinismo filologico” di cui già nel 1892 aveva scritto Gaetano Trezza⁶⁰, ma che certamente era distante dalla prospettiva del poeta reggino. Eppure Pascoli mette in luce tutto quanto della lirica latina di Vitrioli si coniughi con quella idea di poesia

⁵⁹ Cfr. Gian Luigi Ruggio, *Giovanni Pascoli*, Milano, Simonelli, 1998, p. 181; Mario Biagini, *Il poeta solitario. Vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Corticelli, 1955, pp. 185-186. Solo un breve cenno è in Maria Pascoli, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, Mondadori, 1961, p. 587. Cfr. Mario Pazzaglia, *Pascoli*, Roma, Salerno, 2002, pp. 168-173; Luigi Alfonsi, *La poesia del Pascoli latino*, in *Un poeta di lingua morta*, in «Le parole e le idee», 9 (1967), pp. 197-205; Alfonso Traina, *Pascoli, Vitrioli e la Fata Morgana*, in *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna, Pàtron, 1991, II, pp. 213-216; Xavier Von Binnebeke, Paola De Capua, Letteratura e antifilologia nello Xiphias di Diego Vitrioli, in *Una lingua morta per letterature vive: il dibattito sul latino come lingua letteraria in età moderna e contemporanea*, a cura di V. Sanzotta, Leuven, Leuven University Press, 2020. L’orazione fu letta il 27 giugno 1898 presso la Regia Accademia Peloritana di Messina, a poco più di un mese dalla morte del Vitrioli. Fu pubblicata a Messina nel 1899 in: *Commemorazione di Diego Vitrioli fatta nella R. Accademia Peloritana dal socio Giovanni Pascoli*, in «Atti della R. Accademia Peloritana», 13 (1899), pp. 537-550; quindi fu inclusa in *Miei pensieri di varia umanità*, Messina, Muglia, 1903, pp. 155-167 e poi in *Pensieri e discorsi*, Bologna, Zanichelli, 1907, infine raccolta in *Prose*, I, pp. 155-164. Una moderna edizione è in Giovanni Pascoli, *Saggi di critica e di estetica*, a cura di L. Cerisola, Milano, Vita e Pensiero, 1980. Per la storia del testo e sulla gestazione della raccolta *Pensieri e discorsi*, in cui confluirono molte prose pascoliane, come *Un poeta di lingua morta*, cfr. M. Marcolini, *Pascoli prosatore* cit., pp. 100-105. Sul periodo messinese di Pascoli cfr. Gianvito Resta, *Pascoli a Messina*, Messina, Editrice Universitaria, 1955.

⁶⁰ Carlo Darwin e il darwinismo nelle scienze biologiche e sociali, a cura di E. Morselli, Milano, Dumolard, 1892.

moderna che egli coltivò, fino a definire un lavoro «verista» lo *Xiphias*, quel poema che, come aveva subito notato, era stato «premiato mezzo secolo fa da quella che ora è la R. Accademia Neerlandica e allora era Istituto Belgico»⁶¹, facendo così un parallelo tra sé e il vecchio poeta, anzi finendo per sovrapporre la propria figura a quella del Vitrioli⁶². Si tratta di una verità proiettata nel passato mitico e i cui personaggi sono descritti con parole che sembrano farne i personaggi di una saga verghiana:

Egli è, in questo suo primo lavoro, verista, per così dire; ma la verità, da lui veduta e resa ottimamente, egli proietta luminosamente nel passato mitico. Caritone è un giovane pescatore de' nostri tempi e del nostro mare che conosce tutti i pesci col loro pregio relativo; Umbrone è un vecchio lupo di mare come ce n'è tanti per queste riviere, che sono stati un po' da per tutto; e Clite è una bella, ardente, faticante ragazza calabrese di nostra conoscenza ...⁶³

È infatti questa «opera di mano moderna, e seppellita, in certo modo, perché prendesse la patina e la muffa d'antico»⁶⁴, ancora la ricerca del nuovo con l'occhio all'antico, dunque. A questo punto la scelta della lingua risulta quasi indifferente, se anche l'italiano del Vitrioli è fundamentalmente lingua morta:

greco o latino, egli sdegnava il presente, né solo in letteratura e filologia, sì un poco in tutto. Anche scrivendo l'italiano, egli non voleva essere de' nostri, e usava la lingua del cinquecento⁶⁵. Insomma egli viveva di cose svanite, e il suo pensiero aveva continuamente bisogno di risuscitare bellezze morte.

E dunque torna la questione del rapporto con la morte, contro la quale lotta la poesia: «L'uomo combatte continuamente contro la morte. Esso alla morte deve disputare, contrastare, ritogliere quanto può»⁶⁶ e la missione consolatrice, meglio, educatrice della poesia è anzitutto in questa consapevolezza, che tanto deve alla visione leopardiana⁶⁷, parole che ricordano quelle già

⁶¹ G. Pascoli, *Prose cit.*, p. 158.

⁶² Sulla poesia latina di Pascoli cfr. Patrizia Paradisi, *Contributi alla storia del Pascoli latino. Il poeta «Hoeufftianus»*, in «Camenae», 16 (2014), pp. 1-66.

⁶³ Sul presunto verismo di Pascoli, cfr. Pietro Ingrao, *Verismo nella poesia di Pascoli*, in «Rinascita», 1950, pp. 473-479.

⁶⁴ G. Pascoli, *Prose cit.*, p. 158.

⁶⁵ Evidentemente Pascoli allude qui a quanto lo stesso Vitrioli aveva scritto nella dedica delle *Veglie Pompeiane* «al suo dottissimo genitore Tommaso Vitrioli»: «Eccole pertanto un volumetto di mie rimembranze: alle quali non diedi (come il più degl'italiani fanno oggi) forme goffamente romantiche, ma greche o latine; quali dai padri del Tosco idioma adoperavasi nella beata età del cinquecento».

⁶⁶ G. Pascoli, *Prose cit.*, p. 161.

⁶⁷ Massimo Castoldi, *Pascoli*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 41-54.

lette nei *Pensieri scolastici*. Mi interessa però qui notare anche come Pascoli ricostruisca la storia del suo rapporto a distanza con Vitrioli, richiamando alla mente chi per primo gli aveva parlato del poeta reggino, cioè «il padre Giacoletti», «un vecchio frate che conosceva anch'esso i doni delle Muse»⁶⁸, in quel collegio di Urbino dove aveva fatto i suoi studi e dove la memoria l'avrebbe spesso ricondotto (si pensi solo alla splendida lirica *L'aquilone*). Ebbene padre Giuseppe Giacoletti⁶⁹ era stato premiato ad Amsterdam nel 1863 per un poema latino *De lebetis materie et forma* e infatti Pascoli ricordava che «quel nome era allora illustre per poemi latini sull'ottica, niente meno, e sul vapore»⁷⁰. E così anche padre Giacoletti finisce per rientrare in un percorso, di cui Pascoli si sente al vertice, in cui la poesia classica incontra e sposa l'età moderna e i suoi temi e il luogo in cui egli aveva appreso questo connubio tra nuovo e antico era proprio la scuola. In qualche modo Giacoletti, Vitrioli e il papa Leone XIII, che citerà dopo in quanto poeta latino e a cui dedicherà anche un breve saggio⁷¹, sono definiti (ma il pensiero è rivolto alla definizione della funzione della propria poesia) poeti in quanto, scrive ancora qui: «il poeta, sapete, è quasi un creatore, perché è colui che con le parole – *fiat lux* – illumina d'un tratto l'oscurità che ne circonda»⁷², proponendo la medesima immagine della poesia che si incontra ad apertura de *I canti di Castelveccchio* e che fu edita sul «Marzocco» proprio in quel medesimo 1898⁷³.

Torniamo dunque alla definizione di poesia in quanto tale, alla distinzione tra poesia e non poesia, che è questione di espressione interiore, più che di forma esteriore: l'errante de *La poesia* che apre i *Canti di Castelveccchio* «... vede il mio raggio/ che gli arde nell'anima blando» (vv. 87-88), illuminando così dall'interno l'uomo, immagine che richiama quella della prosa *Il Fanciullino*, quando definisce il poeta vero colui che «senza farlo apposta, senza addarsene», porta «per dirla con Dante, il lume dietro, anzi no, dentro, dentro la cara anima portando lo splendore e ardore della lampada che

⁶⁸ G. Pascoli, *Prose cit.*, p. 155.

⁶⁹ Su padre Giacoletti e sul periodo trascorso da Pascoli ad Urbino cfr. Francesco Valli, *Pascoli e Urbino*, Urbino, Argolia, 1963. Pascoli richiama alla mente il *De lebetis materie et forma eiusque tutela in machinis vaporis vi agentibus* (Amsterdam, apud Van der Post, 1863), premiato con la medaglia d'oro e altre opere ancora, come *De vapore* (Pesaro, ex tip. Mobilissima, 1860); *Le macchine a vapore e le strade ferrate* (Pesaro, Nobili, 1856); *L'ottica esposta in terza rima* (Roma, Tipografia delle belle arti, 1841); *Sulle illusioni ottiche del moto* (Torino, Pelazza, 1855). Come si può notare, Pascoli mette in evidenza i carmi del Giacoletti maggiormente legati alla modernità, come in qualche maniera farà con lo stesso Vitrioli.

⁷⁰ G. Pascoli, *Prose cit.*, p. 156.

⁷¹ G. Pascoli, *Leone poeta*, in *Prose cit.*, pp. 896-903. Anche papa Leone, scrive Pascoli, aveva «il timore della morte» (p. 897), che aveva scelto il latino «né solo perché è lingua universale, ma perché è morta» (p. 902).

⁷² Ivi, p. 902.

⁷³ Giovanni Pascoli, *Canti di Castelveccchio*, a cura di G. Nava, Milano, Rizzoli, 1983, p. 61.

è la poesia». Questa, continua Pascoli, riprendendo un concetto a noi ormai noto, è «la poesia, non ad altro intonata che a poesia», che «migliora e rigenera l'umanità, escludendone, non di proposito il male, ma naturalmente l'*impoetico*»⁷⁴. E questa poesia si esprime con una lingua arcaica e interiore: nota Agamben, commentando proprio il *Fanciullino* e discutendo di lingua, che «il linguaggio umano è, dunque, per Pascoli “linguaggio che più non suona su labbra di viventi”, nel duplice senso che esso è necessariamente una lingua morta o una voce morta»⁷⁵, citando proprio una frase tratta da *Un poeta di lingua morta*⁷⁶, a cui il Vitrioli immaginato da Pascoli rispondeva che il linguaggio universale non esisteva né sarebbe mai esistito, proprio in ragione dello sviluppo evoluzionistico della lingua, precedentemente ricordato. Ma Vitrioli rispondeva andando più a fondo della questione: «tu non parli della lingua, cioè della veste sensibile, ma dell'idea, cioè dell'anima intelligibile»⁷⁷, riconducendo la verità della lingua ancora a livello coscienziale, profondo. E tornano in mente, in una chiara circolarità che gli scritti pascoliani su questo tema posseggono, le parole che, al termine della polemica sul latino, Pascoli affidò nel 1896 alla «Rassegna scolastica», al fine di ricondurre, come ho detto in altra sede, una discussione che stava scivolando verso i tecnicismi della burocrazia scolastica o della pedagogia, ad una dimensione culturale. Qui aveva appena ribadito che tutti gli argomenti usati a difesa delle lingue classiche erano inappropriati e inopportuni, scoppiando quasi in un grido: «No, no: cambiamo argomenti. Ci vuol altro: bisogna essere persuasi che i nostri studi hanno radice in un sentimento umano così primitivo e pertinace, e rispondono a una tale necessità intima del nostro essere, che per andar di tempo e mutare di forme la società non potrà mai escludere dall'educazione de' suoi novelli “migliori” le lingue morte e letterature antiche»⁷⁸. La difesa qui avveniva in ragione appunto non di opportunità di carattere pedagogico o morale, ma in ragione della difesa di quel principio di poesia che era interiore e inossidabile nell'uomo, appunto quel fanciullino che né si poteva far tacere né si doveva evitare di ascoltare. Dunque quel principio di poetica dialogava in maniera stretta con la stessa teoria dell'evoluzione linguistica e più in generale con la teoria dell'evoluzione, se quel fanciullo, creatore della lingua, novello Adamo, coincideva con il primitivo, o meglio con l'antico, ed era colui per il quale, forse sulla base delle dottrine di James

⁷⁴ Giovanni Pascoli, *Il fanciullino*, a cura di G. Agamben, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 47.

⁷⁵ G. Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 21.

⁷⁶ Cfr. Elio Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Milano, Jaka Book, 2005, pp. 152-154.

⁷⁷ G. Pascoli, *Un poeta di lingua morta* cit., p. 161.

⁷⁸ G. Pascoli, *Pensieri* cit., p. 641.

Sully, forse sulla base delle suggestioni di Ernst Haeckel (due autori ben presenti a Castelveccchio), era ancora «in presenza del mondo novello» e adoperava «a significarlo la novella parola. Il mondo nasce per ognuno che nasce al mondo», aveva scritto nel *Fanciullino*⁷⁹ e si trattava di concetti che avrebbe ripreso e articolato ancora negli abbozzi degli *Elementi di letteratura*⁸⁰. La lingua del fanciullino era così una lingua poetica, per come egli guardava alle cose del mondo, «con meraviglia», «come per la prima volta»⁸¹.

Ora, se le cose erano tali, rinunciare al latino significava in verità rinunciare all'intera letteratura, perché Pascoli capiva bene, da uomo di scuola, che nella discussione sul latino e sul greco, si annidava la questione dello studio delle lettere in una scuola che doveva scientificizzarsi e tecnicizzarsi. Ma così la funzione della letteratura, quella che la scienza stessa le aveva concesso, quella cioè di lottare contro la morte, che era la grande scoperta che l'avanzamento scientifico aveva, per così dire, rivelato all'uomo, veniva meno, facendo venire meno la funzione che lettere avrebbero dovuto avere nell'era nuova. E infatti proprio ne *L'era nuova*, quel discorso che aveva tenuto a Messina nel 1899, aveva scritto, in un maiuscolo tutto suo, che «il poeta è quello e la poesia è ciò che della scienza fa coscienza»⁸², assegnando così un ruolo formativo ed educativo alla poesia, che, ricordiamo, è poesia o non è poesia a prescindere dalla forma esteriore.

D'altro canto eliminare le lingue classiche come il latino, scrive Pascoli, significava minare l'intero edificio della cultura letteraria, e lo aveva scritto rispondendo proprio a Ferdinando Martini. Sulla rivista «La vita italiana» del 25 settembre 1896 era apparso un articolo, dal titolo *E ancora il greco*⁸³, poi riproposto col titolo *La scuola classica*, in cui Pascoli si pronunciava contro la proposta di rendere facoltativo il greco nelle scuole classiche, in base alla considerazione della unitarietà della cultura classica, in quanto, senza conoscere

⁷⁹ G. Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 36.

⁸⁰ Cfr. Maurizio Perugi, *Elementi di letteratura* di Giovanni Pascoli, in «Filologia e critica», 16, 3 (1991), pp. 406-407; Marina Marcolini, *Gli Elementi di letteratura di Giovanni Pascoli*, in «Lettere Italiane», 43 (1991), pp. 55-80; Nicola Valerio, *L'anticrocianesimo di Pascoli nei frammenti inediti degli Elementi di letteratura*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Bari, 23 (1980), pp. 321-353. Si veda anche quanto si legge in Giovanni Pascoli, *Saggi e lezioni leopardiane*, a cura di M. Castoldi, La Spezia, Agorà, 1999, p. 170. Importanti le considerazioni in Marina Marcolini, *Pascoli e l'evoluzionismo*, in Marina Marcolini, *Pascoli prosatore*, pp. 223-380. Cfr. anche Nicola Valerio, *Letteratura e scienza nell'età del positivismo*, Bari, Adriatica, 1980.

⁸¹ G. Pascoli, *Il fanciullino* cit., p. 35.

⁸² Giovanni Pascoli, *L'era nuova. Pensieri e discorsi*, a cura di R. Ronchi, Milano, Egea 1994, p. 111.

⁸³ Venne pubblicato in *Antico sempre nuovo* da Maria Pascoli con il titolo *La scuola classica*, con cui compare in G. Pascoli, *Prose* cit., pp. 138-154. Si trattava di una risposta diretta all'articolo del Martini, dal titolo *Punto e da capo*, in cui Martini ribadiva le sue opinioni nel merito dell'insegnamento della lingua greca.

il greco, anche la conoscenza del latino sarebbe stata compromessa. La soppressione dell'insegnamento del greco avrebbe coinvolto il latino e successivamente lo stesso "antico italiano", tutti termini che sarebbero tornati assieme, in *Un poeta di lingua morta*, a designare la lingua poetica:

Io non vedrei davvero con quali ragioni si potesse difendere lo studio della Divina Commedia contro chi avesse costrette alla fuga l'Eneide e l'Iliade. Non sarà certo la teologia scolastica che le parerà i colpi degli utilitari⁸⁴.

Insomma, scrive a inizio dei *Pensieri scolastici*: «E tolto il greco, rimarrà il latino? E il latino non si potrà via con sé l'italiano antico? Perché la guerra è contro le lingue morte, gli studi liberali in nome del presente e pratico, del reale e utile»⁸⁵. Ma cos'è la lingua morta?

Lingue morte! Letterature antiche! Dov'è la lingua che non possa dirsi morta o morente? Ogni, non scrivente, ma parlante, tende ad usare le parole del fondo comune in un modo suo proprio: una metafora è, per la sua parte, già trasformazione d'una lingua⁸⁶.

Postulato di questo ragionamento è che ogni linguaggio poetico, poiché istituzionalmente fondato sulla metafora, non poteva che essere espresso in una lingua che, solo per il fatto di essere poeticamente "metaforizzata", moriva al senso comune, rinunciando al suo proprio significato, per prenderne un altro e parlare ai secoli, infrangendo ogni limite spaziale e temporale. Lo spazio della letteratura nell'"Era nuova" era dunque legato a questa irrinunciabile persistenza di un sentimento umano "primitivo e pertinace", come visto, che in qualche maniera attraversava la storia, che poteva essere espresso propriamente solo dalla poesia. Perciò mettere in discussione il valore pedagogico delle lingue classiche significava, senza mezzi termini, avviare quel processo di completa "demolizione" (tale lo definì Pascoli⁸⁷) dell'insegnamento umanistico il cui esito ultimo non poteva che essere che la negazione *tout court* della poesia, perché venuta meno la lingua greca in quanto lingua morta, anche il latino e lo stesso "italiano antico" e poi più in generale ogni tipo di poesia, appunto perché di per sé lingua morta per essere metaforizzata, sarebbe venuto meno, coinvolgendo anche i moderni, fino allo stesso D'Annunzio. Tutto ciò perché, appunto, la lingua della poesia è sempre lingua morta ed eliminare dal canone scolastico le lingue morte si traduceva immediatamente nella condanna di tutta la poesia e dell'intera letteratura alla marginalità.

⁸⁴ G. Pascoli, *L'Era nuova* cit., p. 148.

⁸⁵ G. Pascoli, *Pensieri scolastici* cit., p. 636.

⁸⁶ Ivi, p. 641.

⁸⁷ Ivi, p. 636.

Qui i *Pensieri scolastici* sembrano davvero dialogare, non so se direttamente, ma certo indirettamente, con le riflessioni di Graf, finendo per sembrare quasi una risposta ai suoi assunti espressi, come abbiamo visto, nell'articolo *L'insegnamento classico nelle scuole secondarie*. Se lì Graf aveva rimproverato alle lingue classiche una condizione di inferiorità rispetto alle moderne, per l'incapacità di rappresentare «varietà e complicazione di vita»⁸⁸, preferendo dunque l'insegnamento delle lingue moderne, più utili praticamente e ugualmente utili come esercizio della mente, Pascoli aveva ripreso questo argomento, rovesciandolo, e considerando le letterature antiche «pur sempre moderne e recenti, sempre una letteratura, anzi sempre quella»⁸⁹, lingua morta in quanto lingua nuova, come sottolinea Contini⁹⁰. Negare questo significava «arrestare a un tratto il fiume tranquillo dei secoli, scindere il passato dall'avvenire»⁹¹, contravvenendo in maniera radicale proprio alle ragioni della storia e, per certi versi, dell'evoluzione, di quello che Traina definisce «un evoluzionismo interiorizzato, che affiora dall'inconscio»⁹² con «il flusso della vita cosmica che annulla le distanze fra il presente e il più lontano passato, come tra l'infinitamente piccolo e l'infinitamente grande»⁹³. E se pure Pascoli ammette che «se c'è negli scrittori antichi il bene, c'è anche il male»⁹⁴, accogliendo la critica di chi, come Graf, aveva sostenuto che lo studio della classicità imperiale non sarebbe certo «scuola di libertà»⁹⁵, invoca proprio a questo punto il rinnovamento degli argomenti a sostegno dell'insegnamento classico, in nome di una modernità delle lingue morte che è, come sostiene Barberi Squarotti a proposito del dialetto, «invenzione di forme non comunicative»; ed è un concetto che, aggiunge Traina, può essere ampliato all'intero linguaggio poetico pascoliano⁹⁶. Lo stesso Graf, però, in una lettera del marzo 1895 scriveva al Pascoli che «mi è sembrato che la sappia volgere come pochi a sentimento moderno l'antica parola»⁹⁷, senza tuttavia, in una successiva missiva dell'a-

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Ivi, p. 641.

⁹⁰ Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 237.

⁹¹ G. Pascoli, *Pensieri scolastici* cit., p. 642.

⁹² Alfonso Traina, *Introduzione* a Giovanni Pascoli, *Poemi cristiani*, a cura di A. Traina, Milano, Rizzoli, 1984, p. 10. Cfr. anche Alfonso Traina, *Introduzione* a Giovanni Pascoli, *Storia di Roma*, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 10-12.

⁹³ A. Traina, *Il latino del Pascoli* cit., p. 21.

⁹⁴ G. Pascoli, *Pensieri scolastici* cit., p. 640.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ A. Traina, *Introduzione* a G. Pascoli, *Poemi cristiani* cit., p. 17. Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, *Simboli e strutture della poesia di Pascoli*, Firenze-Messina, D'Anna, 1966, p. 362.

⁹⁷ Castelvecchio, Archivio, G.36.16.5: «Esimio poeta, da lungo tempo conosceva in lei uno dei pochissimi poeti dell'Italia presente dei quali pare che si possa dire che hanno pari alla sincerità dell'ispirazione la squisitezza dell'arte; ma non sapeva, se non per averla sentita vuol dire, che l'artista

prile di quell'anno, lesinare qualche critica alla difesa delle lingue classiche, contenute nella prefazione di un volume di cui Pascoli gli aveva fatto dono, presumibilmente l'edizione appena uscita di *Lyra latina*⁹⁸.

Non vi è dubbio, come sostiene Traina, che la giustificazione della lingua morta come oggetto di studio e strumento di poesia, sia sostanzialmente "extralinguistica", in quanto quella lingua non è considerata «ancora come strumento espressivo, bensì come oggetto della poesia»⁹⁹, eppure proprio questo la rende imprescindibile, nel momento in cui l'oggetto poetico si trasfigura nel suo medium e finisce per offrire una tavolozza di colori ad una poesia altrimenti grigia o, come sostiene Pascoli, daltonica. La poesia come ricordo individuale si intreccia così alla nozione di memoria collettiva e anche biologica e negare uno solo di questi elementi significa concorrere a far vincere una morte che invece la poesia deve combattere, perché, come scrive ne *Il Poeta e l'Astrologo*, la lirica inclusa proprio nei *Pensieri scolastici*, che sarà inserita con il significativo titolo di *L'immortalità* nei *Primi poemetti*: «Giova ciò solo che non muore, e solo/ per noi non muore ciò che muor con noi!»¹⁰⁰, una frase che D'Annunzio in quell'ultimo ritratto di un Pascoli davvero di fronte alla fine, alla sua fine, contenuto in *Contemplazione della morte*, chiosò commentando: «ero in quello stato di potenza che talvolta ci fa sentire come il vivere non sia se non un continuo creare»¹⁰¹.

del verso latino pareggiava in lei l'artista del verso italiano. Vana povera latinità, ma mi è sembrato che la sappia volgere come pochi a sentimento moderno l'antica parola. Nella rassegna del D'Annunzio lessi giorni sono una sua poesia veramente mirabile per concetto, per immagini, per suoni. Le confesso che leggo pochi versi; ma ne leggerei molti e non mi stancherei di rileggerli, se molti ne facessero come quelli. Il suo scritto su una fonte del Manzoni e del Leopardi oltre vero, come parmi per le cose che dice, e anche dettato con una sobrietà, con una castigatezza, con una eleganza che tanto più riescono rare quanto più si desiderano. Capisco che gli alunni mai debbano imparare ciò che troppe altre scuole non imparava, e me ne congratulo con lei e me ne rallegro con loro. La ringrazio d'ogni cosa, con la speranza di poterla, una volta o l'altra, conoscerla di persona, di poterle dire a voce quant'io la stimi, cordialmente la saluto. Torino, 21 III 1895. A. Graf».

⁹⁸ Castelveccchio, Archivio, G.36.16.3: «Gentile Professore, la ringrazio della lettera e del bellissimo volume. Non è bisogno che io le ridica della sua prosa ciò che ella sa meglio di me. Dissento da lei su alcuni punti trattati nella prefazione; ma ho io bisogno di dirle che non dissenta già perché tengo il meno pregio di studi classici? e che anche applaudo al calor con cui ella ne ragiona? Quante cose ci sarebbero da dire in questo argomento! Fra alcuni giorni dovrò essere anch'io in Roma, e mi sarebbe caro di incontrarla. Se ha occasione di passare dalla libreria Loescher, vi lasci il suo recapito, e domandi di me, ché potrebbe darsi che io mi ci trovassi. Gradisca intanto i miei saluti. Torino, 8 IV 1895. A. Graf». *Lyra latina* era uscita nel marzo di quell'anno: cfr. L. Pescetti, "Epos" e "Lyra" cit., pp. 396-425.

⁹⁹ A. Traina, *Il latino...* cit., p. 23.

¹⁰⁰ G. Pascoli, *Pensieri scolastici* cit., p. 638. Cfr. Marcello Occhi, Il poeta e l'astrologo. *L'immortalità di Giovanni Pascoli: note sulle variazioni a stampa*, in «Rivista Pascoliana», 4 (1992), pp. 164-171; Mario Pazzaglia, *Tra San Mauro e Castelveccchio: studi pascoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 72-75.

¹⁰¹ Gabriele D'Annunzio, *Contemplazione della morte*, Milano, Mondadori, 1966, p. 100.

MONICA VENTURINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE)

IN ONDA. SCRITTRICI E SCRITTORI TRA RADIO E TELEVISIONE

1. *Contaminazioni. Tra letteratura, radio e televisione*

Nell'Italia degli anni Cinquanta e Sessanta, letteratura e media concorrono allo stesso progetto di modernizzazione dei linguaggi. In un Paese caratterizzato da antiche differenze e forti divisioni, nonché da un basso tasso di alfabetismo, il sodalizio tra questi diversi ambiti e mezzi si rivela essenziale. In tale fase, infatti, la tradizione letteraria delle *élites* culturali si coniuga perfettamente con il grande progetto politico ed economico di modernizzazione in atto che avrebbe reso l'Italia, di lì a poco, anche grazie ai mezzi di comunicazione di massa, da paese povero e prevalentemente contadino a paese moderno e industrializzato.

Certo, però, come scrive Menduni, «c'è stato un lungo periodo, in Italia, in cui la radio e la televisione erano considerate una forma di sottocultura»¹: da una parte, l'idea ancora oggi radicata della televisione quale “cattiva maestra”, definizione ricorrente negli interventi di intellettuali anche nei decenni successivi agli anni qui in oggetto, all'origine di un dibattito acceso², e dall'altra, quella non meno diffusa, della radio come “arte invisibile”, più legata all'oralità e all'estemporaneità che ad un progetto durevole di carattere artistico.

¹ Enrico Menduni, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Bari, Laterza, 2016, p. V. «I media difficilmente muoiono, più spesso vengono “spostati” dall'arrivo di altri media e altre pratiche sociali, che li costringono a cercarsi nuove funzioni e pubblici. La televisione ha spostato il cinema, il teatro, la radio, i giornali: ora è lei che deve spostarsi, e lo sta facendo in grande stile. E anche la radio è in piena ridefinizione dei ruoli» (ivi, p. VII). Cfr. E. Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, il Mulino, 2001.

² Per l'analisi di tale dibattito rinvio a *Ecce video. Tv e letteratura dagli anni Ottanta a oggi*, a cura di C. Melani e M. Venturini, Firenze, Cesati, 2018.

Non è un caso che il titolo *Understanding Media. The Extensions of Man* di Marshall McLuhan venga tradotto in Italia con il più sobrio e generico *Gli strumenti del comunicare*³, eliminando il riferimento ai media. Così Eco elaborava nello stesso periodo un ritratto rimasto emblematico di Mike Buongiorno, «esempio vivente e trionfante del valore della mediocrità»⁴. E il quadro potrebbe notevolmente ampliarsi, con esempi e riferimenti ai duri attacchi portati avanti in quegli stessi anni da figure centrali della cultura e della letteratura come Pasolini e Moravia.

Certo è che l'impatto della televisione, a metà anni Cinquanta, e le trasformazioni legate all'intero universo dei media generano cambiamenti ad ampio raggio, con effetti difficili da determinare, ma senza dubbio "di lunga durata". Ciò impone una riflessione sugli stretti rapporti presenti in questa fase tra letteratura e media e, in particolare, tra radio e televisione, protagoniste della storia culturale novecentesca, anche se ognuna con una diversa storia, solo parzialmente coincidente.

Se un'indagine dedicata alle potenzialità artistiche della radio comincia già nel giugno 1931, nel momento in cui viene pubblicato sulla rivista «Il Convegno»⁵ il manifesto *La radio, forza creativa*, determinando l'affermazione del medium radiofonico come strettamente legato al dibattito culturale e aperto a interventi sempre più numerosi di scrittrici e scrittori, la televisione incontra a metà anni Cinquanta un'accoglienza ben diversa con le note resistenze ora ricordate. Secondo il modello della BBC, la Rai, sul versante radiofonico, avrebbe nel secondo dopoguerra messo a punto il suo carattere di industria culturale chiamando «a collaborare gli intellettuali, inizialmente restii», intensificando «la trasmissione di opere teatrali per radio» e, infine, intraprendendo «un'imponente opera di divulgazione del patrimonio letterario italiano e straniero»⁶.

³ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare* [1964], Milano, Il Saggiatore, 1967. Cfr. anche M. McLuhan, Quentin Fiore, *Il medium è il messaggio*, Milano, Feltrinelli, 1968.

⁴ Umberto Eco, *Fenomenologia di Mike Buongiorno*, in *Verso una civiltà della visione?*, in «Pirelli», (gennaio-febbraio 1961), pp. 32-42, poi in Id., *Diario minimo*, Milano, Mondadori, 1963. La citazione è a p. 29 dell'edizione Bompiani del 1992.

⁵ Enzo Ferrieri, *La radio, forza creativa*, in «Il Convegno», (giugno 1931), ora ripubblicato in Id., *La radio! La radio? La radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002. Quando Ferrieri, il direttore della rivista, pubblica il manifesto, seguito da un'inchiesta sulla radio, per la prima volta il nuovo mezzo di comunicazione diviene oggetto di un dibattito culturale "alto". Seguiranno altri manifesti: il *Manifesto della radio* di Pino Masnata e Filippo Tommaso Marinetti (1933) e il *Manifesto della Radio* di Jacopo Treves. Cfr. Antonio Lucio Giannone, *Radio e letteratura: momenti di un (contrastato) rapporto*, in «Quaderno di Comunicazione», II (2003), n. 2, pp. 100-109.

⁶ Emilia Morelli, *"Parole alate". I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019, p. 26.

Noti i radiodrammi⁷ d'autore di Alberto Savinio, Carlo Emilio Gadda, Vasco Pratolini e Giuseppe Dessì, per citare solo alcuni nomi, come peraltro la forte promozione in questa fase dei classici, ben analizzata da Davide Savio nel suo *Il mondo si legge all'incontrario*⁸.

A partire dal 1944, con l'avvio di *Scrittori al microfono*, programma settimanale che propone, rielaborandolo, il genere della conversazione e al quale partecipano, tra gli altri, Massimo Bontempelli, Giovan Battista Angioletti, Alberto Savinio, Emilio Cecchi, Carlo Levi, Sibilla Aleramo, Maria Bellonci, Giuseppe De Robertis, Carlo Emilio Gadda, Gianna Manzini, Paola Masino, Eugenio Montale e ancora Moravia, Pavese, Pea e Ungaretti, il legame radio-letteratura si fa assai stretto e diventa spesso il punto di partenza per ulteriori progetti. Nell'ambito della trasmissione si segnalano le rubriche *Interviste con se stessi*⁹, *Dieci anni di letteratura* (1945-1955) e, negli anni Cinquanta, *Il mio libro della sera*, al quale partecipano tra gli altri Bertolucci, Tecchi, Bellonci, Falqui e Bo.

Qualche anno prima – è necessario sottolinearne l'importanza – il 3 dicembre del 1945, a Radio Firenze nasce la più illustre rubrica di letteratura della storia della radio italiana, *L'Approdo*¹⁰, poi anche rivista e, dal 1963, trasmissione televisiva, vera e propria sfida vinta dal connubio letteratura-radio-televisione, nonché progetto sperimentale e intermediale, con protagonisti, per citare solo alcuni nomi, Ungaretti, Bo, Piccioni, Contini, Cecchi, Bacchelli e Longhi.

⁷ Si veda Rodolfo Sacchettini, *Letteratura per sola voce. Cento radiodrammi trasmessi in Italia dal 1955 al 1960*, Anthology Digital Publishing, 2022.

⁸ Davide Savio, *Il mondo si legge all'incontrario. La materia cavalleresca nel Novecento*, Novara, Interlinea, 2020, in particolare si vedano pp. 25-57.

⁹ Alcune di queste interviste sono state pubblicate in *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)*, Torino, ERI (I Quaderni della Radio, XI), 1951, poi in *Parole nuove. Trenta scrittori al microfono*, Roma, Rai Eri, 1994. Si veda la lettera di Piccioni a Ungaretti, 18 marzo 1950, in Giuseppe Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*, a cura di S. Zoppi Garampi, Milano, Mondadori, 2013, pp. 25-26.

¹⁰ Cfr. «*L'Approdo*». *Storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Roma, Bulzoni, 2006; «*L'Approdo*». *Copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli e del "Grap", Firenze, Firenze University Press, 2007; Silvia Zoppi Garampi, *Ungaretti e l'arte: umanità, bellezza, libertà nelle lettere a Leone Piccioni*, in Ead., *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde*, prefazione di L. Piccioni, Roma, Salerno, 2018, pp. 84-107. Cfr. Carlo Betocchi, Giuseppe Ungaretti, *Lettere (1946-1970)*, a cura di E. Lima, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2012 e anche Giuseppe Ungaretti, Jean Lescure, *Carteggio (1951-1966)*, a cura di R. Gennaro, Firenze, Olschki, 2010. In quest'ultimo carteggio, in *Appendice*, è pubblicata la versione ungarettiana del radiodramma, *Francesca*, liberamente tratto da una novella di Matteo Bandello, trasmessa nel 1947 in *La nouvelle radiophonique*, poi con la traduzione di Ungaretti e il nuovo titolo *In quest'ora può farsi notte*, dalla Rai, con la regia di U. Benedetto, il 21 gennaio 1953, il 25 febbraio dello stesso anno e il 20 gennaio 1959.

Nasce, nel 1947, uno spazio specifico per la poesia in radio: il *Teatro dell'usignolo*, ideato da Leonardo Sinisgalli e Gian Domenico Giagni, uno dei programmi più importanti e innovativi di quegli anni, con l'obiettivo di sostituire periodicamente la radio al «libro sul comodino»¹¹, secondo quanto affermato da Sinisgalli nella presentazione del programma.

Successivamente, il 1° ottobre 1950, il Terzo programma inaugura una nuova stagione culturale¹², un inedito campo d'azione, con una “serata a soggetto”, per iniziare, dedicata a Orfeo, a cura di Emilio Cecchi: qui viene ridefinita la funzione culturale della radio che apriva le porte dei suoi programmi e delle sue rubriche a letterate e letterati, dando avvio ad una fase d'intense collaborazioni. Anche se, dopo un trionfale inizio, il bilancio alla fine del decennio, non sarà così positivo, a causa della marginalità in cui il Terzo rischia di restare, come fa notare Seroni, uno dei protagonisti dell'*Approdo*:

Sul Terzo programma si poteva discutere su Shelley o su Lautréamont, venivano ospitati raffinati elzeviri. Tanta oscurità linguistica, assoluta mancanza di ricerca di un linguaggio radiofonico specifico e, in ultimo, scarsa ampiezza di diffusione della rete, assicuravano l'inaccessibilità della cultura. Poteva essere censurato, inoltre, confinandolo sul “Terzo”, anche qualche buon esperimento per ricerca di linguaggio, ma pericoloso per i contenuti, o non “adatto” per il grande pubblico¹³.

Anche con la comparsa della televisione, la radio non perde il ruolo culturale acquisito, ma in qualche modo consolida lo spazio conquistato nello scenario culturale italiano, «sperimentando in vasta misura processi di “intertestualità”: letture, adattamenti, traduzioni da testi diversi»¹⁴, con percorsi che vanno dal libro alla radio – e i radiodrammi ne sono un esempio – ma anche dalla radio al libro – si pensi a *Viaggio in Italia* di Guido Piovene, trasmesso nel 1954 e dato alle stampe nel 1957 – :

¹¹ Leonardo Sinisgalli, in «Radiocorriere», XXIV (9-15 novembre 1947), n. 45, pp. 12-13: «I nostri libri più cari ci stanno lì, accanto al letto. E noi ci siamo chiesti: non potrebbe la radio periodicamente sostituirsi al libro che teniamo sul comodino? Portarci tra veglia e sonno il conforto di parole assolute, legarci senza filo a un cielo suggestivo, il cielo animato della Poesia». Ungaretti vi collabora prima con la versione dell'*Anabasi* di St.-John Perse, trasmessa il 3 marzo 1948, poi con *L'Africa*, si veda nota 24.

¹² Si veda G. G., *Il primo mese di vita del Terzo Programma*, in «Radiocorriere», XXVII (29 ottobre - 4 novembre 1950), n. 44, pp. 16-17. Si segnalano, in particolare, le letture dell'*Orlando Furioso* di Antonio Baldini, omaggi a Pirandello e a André Gide, introduzioni a poeti del Novecento come Dino Campana e Aldo Palazzeschi, l'inchiesta sul Neorealismo di Carlo Bo.

¹³ Licia Conte, Adriano Seroni, *Tendenze e problemi della radiofonia*, in *Comunicazioni di massa e democrazia*, a cura di G. Vacca, Roma, Editori Riuniti, 1980, pp. 135-147, 138.

¹⁴ E. Morelli, “*Parole alate*” cit., p. 26.

Forse non è azzardato sostenere che, in definitiva, la radio del dopoguerra e degli anni Cinquanta può essere considerata *la radio degli scrittori*. Gli uomini di cultura e gli scrittori partecipano numerosi alle tante trasmissioni culturali e cominciano ad assumere incarichi di responsabilità all'interno della RAI. La letteratura gode di grande prestigio e rappresenta la coscienza civile del paese. In ultimo tutti i programmi sono di fatto scritti. Il 'parlato radiofonico' poggia su testi elaborati in precedenza; perfino le domande e le risposte delle interviste vengono lette. La radio degli scrittori, che fiorisce negli anni Cinquanta, getta le basi per il decennio successivo, anche se i cambiamenti cominciano a farsi rapidi e travolgenti¹⁵.

Se è vero, come anche Sacchettini afferma, che la radio del dopoguerra può a ragione definirsi «la radio degli scrittori»¹⁶, qualcosa certo resta non ben definito: quanto, cioè, in tale azione congiunta, la radio prima, e la televisione poi, abbiano influito nel ridefinire la figura dell'intellettuale, determinando al contempo scelte espressive e contribuendo ad una contaminazione sistematica tra i generi, divenuta poi anche uno dei tratti distintivi della nostra letteratura contemporanea.

2. *Un nuovo ritratto d'autrice e d'autore*

A partire da *Scrittori al microfono*, scrittrici e scrittori offrono un contributo decisivo alla ridefinizione del ruolo stesso dell'intellettuale in diverse direzioni. Alcune delle interviste realizzate per questa rubrica radiofonica confluiranno, nel 1951, nel volume *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)*¹⁷ che offre una selezione di questi testi precedentemente andati in onda.

Il genere dell'intervista, come già anticipato, conosce qui una rielaborazione decisiva trasformandosi sempre più in dialogo colto, confronto a due, conversazione che ricrea, via etere e poi sullo schermo, la circolarità propria del salotto letterario, visibile anche nelle modifiche apportate e nei cambiamenti spesso volti alla ricerca di un pubblico più ampio e alla definizione di un linguaggio più efficace e specifico:

Da una predominanza dell'intervista-consultazione, nella quale la persona intervistata si esprime soprattutto sul proprio ambito di specializzazione o presenta una propria produzione, si passa a una prevalenza dell'intervista-ritratto, con elementi biografici e personali molto più marcati, e, infine, all'intervista-informazione,

¹⁵ R. Sacchettini, *Introduzione*, in Id., *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, pp. 9-17, 16.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)* cit.

momento nel quale l'autore, più che l'autrice, si esprime sull'attualità [...]. Negli anni Sessanta affiora la descrizione fisica, che comincia ad accompagnare con regolarità l'identificazione sociale e geografica della persona intervistata: il «sorriso timido» di Pier Paolo Pasolini intervistato da Giorgio Fubiani (1964), ad esempio. Questa pratica sempre più diffusa, e che mette in parallelo il legame tra intervista e ritratto [...] può forse essere indotta dalla presenza sempre più massiccia della televisione quale nuovo media di massa e pertanto dalla necessità quasi mimetica della radio in questo periodo di diventare più «visiva»¹⁸.

Le interviste radiofoniche, realizzate da scrittrici e scrittori in questi decenni, testimoniano la forte volontà da parte dell'intellettuale di elaborare e proporre al grande pubblico – di ascoltatori-lettori-telespettatori, più ampio, eterogeneo e sempre più trasversale e globale – il proprio personale racconto di sé, associando così sempre più il mezzo radiofonico «al dialogo colto»¹⁹. Si pensi alle conversazioni tra Ungaretti e l'intellettuale algerino Amrouche, realizzate nel 1953, andate in onda su Radio France di Parigi (poi pubblicate nel 1972 a cura di Jacottet per Gallimard e poi in italiano nel 2017).

L'obiettivo dichiarato è «portare [...] il pubblico a livello dell'uomo di genio»²⁰, un'operazione ambiziosa che rende le *Conversazioni radiofoniche* realizzate da Amrouche un genere nuovo (non solo con Ungaretti ma anche con Gide, Mauriac e Claudel), al confine tra racconto autobiografico, poesia, intervista radiofonica e intervista letteraria, tanto che Ungaretti ne inserirà alcuni brani nelle note di *Vita d'un uomo*. Le domande di Amrouche – più che intervistatore intellettuale in dialogo – funzionano qui come «grimaldello introspettivo»²¹, dando vita ad una sorta di «critica parlata, in equilibrio tra performance, informazione ed erudizione»²², come è stata definita

¹⁸ Nelly Valsangiacomo, *L'intervista letteraria alla radio. Spunti dagli archivi della RSI*, in «Versants 66:2», fascicolo italiano, 2019, pp. 59-71, 63. «All'inizio il giornalista culturale non è ancora circondato da quell'aura di credito intellettuale che acquisisce in seguito, per cui generalmente si pone in posizione subalterna rispetto all'intervistato. Col tempo, il rapporto tra intervistatore e intervistato si riequilibra e porta a volte all'utilizzo del tu e a forme altamente colloquiali e aperte, non sempre riuscite peraltro dal punto di vista del rapporto tra chi intervista e chi è intervistato» (ivi, p. 64).

¹⁹ Valeria Sperti, *Parole d'un uomo: Giuseppe Ungaretti al microfono di Jean Amrouche*, in Giuseppe Ungaretti, Jean Amrouche, *Conversazioni radiofoniche*, a cura di P. Jacottet, trad. it. di F. Calabrese e H. Zirem, Potenza, Universosud, 2017, pp. 8-24, a p. 21. Cfr. *L'Approdo. La grande cultura alla radio*, a cura di A. Mugnani, Firenze, La Nuova Italia, 1996. Su Ungaretti e il giornalismo si veda Fabio Pierangeli, *Ombre e presenze. Ungaretti e il secondo mestiere (1919-1937)*, Napoli, Loffredo, 2016.

²⁰ Ivi, p. 22: «Nelle *Conversazioni radiofoniche* Jean Amrouche è un poeta che si racconta e che, al tempo stesso, interroga Ungaretti, della cui opera è un lettore sensibile e attento».

²¹ V. Sperti, *Parole d'un uomo: Giuseppe Ungaretti al microfono di Jean Amrouche* cit., p. 17.

²² Ivi, p. 21. «Brillante articolista Amrouche dà vita alla prima forma originale di divulgazione letteraria diffusa attraverso il medium radiofonico e le sue trasmissioni più famose vanno in onda dal 1948 al 1959».

da Valeria Sperti, che aprirà la strada ad esperimenti successivi anche in televisione: si pensi al modello inaugurato due anni dopo da Bernard Pivot nelle sue trasmissioni televisive o a *Conversazioni con i poeti*, a cura di Geno Pampaloni, con la collaborazione di Leone Piccioni, altro esempio di efficace alleanza tra poesia e televisione. «L'intervistatore», scrive Sperti, «costringe l'autore a rimanere nei confini del registro del linguaggio critico o in quello dei ricordi letterari, per far diventare il dialogo una sorta di metaintervista, che suddivida l'interesse dell'ascoltatore in maniera più equilibrata tra i due protagonisti»²³:

Nel 1980, il critico francese Philippe Lejeune, esaminando le *Conversazioni* in chiave autobiografica e modernista, le ha considerate come una nuova forma di consumo mediatico del ritratto d'autore, di cui Jean Amrouche è stato pioniere. Essa prende le mosse dalla personalizzazione sempre più importante del ruolo dello scrittore nei media e dal primato, ancora inviolabile della parola scritta su quella orale. In fondo, [...] affinché l'intervistato si trasformi, sotto i colpi delle domande, da schizzo in quadro, dev'essere stipulato un patto autobiografico con il pubblico. In questo tacito contratto, il giornalista si trasforma in critico letterario, mentre l'autore perde la dimensione – allora ancora tradizionale – dell'attore che interpreta se stesso leggendo le sue poesie per diventare testimonianza autobiografica²⁴.

Tale patto sigilla anche la nascita di un nuovo autoritratto d'artista, elaborato grazie ai media e ad un linguaggio che necessariamente deve piegarsi, plasmarsi e ri-orientarsi rispetto al medium e agli obiettivi, ora mutati rispetto al passato, dettati non più solo dall'esigenza del racconto di sé come intellettuale che costruisce il suo percorso, ma ora anche dalla ricerca del “gran pubblico”, sempre più condizione necessaria per la sopravvivenza della letteratura stessa. «La cultura non si diffonde che facendo nascere nel maggior numero di persone, in un numero crescente di persone, curiosità, voglia di saperne di più»²⁵, scrive Ungaretti a Piccioni nel 1963, in una lettera dove peraltro si mette a punto un nuovo modello di linguaggio per tradurre la letteratura sullo schermo televisivo. Commentando il rapporto di Ungaretti con l'esperienza televisiva de «L'Approdo» e, in particolare, le sue indicazioni puntuali sul modo di migliorare la comunicazione televisiva, Zoppi Garampi – e a questo

²³ Ivi, p. 23.

²⁴ Ivi, p. 24. E si conclude: «Le parole di Giuseppe Ungaretti raccontano la dimensione pubblica e privata della scrittura poetica e la sua voce personale, intima, qui trascritta, sopravvive alla persona, anzi si fa lei stessa persona».

²⁵ G. Ungaretti, *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni* cit., p. 193. La lettera riporta: Roma, il 12/2/1962 [1963] / 1, via della Sierra Nevada (Eur). Prosegue con riferimenti all'arte informale e alla necessità di «informazioni rapide e chiare» sul modello della televisione francese.

proposito si ricordino anche le *Norme per la redazione di un testo radiofonico* scritte da Carlo Emilio Gadda nel 1953²⁶ e, un anno prima, le dichiarazioni di Riccardo Bacchelli²⁷ sul primo numero de «L'Approdo» – riassume così le indicazioni ungarettiane: «Chiarezza, semplicità del linguaggio, rapidità, abolizione della pedanteria e della superfluità, impiego di brevi aneddoti sono i consigli che tornano nei giudizi delle trasmissioni successive e che devono essere utilizzati per creare il “ritmo” del programma»²⁸.

Ascoltando le interviste radiofoniche ungarettiane, conservate presso le Teche Rai e confrontandole con i copioni i cui dattiloscritti si trovano in gran parte all'Archivio della Rai di Firenze, emerge il carattere affatto estemporaneo e improvvisato di questi incontri che avevano alla base testi concordati, scritti e corretti più volte, come emerge anche dall'analisi di Spignoli²⁹ relativa alla sceneggiatura radiofonica *L'Africa*, trasmessa nel marzo 1948 dai microfoni della Radio RAI di Roma, nell'ambito della rubrica già citata il «Teatro dell'Usignolo». Interessante rilevare, come Ungaretti, a questa altezza cronologica, fosse convinto che solo la poesia potesse far «progredire la radio come arte»³⁰ e, in seconda istanza, il fatto che tale sceneggiatura radiofonica, secondo quanto dimostra Spignoli, si sia rivelata strettamente legata all'elaborazione de *Il povero nella città*³¹ e dunque in dialogo con il resto della produzione ungarettiana, come peraltro accade in diversi casi: si pensi ad *Abbozzo di monologhetto sopra paesaggi di febbraio*, pubblicato nel 1952 su «Paragone», ma in origine composto per una lettura radiofonica del Terzo Programma nel 1951.

²⁶ Carlo Emilio Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di M. Bricchi, Milano, Adelphi, 2018. «Per il radioascolto i termini sono: accessibilità fisica, cioè acustica, e intellettuale, della trasmissione, chiarezza, limpidezza del dettato, gradevole ritmo» (ivi, p. 11).

²⁷ Riccardo Bacchelli, *L'oratoria alla radio*, in «L'Approdo letterario», 1 (gennaio-marzo 1952). Bacchelli aveva collaborato con conversazioni, in alcune rubriche letterarie come *Commento e lettura di grandi prosatori italiani*.

²⁸ Silvia Zoppi Garampi, *Ungaretti e l'arte: umanità, bellezza, libertà nelle lettere a Leone Piccioni*, in Ead., *Le lettere di Ungaretti. Dalle cartoline in franchigia all'inchiostro verde* cit., p. 85.

²⁹ Teresa Spignoli, «*L'Africa* di Giuseppe Ungaretti, tra prosa, poesia e musica», in «Bollettino '900», (2012), nn. 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2012-i/> (ultima consultazione: 15 luglio 2024). Qui vi è analizzata la sceneggiatura radiofonica *L'Africa*, trasmessa il 17 marzo 1948 dalla Radio RAI di Roma all'interno della rubrica il «Teatro dell'Usignolo», realizzata da Leonardo Sinisgalli, Franco Rossi, Gian Domenico Giagni e Sergio Pugliese. «Qualora si considerino i testi inseriti nel copione radiofonico, risulta dunque evidente come la scelta dei brani e il loro montaggio, non fosse affatto casuale, ma rispondesse a un preciso intento creativo» (*ibidem*).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Giuseppe Ungaretti, *Il povero nella città*, Milano, Edizioni della Meridiana, 1949 e infine in *Il deserto e dopo* (Milano, Mondadori, 1961 e 1962). *Il povero nella città* si può leggere in: Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Milano, Mondadori, 2001, pp. 504-527.

Riguardo alle interviste, vale la pena citare due casi ungarettiani: il primo è costituito dalla trasmissione radiofonica *Ungaretti letto e commentato da Ungaretti*³² a cura di Accrocca e Sampoli. Qui Ungaretti ripercorre la sua opera in senso cronologico con testi che saranno poi pubblicati su «La Fiera letteraria» nel 1963 e, successivamente, rielaborati per le *Note in Vita d'un uomo*. Ciò conferisce a questo intervento in più puntate un ruolo importante sia sul versante degli autocommenti d'autore, sia in quanto “testo espanso” che da un mezzo di comunicazione passa, come si è visto, ad un altro, facendo della trasmissione radiofonica il luogo stesso della scrittura e del racconto di sé.

Nel 1966, anche nel caso di *Celebrazioni dantesche. Dante e i poeti contemporanei*, la trasmissione radiofonica conosce il passaggio da un testo ad un altro, ma di diverso tipo: Ungaretti, chiamato a riflettere sul lascito dantesco³³ in epoca contemporanea – celebre il *Commento al Canto I dell'“Inferno”*³⁴ – si sofferma sul Canto XI del *Paradiso*, evocando la figura di San Francesco «il Poverello che alla fine del Poema, Dante porrà a sedere nell'Empireo, accanto a San Giovanni Battista, di fronte alla Vergine», figura rivoluzionaria che diventa nelle parole di Ungaretti anche un modello per l'intellettuale contemporaneo. Qui il poeta parte dal testo di una commemorazione, tenuta

³² Le trasmissioni andarono in onda nella primavera-estate 1963 e poi furono pubblicate in «La Fiera letteraria», XVIII (15 settembre 1963), n. 37, pp. 1-2 e XVIII (22 settembre 1963), n. 38, pp. 1-2. Questi testi saranno, inoltre, ripresi da Ungaretti nelle *Note* da lui redatte in *Vita d'un uomo*; una parte dell'intervista si legge anche in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 815-828. Il copione della trasmissione radiofonica *Ungaretti letto e commentato da Ungaretti*, curata da E.F. Accrocca e F. Sampoli, si trova presso l'Archivio Rai di Firenze. Si veda anche l'intervista radiofonica trasmessa dalla Rai nel marzo 1950 nella rubrica *Scrittori al microfono*, poi pubblicata su «Il Popolo», il 6 aprile del 1950, nel 1951 nel volume già citato *Confessioni di scrittori (Interviste con se stessi)* e poi, con il titolo *Sulla Poesia*, in G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 768-771.

³³ Daniela Baroncini, *Dante nel canone di Ungaretti tra critica e rispecchiamento*, in «Biblioteca di Rivista di Studi Italiani / Journal of Italian Studies», XXXIX (2021), n. 3, pp. 506-531. «Dalle pagine dantesche di Ungaretti sorge un'immagine complessa e innovativa di Dante, interpretato secondo una feconda e dinamica molteplicità di temi, che lo definiscono come classico fondamentale del canone occidentale e al tempo stesso contemporaneo, snodo culturale e poetico tra antico e moderno, poeta dell'eterno con il senso dell'effimero in anticipo sulla modernità, paradigma del senso del sacro e della giustizia, nonché esploratore degli abissi dell'animo umano – la selva, la discesa nell'oscurità infera – prima dei grandi romanzieri dell'Ottocento» (ivi, p. 510). Si veda anche Antonio Saccone, «L'“attuale” e l'“eterno”». *Ungaretti lettore di Dante*, in «Revue des études italiennes», (gennaio-giugno 2003), nn. 1-2, poi con il titolo «L'“attuale” e l'“eterno”», in Id., «*Qui vive! sepolto/ un poeta*». *Pirandello Palazzeschi Ungaretti Marinetti e altri*, Napoli, Liguori, 2008, pp. 109-125; Pietro Cataldi, *Dante in Ungaretti e in Montale*, 2015, <https://www.academia.edu> (ultima consultazione: 15 luglio 2024).

³⁴ Giuseppe Ungaretti, *Commento al canto primo dell'Inferno*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e interventi* cit., pp. 368-369. L'articolo era apparso in «Paragone», (dicembre 1952), n. 36, pp. 5-21. Cfr. anche appunto manoscritto in inchiostro verde, in Fondo Ungaretti, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, ARC. 68. I. C, c. 35.

nel settembre dell'anno precedente, nel VII centenario della nascita di Dante e ora nel volume che raccoglie i *Saggi e interventi*, dal titolo «Tra feltro e feltro»: *povertà, sapere e poesia*³⁵, confermando quanto il medium, in questo caso la radio, agisca tra testo orale e testo scritto, con il fine di ri-orientare l'opera di partenza in un sistema aperto che fa dell'ibridazione la regola.

La ricerca di Dante che, secondo Ungaretti, mira a dare "la sintesi del sapere del suo tempo" si pone come modello attuale e vitale da seguire, secondo una linea ampiamente condivisa³⁶ anche da altri, scrittrici e scrittori. Va notato, inoltre, come il dibattito sui mezzi di comunicazione si sovrapponga, in questa fase, a quello relativo al ruolo dell'intellettuale, soprattutto in contesti in cui anche la presenza delle scrittrici si fa più forte e incisiva rispetto al passato.

3. *Da Ungaretti a Bellonci: tra pagina, radio e schermo*

Se Ungaretti si trova, tra anni Cinquanta e Sessanta, all'apice del suo percorso artistico, costellato sempre di più da riconoscimenti e plausi di vario genere, numerosi intellettuali intraprendono altrettante collaborazioni con i media, dimostrando un'apertura che, come si è detto, non appartiene all'intera comunità. Senza voler avanzare riflessioni troppo generali o, al contrario, eccessivamente sintetiche, è necessario notare che il quadro fin qui tracciato si complica notevolmente se si considera il contributo delle scrittrici³⁷, in questi due decenni in particolare, alla radio e alla televisione.

Alcune dichiarazioni contenute in *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)* che, come già detto, raccoglie i testi delle interviste radiofoniche rilasciate in *Scrittori al microfono*, provano la ricerca di nuovi paradigmi identitari al femminile: se Sibilla Aleramo afferma che, con la lettura in pubblico dei suoi versi, ha vinto le sue incertezze – «Son divenuta», dichiara «come

³⁵ Si veda anche Giuseppe Ungaretti, *Dante le Juste*, in «Bulletin de l'Académie», XLIII (1965), n. 4, 1965, pp. 302-317.

³⁶ Italo Calvino, intervista in «L'Approdo letterario», XI (gennaio-marzo 1968), n. 41, poi in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, t. I, pp. 229-237. Qui Calvino parla di una linea che da Dante giunge a Leopardi, passando per Ariosto e Galileo.

³⁷ Cfr. *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere* di Silvia Franchini e Simonetta Soldani (2004), gli Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo* dell'Università di Bari Aldo Moro, raccolti da Adriana Chemello e Vanna Zaccaro nel volume *Scrittrici/giornaliste Giornaliste/scrittrici* (2011), la completa ricerca di Valeria P. Babini *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione* (2018), fino alla recentissima pubblicazione di Laura Di Nicola *Protagoniste alle origini della Repubblica. Scrittrici, editrici, giornaliste e sceneggiatrici italiane* (2021).

il menestrello della mia poesia, attraverso tutta l'Italia, da Aosta a Taranto, da Prato a Salerno, da Empoli a Cagliari, da Genova a Trieste e via via»³⁸ –, Gianna Manzini afferma l'amore per il mestiere di scrittrice, nonostante critiche e attacchi: «Molti scrittori, oggi, disprezzano il loro mestiere e dicono in tono di sufficienza che non fanno della letteratura [...]. Confesso d'essere innamorata del mio mestiere», anche se dichiara poi di sentirsi «ancora lontana dall'esprimermi come dovrei»³⁹. E ancora, Paola Masino aggiunge sempre nella medesima sede: «Non solo credo che una scrittrice abbia il diritto di esprimersi con la medesima spregiudicatezza degli uomini, ma credo che addirittura ne abbia il dovere»⁴⁰.

Molti i nomi che andrebbero fatti: si pensi, ancor prima, negli anni Quaranta, al ruolo di Fausta Cialente presso l'emittente britannica Radio Cairo (1940-43) o a quello di Alba de Céspedes alias Clorinda, a Radio Bari dal 1943 al 1944⁴¹. Ma al di là delle molteplici esperienze, è importante rilevare la qualità di queste collaborazioni e dei progetti elaborati intorno ad alcune scrittrici in particolare: Gianna Manzini, Paola Masino, Lalla Romano, Maria Bellonci.

Negli anni Cinquanta, Bellonci, ad esempio, inizia il suo percorso di collaborazioni radiofoniche, con progetti importanti, come testimonia la lettera di Maria Luisa Spaziani del 27 febbraio 1950: «la vostra voce alla radio mi viene sovente a trovare, mi parla del vostro lavoro e di Roma, carica di suggestioni e di nostalgie che solo può provare chi lontano si senta un po' come in esilio»⁴².

Anche Bellonci darà il suo contributo, dal 1948 in poi, alla rubrica radiofonica *Scrittori al microfono*, "progetto ponte" dal quale poi, passerà ad altre iniziative radiofoniche, tra cui *La donna e il secolo* (1952-1953), *Milano viscontea* (1953) e la rubrica *Taccuino* (1960-1975). Ne *La donna e il secolo*, in particolare, tramite temi dichiaratamente volti al femminile – tra i quali la professione di pittrice, la donna e la reputazione, associazioni culturali femminili – e figure storiche di donne, da Elisabetta Gonzaga a Lucrezia degli Obizzi a Maria Savorgnan, l'operazione proposta da Bellonci, in linea con le novità prima indicate a proposito della ridefinizione intermediale del ruolo dell'intellettuale e coerente rispetto al resto della produzione narrativa della scrittrice, quasi specchio di essa – non a caso *Rinascimento privato*

³⁸ S. Aleramo, in *Confessioni di scrittori (interviste con se stessi)* cit., pp. 9-13, 13.

³⁹ Ivi, pp. 56-59, 57.

⁴⁰ Ivi, pp. 60-66, 62.

⁴¹ Cfr. V.P. Babini *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra resistenza ed emancipazione*, Milano, La Tartaruga, 2018, in particolare pp. 15-116.

⁴² Carteggio Bellonci (Biblioteca Nazionale di Roma), A.R.C 31, 1950-6, lettera di Maria Luisa Spaziani, 27 febbraio 1950. Cfr. Donatella Alesi, *L'inciso della differenza: la sfida di Maria Bellonci tra parole e immagini*, in «Studi Novecenteschi», XXXV (2008), n. 75, pp. 43-60.

nasce da una sceneggiatura scritta per la Rai –, appare inserirsi nel quadro estremamente mobile e complesso fin qui tracciato.

Dal 1948, dunque, è possibile definire costante la presenza di Bellonci in radio, rafforzata anche dalle radiocronache del Premio Strega che, come è noto, avrà una storia fortemente segnata dalla visibilità mediatica, e più avanti, dai progetti televisivi che nel frattempo molte delle sue opere conosceranno.

Si aggiunge al quadro fin qui delineato la collaborazione di Bellonci a *Le interviste impossibili*⁴³. La puntata, andata in onda il 22 aprile del 1975, realizzata dalla scrittrice con la partecipazione di Anna Maria Guarnieri e la regia di Vittorio Sermoniti, conferma la volontà di rielaborare il genere dell'intervista letteraria “al femminile”, proponendo un nuovo modello di autrice-scrittrice-intellettuale, a partire dal confronto tra la scrittrice e il personaggio storico di Lucrezia Borgia:

B: Hai vissuto con me tanti anni, puoi darmi del tu.

Lucrezia: [...] Ora dimmi che vuoi, pensavo di aver finito da un pezzo con te.

B: Lo hai davvero salvato? [Giovanni Sforza]

Lucrezia: Era uno spaventato [...] Mi guardava con occhi aperti e fissi [...]

B: Tu mostravi d'amarlo.

Lucrezia: Io ero dentro un labirinto e non capivo neppure che era un labirinto [...] E intanto cominciavo ad imparare l'infelicità [...] Ancora non sapevo che la vita è fatta di tagli e ferite.

Lucrezia: [...] Cesare non tollererò mai che io combattessi [...].

Che bisogno hanno i tuoi moralisti di giudicarmi? [...].

Tutta la corte era contro di me.

[...]

B: C'è una domanda mia: ti sei specchiata nelle pagine del mio libro?

Lucrezia: Quello che hai detto è vero o poteva essere vero.

B: Ancora una parola: mi stai tacendo qualcosa?

Lucrezia: Certo e tu?

B: Anch'io⁴⁴.

⁴³ *Le interviste impossibili* è un programma di grande successo andato in onda dal 1° luglio 1974 al 10 dicembre 1976. Ideato da Lidia Motta con Roberta Carlotto e Alessandro D'Amico, è incentrato sui dialoghi tra scrittori viventi e celebri personaggi del passato. Cfr. *Le interviste impossibili. Ottantadue incontri d'autore messi in onda da Radio Rai (1974-1975)*, a cura di L. Pavolini, con una *Intervista sulle interviste a Andrea Camilleri*, Roma, Donzelli-Twilight, 2006; Lidia Motta, *La mia radio*, presentazione di E. Bernabei, Roma, Bulzoni, 2000.

⁴⁴ *Le interviste impossibili – Maria Bellonci incontra Lucrezia Borgia*, in onda per la prima volta il 22 aprile del 1975. Anna Maria Guarnieri è Lucrezia Borgia; la regia è di Vittorio Sermoniti, <https://www.raiplaysound.it/audio/2020/06/Le-interviste-impossibili-Maria-Bellonci-incontra-Lucrezia-Borgia-ff600ecf-fd7f-4448-9ffe-2c29164e6d91.html> (ultima consultazione: 15 luglio 2024).

Dunque, prima la radio e poi la televisione definiscono ulteriormente gli orizzonti artistici di Maria Bellonci sancendo, con nuovi progetti e collaborazioni, quel dialogo tra letteratura e media, all'origine sempre più spesso di «lunghe ricognizioni nella zona più interna dell'invenzione letteraria»⁴⁵, alla ricerca di nuove soluzioni espressive.

L'intervista letteraria, in radio prima e in televisione poi, ridisegna il volto dell'intellettuale, che si vorrebbe poter definire "senza distinzione" di genere e razza, come recita il nostro testo costituzionale, non più – questo è certo – ritratto in posa, né bloccato in una fredda lettura o recita di fronte allo sguardo-obiettivo, ma in trasformazione, in dialogo, esattamente al centro della scena culturale – come Pasolini⁴⁶ definiva la poesia di Ungaretti – verso nuove e inedite soluzioni che faranno della contaminazione tra i generi e i mezzi, una strada da percorrere, e non così breve, se oggi non se ne scorge ancora la fine.

⁴⁵ Cfr. Gianfranco de Bosio, *Delitto di stato*, dal romanzo di Maria Bellonci, introduzione di S. Reggiani, Torino, ERI, 1982, p. 15.

⁴⁶ Pier Paolo Pasolini, *Un poeta e Dio*, in Id., *Passione e ideologia* [1960], prefazione di A. Asor Rosa, Milano, Garzanti, 1994, pp. 389-411, 410: «La storia della poesia di Ungaretti si svolge dunque per definizione al centro della storia della poesia del Novecento. [...] La possibilità che ha Ungaretti di essere in tanti modi, e da tanti amato, dipende da questo: da questo suo stare al centro».

ANTONIO SICHERA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

RIPENSARE L'ETEROTOPIA. SPAZI E VISSUTI DEL RITO NELLA SCRITTURA LETTERARIA

1. *Definire il campo. L'eterotopia come spazio rituale*

Il primo compito a cui è chiamato chiunque voglia affrontare in maniera non generica o confusa il tema dell'eterotopia – centrale nella nostra assise di quest'anno – è certamente quello di definire il proprio oggetto. Il punto di partenza (o di ripartenza) obbligato è dunque per noi il pensiero di Michel Foucault¹, al quale si deve la categoria stessa di «eterotopia» in senso filosofico. In estrema sintesi, per il pensatore francese ogni società, ogni cultura elabora non solo delle utopie, dei luoghi senza luogo in cui proietta fuori dalla realtà i propri desideri di perfezione e di compimento, ma costruisce e dà vita anche a dei luoghi 'altri', al limite a dei 'controluoghi', che chiamiamo appunto eterotopie. Secondo Foucault, perché si dia «eterotopia», affinché un luogo possa essere considerato tale, è però necessario che esso rispetti, per così dire, alcune condizioni teoriche. Deve trattarsi di un luogo reale e non immaginario (naturalmente diversificato a seconda delle società e delle epoche storiche), deve essere un luogo, uno spazio contiguo alla vita quotidiana, alla vita sociale, ma da essa distinto; un luogo isolato dagli altri ma non inaccessibile, in cui si può entrare e uscire a certi patti. L'eterotopia è poi uno spazio in cui deve avvenire una sorta di sospensione del tempo, di modificazione del suo battito, una «eterocronia» – nel linguaggio di Foucault –, insieme a una giustapposizione di elementi apparentemente incompatibili, in forza di quella che potremmo chiamare una pretesa di

¹ Foucault ha dedicato all'eterotopia brevi scritti, interventi, interviste radiofoniche. Gli editori italiani hanno raccolto questi *fragmenta* teorici in piccoli volumi unitari, a cui faremo riferimento. Cfr. Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2001; Id., *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006; Id., *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010.

totalità; il luogo in questione deve poi essere in grado di modificare, contestare, o anche ribaltare la vita sociale, il quotidiano che gli scorre accanto. Le eterotopie che interessano Foucault sono essenzialmente quelle moderne e contemporanee. Se lo specchio rappresenta per lui il modello ideale di spazio utopico ed eterotopico al tempo stesso – data la virtualità dell'immagine che proietta, ma al contempo la realtà dell'oggetto e la sua forza riflessiva e trasformativa della soggettività –, tra le eterotopie in senso stretto Foucault annovera luoghi pubblici della cultura, come i teatri, i cinema, le biblioteche e i musei; spazi di grande impatto simbolico come i giardini; luoghi del divertimento, come le feste, le fiere, i villaggi vacanze; spazi del viaggio, come la nave e l'aereo; e infine quei luoghi tipicamente moderni (definiti da Foucault «eterotopie di deviazione»), rappresentati dalle prigioni, dagli ospizi, dai manicomi, dalle case di cura, ecc. In un diverso contesto 'claustrale' si collocano poi le case chiuse.

Si resta perplessi di fronte all'eterogeneità dell'elenco foucaultiano, che risponde però alla logica interna del suo pensare, che lavora sull'extravaganza, punta alla preservazione di differenze e articolazioni, rifiuta, sul piano storico, ogni chiave di lettura unitaria, ogni filo conduttore che possa apparire unico e risolutivo. È il suo stile, per molti versi anche il suo limite, ma non posso parlarne qui. Accogliamo invece – nel breve tempo a disposizione – l'auspicio di Foucault alla possibile costruzione di una storia delle eterotopie, da lui mai portata a termine o almeno abbozzata. Proviamo noi a scriverla, o almeno a delinearla, questa storia *sub specie litteraria*, guardando al modo in cui le eterotopie ci sono state rappresentate e raccontate nelle scritture dell'Occidente, dai suoi inizi fino ai nostri giorni. Tentiamo insomma di tendere, appoggiandoci alla letteratura, quel filo che Foucault non ha voluto o potuto tessere.

Affrontare la questione da questo punto di vista conduce intanto a un chiarimento teoretico non da poco: se guardate attraverso lo specchio della scrittura letteraria occidentale le eterotopie ci appaiono chiaramente come luoghi rituali, come spazi del rito. La rapsodicità di Foucault viene qui riportata ad unità grazie all'uso della categoria di rito. Che cos'è infatti uno spazio rituale? Un luogo reale, separato ma contiguo alla città, alla vita sociale quotidiana; istituito come frammento e simbolo di una totalità in cui si sommano elementi contrapposti; soggetto a una indispensabile eterocronia, a una sospensione del tempo; istituito secondo dispositivi di regolazione dell'entrata e dell'uscita di chi lo abita; uno spazio che ha un grande influsso sulla vita collettiva, sul modo in cui si pensa, si agisce, si opera fuori di lì, fino alla sua contestazione e al suo ribaltamento. Se pensiamo per un attimo ai luoghi emblematici delle religioni antiche, dei loro *mysteria*, se pensiamo

cioè al *telesterion* di Eleusi o al cenacolo di Gerusalemme, vediamo subito come essi rispondano perfettamente a questi requisiti. Che cos'è ad esempio il cenacolo del Nuovo Testamento, lo spazio del rito di Pasqua e dell'evento di Pentecoste? Una stanza, contigua alla città, in cui si trovano soggetti incompatibili (Giuda, i discepoli, Gesù, ma a Pentecoste addirittura i rappresentanti ideali di tutte le genti), che possono entrare o uscire (si pensi ancora all'uscita di Giuda dal cenacolo su invito di Gesù la notte del giovedì), dove si celebra un evento che sospende il tempo e in cui è all'opera una logica – in questo caso quella del dono della vita – che si pone come alternativa a quella degli spazi sociali consueti, della vita ordinariamente intesa, una logica che ne contesta radicalmente l'*ordo*: il cenacolo è un controluogo. A questa semantica, il rito aggiunge – secondo gli studi più accreditati, come quelli di McCauley e Lawson² – una pragmatica, ovvero una dimensione comunitaria ad alto tasso di emotività; una sintassi, che interrompe il tempo attraverso l'uso di gesti e formulari; e una fisica, e cioè una dimensione corporea ineludibile. Ora, le eterotopie letterarie, sin dall'antichità, hanno caratteri facilmente riconducibili a questo impianto.

2. Le eterotopie come spazi rituali nella letteratura antica

Se volgiamo lo sguardo alla letteratura antica, potremmo dire che l'eterotopia in quanto spazio rituale l'abbia inventata niente meno che il padre Omero. *L'Iliade* si chiude infatti con la visita di Priamo alla tenda di Achille. E la *klisie Achilleos*, posta al centro del XXIV libro, è un'eterotopia rituale a tutti gli effetti. Puntiamo rapidamente l'obiettivo sulla scena narrata da Omero. Il padre di Ettore si reca, con il consenso degli dèi, a chiedere al feroce eroe greco il corpo straziato del figlio, per poterlo piangere, celebrare, seppellire. Ora, la tenda dell'iroso Achille non è il campo di battaglia. Essa è collocata in una zona contigua al quotidiano bellico. Priamo vi entra. Follemente, agli occhi dei suoi. Accede a uno spazio in cui si trovano a contatto – ed è un evento inatteso – soggetti non compatibili: gli Achei, il loro guerriero principe, il re di Troia. E non combattono. Achille resiste all'impeto, non uccide Priamo. Il *kronos* bellico si interrompe. Priamo bacia le *cheiras deinas* (le «terribili mani») di colui che gli ha ucciso Ettore (e un gran numero di figli), in una scena di altissima intensità emotiva, dominata dal verbo *klaio* (piangere): Priamo piange su Ettore e fa piangere Achille

² Cfr. E. Thomas Lauson, Robert. N. McCauley, *Rethinking Religion. Connecting Cognition and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

dicendogli: ‘pensa a tuo padre’. A questo punto la *pietas* vince sul conflitto mortale: Priamo e Achille si guardano negli occhi, meravigliati (il verbo greco è *thaumazo*), e l’eroe decide di riconsegnare il corpo e di interrompere la guerra per tutto il tempo necessario a rendere gli onori funebri a Ettore (*skeso gar polemon*). Achille imbandisce quindi un banchetto per Priamo, un’azione rituale, comunitaria, che sancisce il patto e consente al sovrano di uscire incolume dalla tenda del nemico, con il corpo del figlio. Ormai l’ordito dovrebbe essere chiaro. Le condizioni dell’eterotopia foucaultiana ci sono tutte: un luogo reale, separato ma attiguo alla vita sociale (in questo caso al teatro di guerra); il contatto di elementi contrapposti; la sospensione del tempo, l’eterocronia cioè; il dispositivo di entrata e uscita dalla tenda che consente il movimento di Priamo; il ribaltamento dei valori fondanti l’equilibrio bellico. A questa semantica e a questi tratti si sommano gli altri, tipici dello spazio rituale: la dimensione comunitaria e il coinvolgimento emotivo (la pragmatica); il gesto simbolico che interrompe il flusso del tempo (la sintassi); la centralità del corpo (la fisica).

Non si tratta di una consonanza casuale. Circa cinque secoli dopo, in un’Atene molto diversa dalla Tebe degli Argivi, Platone metterà in scena, nella sala da pranzo di Agatone, contigua ma separata dalla città e dall’agone teatrale, un banchetto atipico, fuori dal tempo, nutrito di dialogo invece che di musica e di vino, dove alcuni personaggi, nel ruolo di maschere della comunità ateniese, celebreranno la figura di Eros, e dopo aver espresso le loro posizioni, ampiamente divergenti, ascolteranno per mezzo di Socrate, dalla voce di una sacerdotessa straniera, un verbo nuovo, un nuovo modo di intendere l’amore: come un legame dell’essere, come una tensione inesaurita al bene e al bello, come un desiderio profondo in cui si manifesta tutta la nostra povertà e tutta la nostra ricchezza. Il corpo ne è il principio, ma non il fine ultimo. La sua mira è la verità, posta al di là del sensibile. È la storia di Diotima di Mantinea e del *Simposio*. La sala da pranzo come eterotopia, che sta a ridosso del quotidiano, riunisce i diversi, aziona un dispositivo di entrata e di uscita (così inizia il dialogo: sul tema dell’accesso al banchetto), richiede l’eterocronia, modifica profondamente, contestandolo, il comune sentire e pensare sull’amore. E ancora una volta questa eterotopia è uno spazio rituale, dove avviene la rivelazione di Diotima, in un contesto comunitario, di grande coinvolgimento emotivo, centrato problematicamente sul corpo.

È inutile continuare. Basterebbe considerare centralità del *theatron* nell’Atene del V secolo, come tipica eterotopia rituale – sul piano dello spazio, del tempo, delle modalità di accesso, della rappresentazione del conflitto politico, della contestazione dei valori usuali (pensiamo alla raffigurazione

del nemico come un uomo, come un altro, su cui comincia l'Eschilo dei *Persiani*), sul piano del rilievo comunitario, dell'importanza delle emozioni (la *katharsis* di Aristotele), della centralità delle azioni e dei gesti ereditati dai riti e dai canti di Dioniso – per capire come la scrittura letteraria antica ci racconti la storia delle eterotopie in quanto spazi rituali.

3. *Il Medioevo*

L'evoluzione medievale dello schema è molto istruttiva. Secondo la scuola delle *Annales*, nell'età di mezzo i luoghi 'altri' sono anzitutto luoghi naturali – la foresta, il mare – avvertiti come minacciosi, ma riportati dentro un alveo di comprensibilità e di non conflittualità dall'interpretazione simbolica. In definitiva, l'orizzonte geografico, topologico direi, dell'uomo medievale coincide con l'orizzonte spirituale della Cristianità. E la letteratura di quei secoli è a lungo interna a un dinamismo in cui lo spazio rituale equivale allo spazio ecclesiale. Gli inni, le *legendae*, i canti, il teatro dei misteri ruotano attorno allo spirito e alla simbolica della Chiesa stessa. Da questo punto di vista, l'allegoria funziona come un potente dispositivo di unificazione e di armonizzazione del reale, che tende per principio a integrare ogni elemento in un orizzonte teologico e a non lasciare terreno di coltura per spazi altri, effettivi ed effettivamente alternativi. Il puro 'controluogo' non può darsi nella realtà. È inconcepibile. La rottura con la totalità, la separazione dal mondo può accadere solo nella direzione dell'utopia, in secoli però che già preconizzano la fine della *Christianitas*, tra il XII e il XIII. Si tratta del controluogo medievale dell'età dell'oro, del ritorno a una felicità perduta, del grande sogno apocalittico del millenarismo, espresso nella maniera più limpida e potente da un personaggio gigantesco come Gioacchino da Fiore, millenarismo apocalittico giocato su quella contrapposizione tra il Cristo e l'Anticristo che avrà un ruolo centrale nei testi di alcuni dei letterati più significativi di quei secoli, da Bernardo di Cluny a Ildegarda di Bingen.

Ciò non toglie che nel pieno Medioevo non esistano delle forme regolate di eterotopia. Se nell'elenco di Foucault troviamo – come dicevamo – le forme della festa quali esempi di luoghi altri da *longue durée*, nella società medievale un ruolo fondamentale (ce lo ha spiegato Taylor, tra gli altri³) gioca il Carnevale, lo spazio rituale che equilibra le società della tradizione attraverso la sospensione collettiva e regolata del tempo mondano, il ribaltamento di ruoli e valori, la commistione di nobili e popolo, l'esaltazione

³ Cfr. Charles Taylor, *L'età secolare*, Milano, Feltrinelli, 2009.

emotiva, il rilievo del corpo. Un mondo alla rovescia funzionale alla sostenibilità dell'ordinaria divisione di uomini e classi (sintetizzata verso il 1020 nel poema di Adalberone di Laon a Roberto il Pio, nonché sfondo ineludibile delle canzoni di gesta)⁴. L'altra eterotopia, forte ma non radicalmente alternativa, è certamente il deserto degli eremiti, *topos* di contestazione della vita collettiva, tempo di preghiera e di penitenza, manifestazione di una tensione sociale diffusa, condivisa, che coinvolge anche i nobili aspiranti alla salvezza, una tensione presente nei poemi dei *Minnesänger*, da Walther von der Vogelweide a Konrad von Würzburg.

Solo dopo la Grande Peste del 1348, simbolo della frammentazione e del disfacimento dell'assetto medievale, Giovanni Boccaccio potrà costruire nel *Decameron* l'eterotopia della villa fiesolana, in cui un manipolo di giovani donne e di giovani uomini, sospendendo e rifacendo il tempo, secondo un ritmo e una misura inediti, e adottando rigorosi dispositivi di accesso e di uscita dal luogo eletto, attraverso il rito del racconto istituiranno i presupposti di una nuova città e di una nuova civiltà, fondata sul mirabile refrigerio della parola («tanto refrigerio già mi porsero i piacevoli ragionamenti d'alcuno amico [...] che io porto fermissima opinione per quelle essere avvenuto che io non sia morto»)⁵.

4. *Le eterotopie rituali del moderno: il cambio di segno*

Siamo così giunti alle soglie del Moderno. Qui avviene uno scarto. Perché è chiaro che il movimento compiuto dalla brigata di Boccaccio è fondativo, è come l'aurora della modernità dopo la catastrofe: una nuova socialità, in cui un mondo tutto dispiegato viene accolto e contenuto, nella sua inesauribile fenomenologia, grazie alla parola che lo incornicia e lo consente. Un luogo altro, dove il tempo quotidiano viene momentaneamente sospeso, per celebrare un rito i cui effetti si riverseranno sulla vita di tutti. Un'eterotopia, insomma. Appena però l'aurora andrà mutandosi in alba, la modernità incipiente produrrà, anzitutto nella letteratura italiana e sul modello di Thomas More, una serie di utopie (da Doni a Patrizi, da Agostini a Campanella), di isole o quasi isole poste fuori dalla realtà e volte a contraddire lo stridore dei tempi (che sono quelli di Machiavelli e Guicciardini), nonché a sognare un ordine nuovo in una chiave difensiva e non fondativa, totalizzante e non rituale. L'utopia fiorisce, l'eterotopia conosce la propria crisi e muta di segno.

⁴ Cfr. Adalbéron de Laon, *Poème au roi Robert*, a cura di C. Carozzi, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

⁵ Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi, p. 6.

Emblematica è in questo senso l'evoluzione di una tipica eterotopia foucaultiana come il teatro. Shakespeare ne è ovviamente testimone e artefice. Nell'*Amleto* il principe di Danimarca istituisce dentro il palazzo lo spazio rituale del teatro, contiguo dunque alla vita quotidiana, pronto a ospitare vittime e carnefici in un'unica area, per arrivare alla rivelazione della verità, per contestare e incidere sulle sorti del regno. Un'eterotopia in pieno stile. Ma il teatro comincia e il progetto si sfalda. Amleto commenta le scene, mette a nudo la finzione e impedisce l'eterocronia, la sospensione rituale del tempo. Il dispositivo di entrata e uscita dal teatro si guasta e lo spettacolo viene interrotto. I reali lasciano la sala. Amleto ha voluto fare del teatro la rappresentazione della pura realtà dell'omicidio del padre, del tradimento materno, l'ha usato come uno specchio privo del filtro rituale del mito, della mediazione della forma. Per questo l'operazione fallisce e il suo fallimento è intenzionale. Se il tempo e il mondo sono ormai sono scardinati («*The time is out of joint*»)⁶, la *poiesis* non può più rivelarne alcuna verità, non può ribaltare o contestare nulla. Obiettivo dell'energia poetica non è più il mondo di fuori ma il mondo di dentro: rispecchiare il disorientamento, lo smarrimento dell'interiorità, la coscienza di Amleto che non può afferrare nulla con certezza, oscillando tra il morire e il dormire, tra l'essere e il non essere, e portando con sé, in questo viaggio inquietante, gli spettatori del teatro del bardo. D'altronde, ricordiamolo, lo squilibrio tra la *poiesis* e la realtà sarà fondamentale nella biblioteca di don Chisciotte, nella sua eterotopia generativa insomma.

A partire da queste premesse accadrà, nella modernità più matura – almeno per un verso – quella che potremmo chiamare la 'curvatura poetica' dell'eterotopia. Che significa? Che in una linea influente della letteratura moderna troveremo eterotopie ancora come spazi reali, isolati, contigui alla vita quotidiana degli uomini; caratterizzati da eterocronia, pretesa di totalità, intensità emotiva, contestazione (implicita o esplicita) dell'equilibrio sociale e culturale; ma saranno controlluoghi individuali e non comunitari, dove avverrà il rito tutto interiore della poesia, generata e celebrata in questi luoghi altri.

«*Wenn aus dem Leben kann ein Mensch sich finden*», così comincia *Die Zufriedenheit* (La contentezza), una delle liriche scritte da Friedrich Hölderlin in quella torre di Tübingen in cui, visitato dal demone della follia, dopo la perdita dell'amata Susette Gontard, trascorrerà ben trentasei anni della sua esistenza: «Se ci si può trovare lontani dalla vita/ e cogliere come la vita stessa si sente/ è un bene; giacché l'introversione/ come una fuga è

⁶ William Shakespeare, *Hamlet*, Atto I, scena V, 188.

da ogni pericolo»⁷. Fuori dalla vita, in uno spazio altro, un uomo trova sé stesso e diventa poeta ascoltando le sensazioni della vita stessa, vivendo il riparo dell'introversione davanti alle ferite dell'esistenza. È come un manifesto di questi nuovi controluoghi, ma non è certo l'unico. «*They shut me up in Prose*» canta Emily dalla sua stanza al secondo piano dell'*Homestead* di Amherst, dove nasce il mito del fantasma biancovestito: («Nella prosa mi chiudono/ come quando, bambina,/ mi chiudevano dentro lo stanzino,/ perché volevano stessi "tranquilla".// Tranquilla! Avessero potuto sbirciare,/ vedere la mia mente che frullava,/ tanto sarebbe valso rinchiudere un uccello/ per tradimento, dietro uno steccato.// Basta che quello voglia,/ e pronto come stella/ guarda dall'alto la sua prigionia/ e ne ride. Lo stesso accade a me!»⁸. Il limite, la chiusura, la stanza isolata ma vicina a quella degli altri, quale condizione di un altro sguardo, prodromo di un rito interiore che rovescia e risignifica il mondo.

Lo sappiamo bene noi. Perché qualcosa di molto simile era già accaduto al nostro poeta romantico più grande: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle/ e questa siepe, che da tanta parte/ dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»⁹. Ancora una clausura, ancora un luogo altro, ancora una sospensione miracolosa del tempo, in cui il rito della poesia si fonde con la mistica. A rigore, si può intendere su questa linea ermeneutica anche la campana di vetro in cui si sentirà chiuso il poeta di *Ossi di seppia*. «Forse un mattino andando in un'aria di vetro,/ arida, rivolgendomi, vedrò compirsi il miracolo:/ il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro/ di me, con un terrore di ubriaco.// Poi come s'uno schermo, s'accamperanno di gitto/ alberi case colli per l'inganno consueto./ Ma sarà troppo tardi; ed io me n'andrò zitto/ tra gli uomini che non si voltano, col mio segreto»¹⁰. Situato in un luogo del tutto prossimo al flusso del quotidiano, il poeta di *Forse un mattino andando* fa l'esperienza di una sospensione del tempo e di una nuova visione, profonda e lancinante, dello spazio in cui dimorano gli umani, epifania del nulla, vuoto e non pieno: è la rivelazione rituale, emotivamente fortissima, lo *spectaculum* di un controluogo di verità da cui sgorga la poesia e che contesta la miopia dei sereni dimoranti nella vita di ogni giorno, eredi degli ospiti senza fremiti della caverna di Platone.

⁷ Friedrich Hölderlin, *Die Zufriedenheit*, in Id., *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, Milano, Mondadori, 2001, p. 1232 (la traduzione è mia).

⁸ Emily Dickinson, *They shut up me in Prose*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di M. Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, pp. 692-693.

⁹ Inutile annotare il Leopardi dell'*Infinito*.

¹⁰ Eugenio Montale, *Forse un mattino andando*, in Id., *Ossi di seppia*, in *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano Mondadori, 1984, p. 42.

5. Eterotopia e poesia

In sintesi, il ruolo della poesia in quanto forma dell'agire soggettivo diventa centrale nella storia letteraria delle eterotopie moderne nel vecchio Occidente. Non si tratta più di grandi affreschi di spazi collettivi, ma di luoghi rappresentati e restituiti dallo sguardo e dal dinamismo tutto individuale dell'esperienza estetica, in cui la dimensione comunitaria appare recessiva (e qui – sia detto di passaggio – si misura la differenza con il nuovo Occidente americano, dove l'eterotopia foucaultiana per eccellenza, la nave, riveste nel *Pequod* di Melville una potente funzione collettiva, identitaria, quale pur problematico crogiolo letterario della nuova nazione forgiata dall'*American Renaissance*).

Pensiamo ad esempio al cimitero. Foucault dedica un'attenzione specifica alla storia del cimitero quale eterotopia di lungo corso, storicamente sottoposta a una nota evoluzione topografica: dal cuore della città, dalla chiesa, allo spazio dedicato fuori dall'urbe, lontano dal consorzio dei viventi. Dal nostro punto di vista, quello della storia letteraria delle eterotopie, possiamo pensare *in pendant* ai *Sepolcri* foscoliani, centrati in termini e su presupposti diversi sul mutamento dei cimiteri dopo Saint-Cloud. Nel cuore del canto però, la funzione sociale dei sepolcri, la loro consistenza si sfalda sotto la pressione inesorabile del tempo che tutto distrugge, cancellando dunque anche le tombe, qualunque sia la loro forma storica. A restare è solo il poeta. E il suo canto: «Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse/ Del mortale pensiero animatrici./ Siedon custodi dei sepolcri, e quando/ Il tempo con le sue fredde ale vi spazza/ Fin le rovine, le Pimplée fan lieti/ Di lor canto i deserti, e l'armonia/ vince di mille secoli il silenzio»¹¹. È in ultima analisi la voce della poesia a garantire la sacralità dello spazio rituale. Spazio di cui si può anche, attraverso gli occhi del poeta – e qui cambiamo radicalmente tipo di eterotopia – cogliere la dimensione rituale in negativo, svelando la logica di esclusione e la sottile violenza di un luogo di relax contiguo alla città, in cui il dispositivo di accesso è regolato dal denaro e che diviene così l'eterotopia rituale della borghesia parigina, il suo piccolo tempio della sosta, tra luci, arredi, cibi e bevande: è la storia del caffè di *Les yeux des pauvres* di Baudelaire¹² (dove il *topos* del dialogo con la dama è quello del Verga di *Fantasticherie*).

Ma è bene verificare questa *Gestalt* letteraria dell'eterotopia moderna come spazio rituale del poeta e della poesia su quella tipologia di controluoghi particolarmente cara a Foucault e che abbiamo già definito, su sua

¹¹ Versi troppo noti del carme foscoliano *Dei Sepolcri* (228-234).

¹² Cfr. Charles Baudelaire, *Lo Spleen di Parigi*, in Id., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Milano, Mondadori, 1996, pp. 427-428.

indicazione, «eterotopie di deviazione»: prigioni, manicomi, ospizi, e così via. Per la verità, in questo elenco potrebbero trovare ospitalità anche le case chiuse, in virtù della loro funzione metaforica di passaggio attraverso la strettoia, la claustrazione, da cui emerge, ormai consapevole di sé, lo scrittore-artista del Novecento: nel *Portrait* di Joyce come nel *Törless* di Musil, nel *Carcere* di Pavese come nel *Garofano rosso* di Vittorini (diverso è il discorso per l'uomo del sottosuolo di Dostoevskij). È una dinamica parallela a quella tipica dei luoghi propriamente carcerari. Se prendiamo a campione infatti i testi della letteratura italiana moderna e contemporanea, ci troviamo di fronte a una serie di spazi in cui si celebra il rito della formazione soggettiva, della nascita alla scrittura, della trasformazione di un individuo in un personaggio, in un artista, ovvero della sua resistenza nella condizione di prigioniero in forza del legame con l'agire letterario, con la lettura, la scrittura, la poesia.

Già nell'*Histoire de ma fuite* di Giacomo Casanova, datata 1787, il mitico carcere veneziano dei Piombi – in cui entra il 26 luglio 1755 per fuggirne nella notte tra il 31 ottobre e il 1° novembre 1756 – viene raffigurato come uno spazio di confronto con sé stesso, di salutare autoanalisi. «I Piombi in quindici mesi mi diedero la possibilità di conoscere tutte le malattie del mio spirito»¹³. Qui Giacomo diventa al contempo un personaggio – il personaggio-Casanova famoso nel mondo – e uno scrittore: il carcere è per lui «la prima fonte di scrittura e di notorietà»¹⁴. E se, spostandoci nell'Ottocento, è notissima la claustrofilia manzoniana, culminante, dal punto di vista della biografia poetica, nel rifugio in San Rocco, spazio rituale di rinascita della lirica religiosa degli *Inni*, è però in un testo schiettamente novecentesco, e cioè nella straniante riscrittura calviniana del *Conte di Montecristo* di Alexandre Dumas, che si può cogliere al meglio la dinamica estetica dell'eterotopia carceraria se scrutata col cannocchiale della letteratura. Un uomo si trova in carcere e vuole fuggirne. Il suo nome è Edmond Dantès. Il suo compagno di prigionia, anche lui ossessionato dalla fuga, è un Abate e si chiama Faria. Faria scava, Dantès pensa. Per l'abate si tratta di penetrare nella materia, nell'empiria del castello d'If, per scavare la galleria che lo porterà fuori dal carcere. Per Edmond si tratta mettere alla prova la fortezza pensata, sovraempirica, confrontandola con quella vera di Faria, al fine

¹³ «Les Plombes en quinze mois me donnèrent le tems de connoître toutes les maladies de mon esprit» (Giacomo Casanova, *Histoire de ma fuite de prisons de la Republique de Venise qu'on appelle les Plombs*, Leipzig, chez le noble Schönfeld, 1788, p. 257).

¹⁴ Gino Ruozzi, *Tempi e fore, realtà e invenzioni carcerarie di un grande fuggitore: la fuga dai Piombi e altre prigioni di Giacomo Casanova*, in *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, a cura di N. Zago e G. Traina, Acireale-Roma, Bonanno, 2007, p. 212.

tracciare nella propria mente le linee ideali della libertà possibile. Ma bisogna risalire e dunque sospendere il tempo. Si deve andare non dal dentro al fuori ma dal fuori al dentro per poter evadere (*nach innen* avrebbe detto Schlegel): «andare più profondo vuol dire scendere in me stesso»¹⁵. Progettare la fuga significa in ultima analisi progettare la scrittura: «I diagrammi che io e Faria tracciamo sulle pareti della prigione assomigliano a quelli che Dumas verga sulle sue cartelle per fissare l'ordine delle varianti prescelte»¹⁶. Il modello ideale di Dantès altro non è che un modello di nascita e di senso della scrittura.

L'eterotopia carceraria come spazio rituale della coscienza e della scrittura nella modernità conosce in questo Calvino di *Ti con zero* una propria versione quasi gelida, rarefatta, e perciò estrema e nitidissima. Pavese ne aveva data un'altra nel *Carcere*: totalmente centrata sull'interiorità di Stefano, stretta nella morsa di una lentezza allucinata, misurata sul calibro del sole e sul ritmo del mare di Brancaleone. Giocata più sul piano del simbolo che della realtà. A dare carne e sangue alla prigione dei letterati penserà alcuni anni dopo lo Sciascia del *Consiglio d'Egitto*: nel carcere di Castellammare, Francesco Paolo Di Blasi subisce la tortura per l'organizzazione del complotto repubblicano contro il potere spagnolo. Resiste. E la sua resistenza al dolore origina dalla letteratura: «Davanti ai giudici, toccava ai piedi esprimere la serenità, la forza della mente: i piedi che già per sette volte, *qual suole il fiammeggiar delle cose unte*, avevano subito tortura. E il diciannovesimo dell'*Inferno* l'aveva aiutato a sopportare, e altri versi di Dante, dell'Ariosto, del Metastasio: forme di quel maleficio in cui i giudici, non a torto, credevano»¹⁷. Da letterato Di Blasi fa fronte alla persecuzione, all'arresto, alla tortura. Ma accanto a lui e sulla sua scia, anche l'impostore per eccellenza, l'abate Vella, vive l'arresto e la prigione come conseguenza di una chiara scelta a favore della scrittura letteraria, della fantasia, della fraternità: «In lui, insomma, il letterato si era impennato, aveva preso la mano all'impostore: come uno di quei cavalli di Malta, neri, lucidi, inquieti, lo trascinava nella polvere, il piede attaccato alla staffa. [...] 'Solo le cose della fantasia sono belle'»¹⁸.

E se sul versante della prosa si potrebbe chiamare a testimone, ad esempio, anche il Bufalino delle *Menzogne della notte*, sul piano della poesia, il *Sogno di prigione* di Campana così come *Il sogno del prigioniero* montaliano

¹⁵ Italo Calvino, *Ti con zero*, in Id., *Romanzi e Racconti*, vol. II, dir. da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, p. 352.

¹⁶ Ivi, p. 354.

¹⁷ Leonardo Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, in Id., *Opere. 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1990, p. 619.

¹⁸ Ivi, p. 626.

raccontano in modi diversi l'eterotopia di deviazione quale spazio rituale della *poiesis*: «Alba e notte qui variano per pochi segni.// Il zigzag degli storni sui battifredi/ nei giorni di battaglia, mie sole ali,/ un filo d'aria polare,/ l'occhio del capoguardia dallo spioncino,/ crac di noci schiacciate, un oleoso/ sfrigolio dalle cave, girarrosti/ veri o supposti – ma la paglia è oro,/ la lanterna vinosa è focolare/ se dormendo mi credo ai tuoi piedi»¹⁹. Su questa fede il poeta del *Sogno* si fonde col volo, con la luce, annusa i buccellati, si guarda, suscita iridi e petali, vive con i sensi il rito di una *poiesis* che cambia, nell'intimo, il segno della prigionia. Per questo può dire infine che «[...] L'attesa è lunga,/ il mio sogno di te non è finito»²⁰.

C'è però un'eterotopia alternativa in questo panorama convergente, quella del Calvino di *La giornata d'uno scrutatore*. Qui la Piccola Casa del Cottolengo, controluogo foucaultiano per eccellenza, diventa (ancora una volta) spazio di un rito, la laica liturgia delle elezioni, evocatrice, come tutti i riti, di una presenza: ma ad apparire, a manifestarsi, a venire incontro all'attesa di tutti è una donnetta bassa bassa, deforme, senza gambe, seduta a suo modo su uno sgabello. Al centro della scena nello spazio rituale si trova dunque una presenza così inquietante da mandare in frantumi lo schermo della parola, da strappare il velo della scrittura, da suscitare la crisi profonda di Amerigo Ormea, uomo di lettere: con la radicalità della sua essenza carnale, corporea, con la sua chiamata a passare a un ordine diverso, per il quale non valgono i canoni della bellezza greca, non vale il senso della forma, ma vige solo la logica incomprensibile dell'amore, «che dà il torcibudella»²¹ (così nel manoscritto), traduzione letterale degli *splanchna* biblici della misericordia, dell'amore viscerale. In questo senso, la scena della merenda del figlio, ignaro, davanti allo sguardo del padre, ha il valore di una nuova rivelazione, di una diversa semantica generata in quello spazio abnorme: «Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari./ E pensò: ecco, questo modo di essere è l'amore./ E poi: l'umano arriva dove arriva l'amore; non ha confini se non quelli che gli diamo»²².

Calvino chiuderà in fretta la parentesi dello *Scrutatore*, immettendosi sulla via della scrittura cosmicomica. Ma in verità la sua inquietudine era figlia, forse al di là di lui, della tensione a uscire dallo schema delle eterotopie rituali come puri luoghi individuali, ruotanti attorno al poeta e alla poesia, in vista di una antica e diversa dimensione collettiva e mitica dello spazio del rito, quella da cui abbiamo preso le mosse. Come un ritorno, come

¹⁹ Eugenio Montale, *Il sogno del prigioniero*, in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 276-277.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Italo Calvino, *La giornata d'uno scrutatore*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 1317.

²² Ivi, p. 69.

una attualizzazione pressante. Era stato il Pavese dei *Dialoghi con Leucò* a credere nella possibilità di una forma del rito, di un'epifania del mito, non quale reviviscenza di antiche figure e di antichi nomi divini, ma come evento relazionale generato dal racconto e nel racconto, nel *mythos* della vita moderna, quotidiana. È questo il cuore de *Gli dèi*, il dialogo tra i due amici contemporanei che chiude il libro di Leucò. Un amico dice: il mito, il rito oggi è impossibile, possiamo studiarlo, ma farlo rivivere no. L'altro risponde: «Questa notte ne abbiamo parlato. Ieri parlavi dell'estate, e della voglia che ti senti di respirare l'aria tiepida la sera. Altre volte discorri dell'uomo, della gente che è stata con te, dei tuoi gusti passati, d'incontri inattesi. Tutte cose che furono un tempo. Io, ti assicuro, ti ho ascoltato come riascolto dentro me quei nomi antichi. Quando racconti quel che sai, non ti rispondo "cosa resta?" o se furono prima le parole o le cose. Vivo con te e mi sento vivo»²³. Ma allora, dice l'altro, «credi ai mostri, credi ai corpi imbestiati, ai sassi vivi, ai sorrisi divini, alle parole che annientavano?». «Credo in ciò che ogni uomo ha sperato e patito»²⁴. Come a dire che la fede nell'umano, nella sua speranza e nel suo dolore, è forse la via possibile di un rito che nuovamente ci raccolga, di un controluogo come spazio di una verità condivisa.

Chiudo con un doveroso riferimento all'attualità. Come sapete, ieri, al largo del Mar del Peloponneso, c'è stato uno dei più grandi naufragi della storia recente. L'Europa, la nostra Europa, dopo essere stata per secoli, nel mondo, il luogo contiguo, l'eterotopia dei diritti, del senso dell'umano, del rispetto della persona, si è trasformata, agli occhi e nelle vite di tante donne, di tanti uomini, di tanti bambini, in un'eterotopia maligna, un luogo reale, prossimo, ma irraggiungibile e respingente, la cui semantica ultima è la negazione della fraternità. Non possiamo discutere in maniera propria e non vaga della storia dell'eterotopia senza sentire forte la responsabilità di fare, nel nostro piccolo, tutto quel che è possibile, da umanisti, da gente che viene dalla parola di Terenzio (*Homo sum: humani nihil a me alienum puto*), perché l'Europa torni a essere l'eterotopia dell'umanità e dell'accoglienza.

²³ Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Milano, Mondadori, p. 176.

²⁴ Ivi, p. 177.

TOMMASO POMILIO
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

«...CRI...I...I...I...ICCH...». ANNI DIECI:
FRAGORE FRATTURA FRANTUME

*«...cri...i...i...i...icch...» l'incrinatura
il ghiaccio rabescò, stridula e viva...*

Invernale; presumibilmente, dal laghetto del Valentino. Sette sestine di endecasillabi, ciascuna seguendo uno schema fisso (per il quale, a una quartina a rima abbracciata, o meglio a doppia rima abbracciata, quando vi si apponga, in coda, un distico in cui riverberano ambedue le terminazioni; riassumendo: ABBAAB), con esclusione della quinta, che increspa, in levare (vocativo-esclamativo) la semiregolarità dello schema, invertendolo¹... (ad attenersi allo schema dominante, noteremo piuttosto che il distico, AB, è situato in apertura di sestina, la rima abbracciata lo segue, l'incastro avviene dunque fra rima alternata e abbracciata: ABABBA).

Ma l'increspatura retorica, appena percettibile extrasistole incapsulata nell'onda breve della sua vagheggiante effettualità autoriflessivo-vocativa («O voce imperiosa dell'istinto! | O voluttà di vivere infinita!»), è solo spento, subliminale riverbero d'un incrinarsi ben più drammatico che segna, e solca, il testo, fin dal suo primo inarticolato debutto, dal suono-base che nel prolungarsi d'un'unica asemantica sillaba si dilata sull'intera estensione del diaccio *vetro* testuale. Di matrice dantesca (Inf, XXII, 30) l'onomatopea che stride almeno cinque volte sulla pista di pattinaggio (o meglio – dicevamo – il laghetto ghiacciato del parco del Valentino, sul Po), campo testuale di

¹ «Oh! Come, come, a quelle dita avvinto, | rimpiansi il mondo e la mia dolce vita! | O voce imperiosa dell'istinto! | O voluttà di vivere infinita! | Le dita liberai da quelle dita, | e guadagnai la ripa, ansante, vinto...» (Guido Gozzano. *Tutte le poesie*, a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglielminetti, Milano, Mondadori, 1980, pp. 149-150).

Invernale, voragginosa inversione del Cocito richiamato alla sua origine («un lago che per gelo | avea di vetro e non d'acqua semblante [...] che se Tambernicchi | vi fosse sù caduto, o Pietrapana, | non avria pur da l'orlo fatto cricchi»), e anch'esso forse, per inciso, *eterotopia* (mutato di sostanza e di funzione; ma sul punto di spalancarsi in *gouffre*, frattura, faglia, in precipizio del *loisir* sul punto del crepare e liquefarsi); più drammatica frattura, perché inferta sulla opalescente patina sornionamente tardosimbolista, tra Maeterlinck e Laforgue ma più *rientratamente* dannunziana (qui, ben dannunziata, è la ferrea amazzona dei pattini, pronta a rampognare il *vile* cavaliere, men che merumenico esemplare del crepuscolare-inetto), a moduli metricamente compiuti ma circolari, avvitantanti (al modo delle «larghe rote» che qui (si) *disegnano* o sia s'imprimono sul vetro-ghiaccio pavimentale della pista), sulla linea d'un eloquio infallibile e velenosamente suasivo sulla linea del suo narrare.

La lirica, poi nei *Colloqui*, sarebbe apparsa, in prima battuta, sulla rivista «La lettura», giusto nel gennaio del 1910; nel medio di quella temporalità che avvertiamo come spartiacque del decennio “incendiario”, di parola ibridata (fratturata) a fondo del suo *altro* (sicuramente, la detonazione), e integralmente dissonante, rispetto a quella stagione che riconosciamo invece (con Viazzi) posta fra il (tardo)simbolismo e il Déco, nella sua fitta trama di d'incroci fra codice verbale e codice musicale che «spinge il polimetrisimo in direzione del verso libero, e oltre», e che intanto lo incatena a una possibilità di fibrillante e infuturabile melodia/*atonìa*, «vegetazione di suoni»². Vedasi, in questo, specialmente Agostino John Sinadinò, ancor prima di Marinetti sortito, lui del Cairo, dalla eletta schiera dei nostri novecenteschi “egiziani” e già (sulla scorta del *Livre* mallarméano, ben interiorizzato nel suo *La Festa*, Lugano 1901) diretto a una testualità-partitura (i diversi *pesi* e colori – non ancora *odori*, – se le parole si distribuiscono grandezze e caratteri difformi, nell'uso della bicromia seppur in un testo teso all'espansione grafica del Bianco, figura del nulla): *Lied delle atonie* sarà titolo esemplare, in tal senso, sospeso tra furor sinestetico (tinte nuances armonie lumi aromi) *trasverberante* e abisso d'un silenzio già proteso in riverbero d'acre dissonanza («atonie, atonie, in un pianto di lilla!») o in «murmure confuso»³; su una linea di discorso che, poco all'indietro, potrà includere le *Sinfonie luminose* – e odorose («odoran suoni non mai prima intesi») – di Mario Morasso, 1893 (fitte di ciò che Viazzi giunge a dire la «densità implosiva» d'un

² Glauco Viazzi (a cura di), *Dal simbolismo al déco: antologia poetica cronologicamente disposta*, Torino, Einaudi, 1981, vol. I, p. 137.

³ Ivi, p. 142.

⁴ Ivi, p. 25.

«oggettivismo irrelato» fino al costituirsi in «geroglifico dereferenziato»⁵, oltre che l'inaggrabile (allora) Moloch dannunziano («Grandissimo era il silenzio, nella pausa: tale che nel percepirlo io mi sgomentai davanti all'immensità delle cose mute ch'esso abbracciava», detto nel giardino delle *Verghini delle rocce*)⁶: ma che già sullo sfondo intravede la possibilità di stridori su vetro-ghiaccio o le funamboliche, decerebrate sonorità antimimetiche del *Lasciatemi divertire* (di nuovo, anno topico, 1910) oltre che, ovviamente, il sabotaggio (1909) della fontana sonora (elemento-chiave del sinfonismo paesaggistico di d'Annunzio), se non proprio (poco più avanti) gli scaracchi luciniani delle *Nuove revolverate* rivoltanti ogni chiaro-di-luna (*Espettorazioni di un tisico alla luna*, e, di questa, gli *starnazzi*): già estenuato, questo, ogni eco d'organo di Barberia nello spegnersi d'*Armonia in grigio et in silenzio* (1903) o nelle «vecchie arie sperdute» corazziniane.

È all'altezza dei *Colloqui*, notoriamente, che si consuma la parabola autodiscoronante per la generazione postsimbolista e postdannunziana (pur *traversante*); aderendo a paradigmi alternativi, disgreganti (primo fra tutti, probabilmente, Laforgue), ma con salto all'indietro giusto alla matrice in partenza deviante, "allegorica", del simbolismo medesimo: alla lezione, certo, baudelaيرية. Fu Bachtin giovanissimo, 1920-24, con tutta la tempestività che gli fu possibile (ma senza diretto riferimento, certo, al controcanone venutosi a fissare nella nostra penisola intorno a quel 1910), a contemplare il senso di una avvenuta *disgregazione* che investiva le condizioni della lirica ma innanzitutto la posizione del suo soggetto, nella trama versale suscitata: «La lirica conosce una sua propria forma di disgregazione che si manifesta quando si attenua l'autorevolezza della posizione interiore dei valori dell'altro fuori di me, quando si attenua la *fiducia* nel possibile sostegno del coro, per cui si prova una sorta di vergogna lirica di se stessi, la *vergogna del pathos lirico*, la vergogna della sincerità lirica (la *squaia taggine lirica*, l'ironia e il *cinismo lirico*). Sono come *stonature di una voce* che si accorge di essere *fuori del coro*»⁷. Bachtin fa riferimento a certo decadentismo, ma più a monte, alla lirica realistica di un Heine, e, quanto a modelli portanti, rimandando a Baudelaire e Laforgue appunto, oltre che a Verlaine; e non sarà dunque un caso che tale qualità di disgregazione, in chiave umoristico-grottesca, la vediamo in atto, prima dell'autorivelarsi a petto di Felicità («Io mi vergogno,/ sì, mi vergogno d'essere un poeta!») o del Lucini revolverante,

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ In Gabriele d'Annunzio, *Prose di romanzi*, vol. II a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1988, p. 112.

⁷ Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe nell'attività estetica* (1920-1924), in Id., *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria scienze umane*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1988, pp. 154-155.

negli Scapigliati (a monte, non a caso, dell'esperienza luciniana), nel Boito versificatore specialmente (all'incrocio appunto di Heine e di Baudelaire). È del resto noto come, a voler perimetrare, per lungo nella italica penisola, una qualsivoglia esperienza para-espressionistica, e tanto meglio se corrosa in partenza dei cinici acidi dello humour, sia impossibile non riportarsi, inconsapevole scaturigine, al controcanone scapigliato, e ai suoi pseudo- o comunque depistanti regionalismi: fu il medesimo Contini, nella presentare i *Racconti della Scapigliatura piemontese* (tanto seminalmente, per il costituirsi d'una trans-storica categoria di *espressionismo linguistico*), a fissare un'interpretazione della Scapigliatura «come una violenza linguistica, una varietà di espressionismo»⁸; ma già nel 1911, quando ormai espressionismo era ben più di un'istanza o un'urgenza, Lucini stesso, retrospettivo sullo specchio del Dossi, avrebbe insistito su valori pienamente all'altezza della svolta avvenuta nei suoi propri anni, e segnatamente dopo il 1908 del suo *Verso libero*, oltre che della "Voce" (e della caduta nel fossato, di Marinetti in Isotta Fraschini): se, nell'autore della *Desinenza in A* e del suo "Màrgine", «ogni parola [ha] un aculeo [...] ogni esclamazione un graffio»⁹. Ogni strido la sua frattura, potremmo dire; e ogni vocale, il suo urlo: sì che la frastornante rivelazione, avvenuta anch'essa decadi prima, asemantica ma d'insostenibile densità psichica, della «lettera» tarchettiana, la U, implica una effettistica visuale tutta *disformatoria* delle presunzioni dell'io (diremmo ancora continianamente: non solo deformante, ma disfacente): se si autonomizza, il significante, è per farsi suono, e non naturalistico, onomatopeico suono, ma spinto solo dall'*urto*, e *urgere*, d'un indistinto *Ur*: radice fonica dell'*urlo*, assoluto, primordiale, *Urschrei* non impresso su tela ma già dispiegato in fonazione. È il fondo, gutturale suono che si attualizzerà negli angoli più allucinatorii dello spartito campaniano, in qualità di «canzoni bronzee» (*Sogno di prigionie*), con la «rozzezza violenta» e «primitività impetuosa» che Boine riconobbe fra le qualità d'incubo del *suono* dei *Canti Orfici*: «le parole ossessionano come gli incubi si dilatano come occhi di paura, si puntano come riluttanti viti all'abisso; finché l'onda via le travolge, meravigliosi frantumi in un gorgo canoro. La musica vince i discorsi, i vocaboli son fatti di voce; son simboli di suono con un polline vago d'immagini. Nuotano spersi come echi, si richiamano si ripetono sinfonizzano sciolti, senza badare alle logiche; si rincorrono, si frantumano in ansia d'espressione, ti danno lo spasimo dell'inesprimibile, ti sfanno in una liquidità di respiri; – finché t'accorgi che

⁸ Cito dalla ripubblicazione del saggio, in Gianfranco Contini, *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 534.

⁹ Gian Pietro Lucini, *L'ora topica di Carlo Dossi: saggio di critica integrale*, Varese, A. Nicola & C., 1911 (cito dall'edizione elettronica di LiberLiber, in licenza Creative Commons).

il respiro è respirato, e la cosa da dire, è l'allucinata febbre, la lirica frenesia di una cosa ormai detta»¹⁰. E, in tutta evidenza, è già, in questa pur esterefatta pagina, fra le mirabili dei *Plausi e Botte*, l'estetica del *frantume* che Boine potrà riprocessare di lì a poco, a proprio uso, incarnandovi finalmente, appieno, un'estetica fin allora in istato fluido dell'«aforisma vivo» (quella introdotta, ancora in qualità appunto d'auspicio, o ipotesi, o chimera, nel fondamentale *Un ignoto* del 1912).

L'ordine sinestetico, insieme sinfonico e disarmonizzante, sempre *ritornante* di cumuli di smembrate iterazioni, e pur sempre in deriva («eterno ritorno»!), nei *Canti Orfici* (il titolo definitivo – rovesciante l'originale *Il più lungo giorno* – sfonda su un'idea musicale adediretta, oscuro-sacrificale o che si scioglierà dalla sua *Notte* ma solo per ammantarsi del sangue del sacrificio: *They all torn and cover'd with the boy's blood*) qui insomma si aggrega attorno alla bronzea risonanza (chimerica invocazione di Mostro?) d'un suono che «sale» sì ma dalle tenebre per saturare ogni anfratto del campo prosimetrico che si allarga e restringe come pampa o diaframma; e solo nelle «onde telluriche» appenniniche (il Casentino, la Falterona) troverà più compiuta e aperta «melodia»: accanto al cavo del bronzo, alla cassa armonica (o golfo mistico?) degli inferi da cui risuscitare al sacrificio, accanto a questo, più *elementare* e risonante, la faglia: «la montagna barbarica, [la] conca rocciosa dei venti». *Sciolto sinfonizzare* (a voler riprendere il *plauso* boiniano), ma di fratture sottocrosta, ctonie, e acqua, sì, sua melodia e che pure «si stende tra le forre», nel cupo assedio di rocce; e soprattutto *La Verna* sarà ascrivibile al clima vociano: non è documentato, o nemmeno documentabile mi pare, un qualche accostarsi del poeta «orfico» al *Carso* slataperiano (1912), ma ancor più marcata, lì, la *linea* (di faglia) *di montagne*: «ma le montagne si frantumano, la valle si rinchiude, il torrente sparisce nel suolo», e «tutta l'acqua s'inabissa nelle [...] spaccature»: «Disteso sul tuo grembo io sento lontanar nel profondo l'acqua raccolta dai tuoi abissi»¹¹; frattura, inghiottitoio del suono per grotte, cavità d'erosione, pur orride, da *amare*, sì a fondo «introiettate».

Se il senso decostruente del suono può discendere, per autori della generazione degli anni zero e dieci, per rivoli impreveduti dalla stagione scapigliata ovvero corrompere, decostruente e iconoclasta, il canone (ancora in atto assolutamente) dell'estetismo dannunziano, per altri il pedale che muove verso una ristrutturazione fratturante e «atonale» del verso, è più remoto e grave, ma non meno, e a fondo, attualizzante; in Rebora, specialmente, giunge a

¹⁰ Giovanni Boine, *Plausi e botte*, in Id., *Il peccato e le altre opere*, a cura di G. Vigorelli, Milano, Guanda, 1971, p. 321.

¹¹ Scipio Slataper, *Il mio Carso*, Firenze, Libreria della Voce, 1912 (cito dall'edizione elettronica di LiberLiber, in licenza Creative Commons).

forgiarsi sugli scarti le sincopi le spire d'una sintassi alineare (concreta mobilità di pensiero in atto ovvero, quasi, performato nel vivo del processo poetante), ma può farlo innanzitutto sulla scorta della lezione leopardiana (*Per un Leopardi mal noto*, pubblicato sulla «Rivista d'Italia» ancora nel 1910, in settembre): laddove, per il recanatese, studiato qui (si badi) in relazione alla sua idea dell'essenza della musica o sia del suo «vagheggiar nella musica lo strumento ideale per esprimere l'*indefinito* della propria anima, quasi non gli bastasse la poesia, ancor troppo determinata nella costrizione del significato delle parole», soprattutto s'insiste sulla necessità di «foggiare con vastezze e sfumature melodiose e densi significati di pause il ritmo dei periodi come allargamento risonanza dentro e oltre il metro dei versi» (p. 438). Del sentimento leopardiano dell'esperienza musicale, Rebora ritiene, in primis, il privilegio accordato al *suono* («il *pàthos* istintivo e perpetuo della vita», p. 419, che, per Leopardi – riporta Rebora – «ci elettrizza e scuote al primo tocco, quand'anche sia monotono») invece che all'*armonia* («di effetto naturale in astratto, ma dipendente dall'arte in concreto», secondo il recanatese); ciò che nelle reboriane forme (tra *Frammenti lirici*, 1913, e *Canti anonimi*, 1922) si riversa, è un andamento più ancora disarmonico (dissonante) che atonale, *ma* autorizzato da un attraversamento radicale della «mal nota» voce d'una tradizione che affondi proprio su un pensiero intimamente sonoro (ancor più che musicale), anzi (frammento IX) la stessa «forma sonora» degli effetti naturali («Dentro il meriggio stanno alberi e scogli | vividi al sol che infiamma la sua ora | sopra le vette: e tu, aria, ne accogli | limpidamente la forma sonora»)¹²; e comunque, nella concertazione dei suoi strappi (a tutti gli effetti *petrosa*, concettosità materica di sonorità in conflitto) ovvero delle sue concrete-astratte corrispondenze (tese inarcature, fitte allitteratività, parallelismi tendenzialmente più interni al verso che canonicamente nelle terminazioni, polimetrisimo assonanze paronomasie e quant'altro di deformazione di qualsiasi irenica compostezza versale, dove la marca istintivamente, forse, espressionista, si risolve in basso-continuo allegorico-barocco... ma senza disdegnare, occasionalmente, più tradizionali sequenze di quartine), inteso a uno scavo nelle stratigrafie del suono, piuttosto che allo stabilire praticabili linee di regolarità/variazione armonica. La liricità, il suo anelito, è spezzata, ridotta in frammenti, tessere che ruotano (come la *trottola viva* dei *Canti anonimi*) per ricostituire un pur mobile sistema; ogni apparenza è ormai *piagata*: e si ripiega sul cozzare del suo suono. Il frammento XI, fra i più noti della prima raccolta (*O carro vuoto sul binario*

¹² Clemente Rebora, *Frammenti lirici*, a cura di G. Mussini e M. Giancotti, Novara, Interlinea, 2008, p. 351.

morto) contiene una *stridente* serie di suoni sortiti dal mondo d'acciaio dei macchinismi deanimati (ma che acquisiscono nuova vita dal medesimo "gravid" lievito dell'inerzia): *urti, tonfi, rantoli, rulli*, fino a *stridere* appunto; nel LI, che del treno ripropone l'immagine ma da diversa prospettiva (interna: quella del viaggiatore), il suono è invece, attutito ma non meno squarciante, il sibilo («Sibila scivola livido il treno | in una gora di fumo e aria | che si riversa convulsa»)¹³. Ma certo, sarebbe compito gravoso, inadeguato per questa sede, produrre un campionario rappresentativo della fenomenologia del suono (naturale o meccanico), che corre, fluido le ferme e pur terremotate placche dei *Frammenti lirici*: vorticosi squilli, timpani cupi, suono di turbine («che scoppia e si scaglia»), «suono fesso» di vento, «silenzi sonori come sciami», mentre nell'ultimo frammento, il LXXII, è la poesia stessa (la raccolta, nel suo insieme) ad offrirsi come «breve suono»; il tutto in uno spazio (paesaggio/cosmologia) instabile e «convulso», *sfasciato*, affetto da un invisibile contagio (dove le "cose battono i denti", XLVII) e torsione («Il nostro pianeta [...] come insetto scovato si torce», LXVIII); concreto e astratto al pari dei suoi oggetti, ma ancor più, *oggettivato* e allucinatorio, nella pressione degli *urti* (e, incombente, dell'*urlo*), mentre «lo spazio rovina». Fino a serie come questa, sviluppata in una prosa pubblicata nella rivista «La Diana» nel 1917, *Senza fanfara*, dal fronte della Grande Guerra: «Zòccola, springa, ristrìde una sopravveniente ferraglia» (l'artiglieria, indubbiamente). La tensione visivamente/visionariamente *diaristica* (opzione a-narrativa o almeno a-romanzesca, in corso nella generazione vociana anche nei suoi più inclassificabili campioni, leggasi il Campana medesimo) o, in quello, *vivo-aforistica* (aforisma del/nel vivo dell'essere), acquisisce una torsione concretamente metafisica, ma giusto sull'onda in/articolata del suono in emersione (non dell'armonia, che emerge a sprazzi ma per negarsi e risolversi in ordine *altro* di concertazione).

Metafisica connessa alla materia, potremmo dire di questa esperienza lirica (ben distintamente rispetto dall'«ossessione lirica della materia» di futuristica memoria). Sottolineerei allora come l'occasione di frattura si attui, nelle regioni a maggiore densità della *zona* vociana, in contiguità d'una *esperienza religiosa* sentita come «qualcosa di *anarchico*» («per definizione *eresia* [...] nel senso di rivolta, di agitazione»)¹⁴ e opposta a ogni religione positiva: «La religiosità è la germinale inquietudine [...] è l'affacciarsi dello spirito oltre le forme che questo prodigioso sforzo d'ordinamento dell'uomo (della natura) ha definite e accordate. Tra forma e forma, per le

¹³ Ivi, p. 193.

¹⁴ Giovanni Boine, *L'esperienza religiosa* [1911], in Id., *Il peccato e le altre opere cit.*, p. 458.

rime, per le fessure, attraverso ogni forma con sforzo, scostando, ansiosamente guardare»¹⁵ (se «il vero iddio» è «l'ansia dell'incerto [...] il tremore germinale del vago e del nuovo»)¹⁶ [Boine 1911]. Sì che l'*Ignoto* del 1912 potrà proiettarsi su un'esperienza-amalgama, sarà proprio tramite il pieno frantumarsi del *pensiero aforistico* (in «aforisma vivo»): pensare «a scatti, a guizzi, a motti, senza mettere tra un motto e l'altro un artificiale lavoro di apparente sistemazione»: «lampi senza alone, senza riverbero logico»¹⁷... Il *delirante* frammentismo che sortirà tre anni più tardi, fra agosto e settembre, su «La Riviera Ligure» (lievitandosi anche, osiamo immaginare, della lettura critica del folle di Marradi, e dei frammenti reboriani), si attua su un campo acustico che fin dall'inizio è ben determinato: per limitarsi al primo dei *Delirii*, ossia *L'equivalente*¹⁸: «Ecco lontano, urlo improvviso, fuga attorniante, assedio d'ansia, – querulo agli orizzonti si sponde il ronzio vasto dell'allucinazione»: dove la serie si estende in «sonagliante carro», «scrosci di tegole», «brusio pullulante», «niagara di scrosci», «sordi ed enormi i lontanissimi tonfi», «scricchiolare dell'ossa», voce «rauca smarrita», ma tutto ruotante attorno all'immagine di «nere bocche arrestate nell'urlo», e persino, nella parte finale del frammento, il «ritorno» «di carri con gutturali üh! sbatacchiando» (soluzione di compromesso Tarchetti-Rebora? probabilmente); mentre, nel *frantume* forse più celebre (*Limite*, il primo degli undici, pubblicati in settembre)¹⁹, «la pazzia ghigna e dilania, romba e gorgoglia». Ma, al di là del campo tematizzato, e al di là degli stessi procedimenti deformatorii, classicamente descritti da Contini (ricorrenza dei deverbali, fusione – degli epiteti, o dei sostantivi, o anche di avverbio e sostantivo)²⁰, ciò che conta (in una scrittura che tutta si assorbe nello *spalanco* dell'ossessivo auto-osservarsi, insieme sussultorio aforisma e oscura ecfrasi d'una sinopia psichica che rimanga in perenne stato di semivisibilità) è la continua frattura che s'infligge all'ordine della sintassi, per via di sospensioni, incisi, spezzature (nell'interferenza di linee, *hyphens*), esclamativi, inversioni, iterazioni, improvvise velocizzazioni (nel ricorso a convulse, battenti serie di rime facili, e tronche perlopiù, fino al limite di qualche metafisica marcetta militare), nel respiro breve e profondo della lassa (ciò che soprattutto istituisce quel terreno d'indecidibilità tra prosa e verso, che è boiniano, in quel tempo, più che di chiunque altro).

¹⁵ Ivi, p. 457.

¹⁶ Ivi, p. 462.

¹⁷ Ivi, p. 478.

¹⁸ Ivi, pp. 119-122.

¹⁹ Ivi, pp. 141-142.

²⁰ Gianfranco Contini, *Alcuni fatti della lingua di Giovanni Boine*, in «Lingua nostra», (giugno 1939), pp. 82-88.

Accanto a questa vasta cozzante sonorità come tettonica, scivola, sotto-traccia, il rumore bianco dello Sbarbaro di *Pianissimo*, coi suoi «lastrici sonori», il suo costante ammutolire e *ammutolarsi*. Qualità, pur implosiva, di frastuono: che si allarga in uno spazio cittadino desertificato e fantasmato, o invece (nei *Trucioli di guerra*) in una natura vetrificata (campionando: «All'alba si cammina su carta vetrata. Aghi minuzzoli di vetro ovunque. Polvere di vetro imbianca e irrigidisce l'erba. Tutto cigola e brilla»)²¹.

E tuttavia, non è a questo attrito, impalpabile quanto disturbante, che dovremo ormai volgerci, a coglierne la fratturata filigrana; piuttosto, alla futurista *arte dei rumori*, procedendo, dal manifesto di Russolo (1913), a esiti come lo *Zang Tumb Tuum* marinettiano del 1914 (sulla battaglia di Adrianopoli) oppure, stesso anno, alla *Piedigrotta* di Cangiullo; e se Russolo, con le sue macchine intonarumori, rivoltava drammaticamente (sulla scorta, forse inconsapevolmente, del Busoni del *Saggio di una nuova estetica musicale*, 1906) le condizioni dell'armonia costituita, spostando l'asse della composizione sugli effetti sonori nella modernità tecnologica (così spalancando il campo della successiva musica concreta e *industriale*). In *Zang Tumb Tuum*, siamo di fronte all'istituirsi d'una scrittura-partitura, che domanda, in tempo reale, interazione al lettore-esecutore (tramite i rapporti determinati dal "peso" grafico-fonico dei diversi caratteri), dispiegamento d'un campo sonoro in cui il rumore partecipa appieno del processo compositivo e di quello esecutivo (che esso sia affidato alla declamazione autoriale o autorizzata oppure al processo di lettura), dove all'uso "classico" (pascoliano) dell'onomatopea imitativa del suono naturale si sovrappone quello d'una riproduzione alfabetica del suono tecnologico... e poi, insistenza sui valori timbrici delle parole, intensificata per via di prolungamento delle vocali («suooooonare»...), il tutto giocato su un fratturato ma paradossalmente concertato *continuum* sonoro, in cui gli effetti rumoristici (della vita ipermoderna) si assorbono in una, pur minutamente traumatizzata, linea compositiva e finanche orchestrale (dove chiamata in causa è la sfera sensoriale tutta, convergente nella distruttiva gloria del frastuono). Il manifesto marinettiano dal titolo *La declamazione dinamica e sinottica*, datato 11 marzo 1916, si riporta al primo esempio di quella pratica sbandierata nel titolo del manifesto: l'esecuzione di *Piedigrotta*, a Roma, il 29 marzo 1914; in un punto del manifesto o meglio della «conferenza-declamazione», Marinetti propone l'uso di strumenti elementari, utili a produrre «con precisione le diverse onomatopee semplici astratte e i diversi accordi onomatopeici»²² (non più appannaggio della parola poeti-

²¹ Camillo Sbarbaro, *Trucioli*, Milano, Mondadori, 1948, p. 52.

²² Fra i vari luoghi, è possibile leggere il manifesto in Luciano De Maria (a cura di), *Per conoscere Marinetti e il futurismo*, Milano, Mondadori, 1973, p. 178.

ca, insomma, ma prodotti artificialmente con strumenti, per quanto, qui, si tratti di quelli della tradizione popolare partenopea, come il putipù): una proposta che taglia fuori le sonorità della musica tradizionalmente intesa, per guardare invece all'arte dei rumori, con cui la declamazione attua una piena fusione al fine di ottenere il risultato di un «meraviglioso frastuono». Paradossalmente, non nell'ordine della frattura, del frantumamento, ma invece, di un nuovo, paradossale sinfonismo, che includa (senza traumi) i suoni della vita moderna e infuturabile: così come avviene, in modalità addirittura postimpressionistiche, nell'unica (forse) opera prodotta in ambito futurista, *L'aviatore Dro* di Francesco Balilla Pratella (1913-1914, ma la prima esecuzione sarà poi il 4 settembre 1920, al Teatro Rossini di Lugo di Romagna).

Di questo tempo (e tempio) del dissonante intorno al 1910, non possiamo ormai che alludere semplicemente al deflagrante spazio sonoro che ne segue: le festose-luttuose, le voraginose esplosioni di granata della Grande Guerra, che contamina il terreno delle sue proprie polveri, ossia – reborianamente – la sfigurata *voce di vedetta morta*, la putrefazione che già spalanca, non eterotopie, ma terzi paesaggi, dove il tempo naturale torna a lavorare nello spazio della rovina, del cadavere (ma a titolo meramente esemplificativo, riporterei una strofetta dai versi di *Apocalisse* di Ettore Serra, già editore dell'ungaretiano *Porto sepolto*: «Mugghi, boati e rombi | odo dal cupo: trema | l'etra e rintrona, | rimbomba e ne risona | l'utero de la terra»²³; o un passaggio accesa-mente estetizzante, tratto da *Firmamento* di Armando Mazza, futurista ipersinestetico: «rafficare di simultaneità liriche in grandine di sangue»²⁴).

Non è possibile arrestare questa trasvolata nelle stridenti regioni del suono intorno al 1910, senza almeno citare la compositività circa 1914 di Savinio musicista, nell'«absence complète de toute polyphonie, ainsi que l'insouciance la plus grande pour toute recherche harmonique»²⁵, la dimensione stessa distruttiva del suo modo esecutorio (testimoniato dallo stesso Apollinaire); e la sua precipitosa fuga dalla musica (per *paura* della musica, della sua irrazionale potenza dis/armonizzante) ch'egli mise in atto giusto all'indomani degli *Chants de la mi-mort*, 1914 (ma per ripartire, in *Hermaphrodito*, 1918, giusto con una prosa che portava quel medesimo titolo), come testimonierà poi in un mirabile scritto surreal-testimoniale, *Musica estranea cosa* «Musicista, io mi sono allontanato nel 1915 all'età di ventiquattro anni

²³ Versi riportati in Andrea Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 478.

²⁴ Ivi, p. 139.

²⁵ Dal programma di sala a un concerto di Savinio, 24 maggio 1914, presso *Le soirées de Paris*; citato anche in Luca Pietromarchi, *Dal manichino all'uomo di ferro. Alberto Savinio a Parigi (1910-1915)*, Milano, Unicopli, 1984, p. 47. Il brano prosegue con queste parole: «La musique de M. Savinio n'étant point harmonieuse, ni même harmonisée, est, pour ainsi dire, une musique désharmonisée».

dalla musica, per “paura”. Per non soggiacere al fascino della musica. Per non cedere totalmente alla volontà della musica. Perché avevo sperimentato su me stesso gli effetti deprimenti della musica. Perché da ogni crisi musicale io sorgevo come da un sogno senza sogni»²⁶. Ma appunto, il ritrarsi dall’esperienza dissonante non potrà che ingenerare una risonanza più profonda, un silenzio più fittamente sillabato, quello che agirà, agitatamente soffice, negli abissi del «fondo mare», per incresparsi le superfici del suo dire.

Ma neppure mi sarà possibile evitare di postillare, richiamando, di decenni e decenni più tarda, una notazione di Luciano Berio riferita all’orecchio “invisibile” di Italo Calvino, suo (in parte improbabile) collaboratore per almeno tre azioni musicali; riarrangiandola e riconvertendola, a ritroso, non senza una certa dose di arbitrio, su quanto “ascoltato” fino ad ora. Ché la musicalità di un testo novecentesco (e poetico, e protonovecentesco, in massimo grado) innanzitutto ha da misurarsi in rapporto alla moltitudine dei livelli espressivi, che l’orecchio mentale (della lingua) coglie ben al di là dell’esperienza propriamente musicale: come architettura (fonico-semantic), «costruzione di frammenti internamente partecipi di un processo musicale in continua trasformazione»²⁷. Nell’impatto del suono e del suo dis/sonare, del suo stesso silenziarsi, ogni filosofia della composizione (verbale) si rende, dal suono, nel suono, arte della fuga; ed è risalendo dai fondali dell’inudito, che processa, e diffonde, il suo eclatante più fondo.

²⁶ Alberto Savinio, *Scatola Sonora*, introduzione di L. Rognoni, Torino, Einaudi, 1977, pp. 6-7.

²⁷ La memoria resa da Luciano Berio a un anno dalla scomparsa dell’amico (in occasione del Convegno di Sanremo, 28-29 novembre 1986), inizialmente pubblicata su «l’Unità» del 12 gennaio 1988 col titolo *Le note invisibili*, è inclusa in Luciano Berio, *Scritti sulla musica*, a cura di A.I. De Benedictis, intr. G. Pestelli, Torino, Einaudi, 2013, pp. 328-331.

ROSSELLA PALMIERI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

«COME SI VIVE SOTTO LA SORVEGLIANZA DEL DISASTRO»: DISSONANZE E CATASTROFI LETTERARIE E PSICHICHE

Nel saggio *La scrittura del disastro* il filosofo e critico francese Maurice Blanchot si interroga sul linguaggio quando esso porta a una rottura e, pertanto, riproduce una 'catastrofe':

Leggere, scrivere, come si vive sotto la sorveglianza del disastro: esposti alla passività fuori passione. L'esaltazione dell'oblio. Non sarai tu a parlare; lascia parlare in te il disastro, non importa se attraverso l'oblio o il silenzio. Il disastro ha già superato il pericolo [...]. Il tratto del disastro è che si è sempre solo sotto la sua minaccia e, come tale, è il superamento del pericolo¹.

Se la scrittura, per Blanchot, costeggia l'interruzione, la frammentazione e la catastrofe; in una parola il disastro; se la teoria modernista vede la ragione profonda di questa apocalisse, per dirla con Rozanov, nel colossale vuoto operato dal cristianesimo sull'umanità europea («e tutto crolla in questo vuoto: troni, classi, categorie sociali, lavoro, ricchezza»²); se, ancora, «l'uomo muore non quando ha raggiunto la maturità, bensì quando ha esaurito la linfa vitale»³; ci pare opportuno, alla luce di tali assunti, accostare a questo tipo di catastrofe il 'disastro' della psiche quale si evince nei testi della modernità letteraria, lungo l'asse di quella cruciale tensione novecentesca tra l'impotenza del dire e «l'equivocità degli strumenti conoscitivi»⁴. A questo dilemma si aggiunge un importante tassello che ha a che fare con la psiche del singolo

¹ Maurice Blanchot, *La scrittura del disastro*, a cura di F. Sossi, Milano, Casa Editrice SE, 1990, pp. 14-15.

² Vasilij Rozanov, *L'apocalisse del nostro tempo*, Milano, Adelphi, 1979, p. 23.

³ Ivi, p. 46.

⁴ Giancarlo Mazzacurati, *Stagioni dell'apocalisse. Verga Pirandello Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, p. XVI.

in relazione al mondo. Maquard⁵ sostiene che la crisi dell'individuo, la sua disconferma incontrovertibile, anziché incanalarsi in una accettazione non scevra da scandaglio critico – e di conseguenza persino passibile di essere risolta – si trasforma *tout court* in panico e in catastrofe, che a loro volta trovano i figuranti più efficaci, indistintamente reali e metaforici, negli ordigni di varia natura, nella babele linguistica e nei mostri che si autoriproducono. Se da un lato il progresso può spiegare questa deriva, dall'altro agisce una paura arcaica, addirittura millenaria, di memoria biblica, in cui il grande tema dell'apocalisse trova la sua quintessenza nelle fattispecie delle punizioni divine di matrice veterotestamentaria con tutte le varianti del caso, dalle epidemie alle calamità naturali⁶. Senza andare troppo lontano, la fine del mondo si era configurata come la più radicale delle paure nelle leopardiane *Operette morali*. Quando il Folletto dice allo Gnomo che «gli uomini sono tutti morti, e la razza è perduta»⁷ non fa che compendiare in modo iperbolico la precarietà dell'esistenza. Non è meno drammatica la salvezza di un solo individuo come ci mostra Mary Shelley nel romanzo *L'ultimo uomo*: tale soluzione narrativa rafforza l'inquietante immagine del pianeta Terra quale immenso cimitero.

È il caso ora di vedere come avviene il passaggio da questo tipo di apocalisse alla catastrofe della psiche quando tale processo non si configura come malattia mentale *tout court*, assodato che i più recenti studi sulla psicopatologia dimostrano che anche nei casi gravi di psicosi si rilevano autonomie insospettabili nelle aree dell'attività mentale, in una sorta di lotta tra la parte sana e quella tendente alla malattia⁸. Diamo per acquisito che la mente è il luogo massimo dell'«incomprensibile»: su questo terreno – e sulla relativa, possibile conoscenza dell'ignoto – si innervano le riflessioni di Jaspers che confluiscono tanto in *Genio e follia* quanto nella *Psicopatologia*. Proprio in quest'ultima opera viene dato corpo al fantasma della mente che agita lo psicotico per il quale la trasformazione del «suo» mondo coincide con una catastrofe che annienta. Lo sforzo che l'individuo è chiamato a fare per non soccombere va nella direzione di una «comprensione che eccede l'oggettività del fatto, si spinge oltre i limiti dell'evidenza per inoltrarsi nelle tenebre dell'inconoscibile per portarlo alla luce della conoscenza»⁹. C'è di più:

⁵ Odo Marquard, *Apologia del caso*, Bologna, il Mulino, 1981.

⁶ Jean Delumeau, *Il peccato e la paura*, Bologna, il Mulino, 2006.

⁷ Giacomo Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo* in *Poesie e prose*, vol. II, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori, 1998, p. 33.

⁸ Paolo Francesco Peloso, «Nonostante affrontassi la vita con furore». *Catastrofe del soggetto ed esordio della psicosi nella letteratura e nella clinica*, in «Atti dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere», LIV (1997), pp. 175-214.

⁹ Giovanna Borrello, *La filosofia come cura. Karl Jaspers filosofo e medico. Dall'antipsichiatria alla politica attraverso una filosofia dell'esistenza*, Napoli, Liguori, 2009, p. 13.

tanto la follia, indistintamente per l'uomo di genio e per l'uomo comune, quanto la schizofrenia a un livello molto più avanzato, portano l'individuo sino a un punto di rottura che possiamo declinare nella cosiddetta 'dissonanza', condizione necessaria affinché le profondità possano aprirsi in un bagliore sì salvifico, ma che non deve essere messo a repentaglio, pena lo sprofondare nell'eccesso della stessa apertura¹⁰. La questione meramente psichiatrica, insomma, fa il paio con quella letteraria, intendendo quest'area come lo spazio meglio deputato a interrogarsi sul disagio, sulle trasformazioni fattuali del mondo: quando la dissonanza deborda nella catastrofe viene costeggiato il terreno della distopia che a sua volta «contiene l'ineliminabile richiesta etica di opporsi al disastro annunciato, l'avvertimento di un esito che però, non essendo per il momento avvenuto, può essere ancora impedito»¹¹. Ci pare essere, tale assunto, l'esatta equazione della catastrofe mentale del singolo quando, ancora all'esordio della sua malattia, può ancora opporsi all'annientamento. Siamo di fronte a quella che Jaspers definisce la *situazione-limite* – che costeggia, appunto, la fine del mondo, il naufragio¹² – e che porta l'individuo a una lotta dal sapore quasi epico. La portata di tale combattimento è di vasta risonanza interiore e può chiamare in causa proprio il mondo letterario e artistico: basti pensare che Jaspers accostò la follia all'arte insistendo sulla produttività e la fecondità dell'estro che lo psichiatra tedesco aveva teorizzato nel suo studio sulle tormentate vicende esistenziali di Van Gogh¹³; per non dire del reciproco scambio tra Dossi e Lombroso in termini di creatività e genio nei 'mattoidi', sia pure con tutte le riserve sulle teorie parascientifiche lombrosiane relative ai delinquenti nati¹⁴.

¹⁰ Ivi, p. 15.

¹¹ Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021, p. 21.

¹² Nella *Psicopatologia* Jaspers, attraverso l'analisi della malattia mentale, pone nella cosiddetta *situazione-limite* la condizione favorevole per un ulteriore salto dell'uomo nella conoscenza. La *situazione-limite* non è necessariamente quella eccezionale, ma ha una prospettiva per così dire normale. Il concetto di 'limite', come chiarisce G. Borrello, *Karl Jaspers* cit., p. 64, ha in sé la possibilità di un suo superamento e non è ineluttabile.

¹³ Karl Jaspers, *Strindberg et Van Gogh. Swedenborg-Hölderlin. Étude psychiatrique comparative*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1953. In questo studio l'autore intende dimostrare la forza dell'energia creatrice quale 'sfondamento' dei limiti della coscienza e cita, tra gli altri, Shakespeare, Cervantes, Ibsen e persino il malinconico Tasso che hanno rappresentato con immagini creative la loro alienazione. Cfr. anche Paola Ricci Sindoni, *Arte e alienazione. Estetica e patografia in Jaspers*, Napoli, Giannini Editore, 1984, pp. 183 e sgg.

¹⁴ A sostegno dell'interscambio tra i due mondi è il caso di ricordare che i rapporti tra Dossi e Lombroso sono documentati da alcune lettere e riflessioni inviate dal letterato che convogliarono in *Genio e follia*, Milano, Hoepli, 1877. In quest'opera lo psichiatra inserisce alcune testimonianze dell'attività dei «pazzi letterati» e cita «quell'acuto pensatore e forbito scrittore del Pisani-Dossi, che in un curioso studio sui *Mattoidi e il monumento a V.E.*, 1885, ci diede una vera monografia sui

Pirandello, da par suo, proprio nell'arte aveva rintracciato il 'dissonante'¹⁵ che può produrre sia una creatività particolare seppur figlia dell'alienazione, sia il doppio che, clinicamente parlando, lo scrittore assorbiva dallo studio dei neurologi francesi Charcot e Binet, spesso citati nei suoi saggi. Esiste, insomma, una perfetta rispondenza tra la prassi clinica dello sdoppiamento psichico e la fattispecie letteraria; un esempio per tutti il *Doppelgänger* che agisce sul pirandelliano Mattia Pascal-Adriano Meis.

Cercheremo di dimostrare in questa sede come la sofferenza del personaggio letterario, la sua dissonanza, non sia così lontana dalla casistica psichica relativa a quei pazienti che hanno, seppure non in grande parte, una discreta capacità di giudizio. Basti vedere il modo in cui gli psicopatologi descrivono clinicamente il momento in cui la psiche vacilla¹⁶. In tale direzione è interessante la suggestione analogica data dalla sintomatologia degli infermi mentali quando raccontano di sentirsi 'vetro', ovvero assumendo un'identità di volta in volta cangiante, l'immagine di qualsiasi cosa vi si rifletta¹⁷. Questa fattispecie, che trova una simmetria nel noto specchio di Moscarda del romanzo pirandelliano *Uno, nessuno e centomila*, ha una genesi più antica. Già il medico Pompeo Sacco si serviva di questa metafora riportando il caso di un paziente che, credendo la terra coperta di un sottilissimo vetro sotto il quale c'erano a suo dire dei serpenti, per non infrangerlo non

mattoidi nell'arte» (ivi, p. 5). Sui rapporti tra i due autori cfr. Andrea Rondini, *Cose da pazzi. Cesare Lombroso e la letteratura*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2001, pp. 140-159. A Lombroso Dossi invierà un'*Autodiagnosi* relativa alla sua psicopatologia (Carlo Dossi, *Autodiagnosi quotidiana*, prefazione a cura di L. Barile, Milano, All'Insegna del Pesce d'oro, 1984).

¹⁵ A proposito di Pirandello, lì dove agisce la dissonanza del «fuori di chiave», piuttosto che della «coscienza disajutata», va precisato che esistono anche meccanismi di spostamento e di proiezione di un vero e proprio rimosso, necessario per lo slittamento dal 'principio di realtà' al 'principio di piacere'. Cfr. Lisa Sarti, Michael Subialka, Carlo Di Lieto, *Scrittura d'immagini. Pirandello e la visualità tra arte, filosofia e psicoanalisi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2021, p. 190 e sgg.

¹⁶ Si veda, a tale riguardo, il suggestivo approccio clinico dello psichiatra che si accinge a penetrare la mente alterata del paziente servendosi proprio dell'immagine della fine del mondo: Eugenio Borgna, *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 65-66: «nell'esperienza di fine del mondo [...] si vive, e si muore, in un'atmosfera di insicurezza straniata che rinvia alla precarietà e alla in-definizione di ogni relazione di senso, e che fa sgorgare nei pazienti una attitudine perplessa e ambigua nella sua inutile e dilaniata interrogazione a un mondo terremotato e desertico [...]. L'esperienza schizofrenica di fine del mondo [...] si esprime nella dissolvenza del mondo».

¹⁷ Cfr. ancora P.F. Peloso, «Nonostante affrontassi la vita con furore» cit., p. 178 e sgg., per quel che concerne la rappresentazione del delirio del vetro partendo da Miguel de Cervantes. Si veda la risonanza di tale motivo anche nella scrittura dell'immigrazione: cfr. Leon Grinberg, Rebeca Grinberg, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, Milano, FrancoAngeli, 1990, a sostegno di quanto possa essere sentita pregnante tale immagine nella fattispecie di una giovane immigrata manchevole di un radicamento e, pertanto, di una identità.

lasciava mai il suo letto¹⁸. È evidente, quindi, che l'idea stessa della possibile rottura vada nella direzione della catastrofe indicata – si diceva – da Marquard, e cioè come panico irreversibile, non passibile di essere incanalato in un orizzonte di senso o di uno scandaglio critico che porti a una risoluzione possibile seppure difficile. Di conseguenza, l'apocalisse che si genera dalla rottura del vetro chiama in causa sia la fragilità dell'oggetto, sia, fuor di metafora, l'intrinseca natura debole; ne deriva che la variante clinica si allinea perfettamente con la paura tipica della modernità letteraria relativa ai punti di rottura, dell'essere infranti a contatto con un soggetto o un oggetto che disconferma o che costringe a vivere perennemente sull'orlo del baratro. Il letto di cui parlava Pompeo Sacco a proposito del suo paziente, con buona pace dello scarto dei secoli, è a tutti gli effetti un contro-spazio, una eterotopia¹⁹.

Vediamo ora nel dettaglio la ricaduta letteraria di questa catastrofe della mente. Il progetto poco noto e solo abbozzato di Pirandello relativo al romanzo *Adamo ed Eva* del 1926 è particolarmente illuminante. Lo scrittore immagina una terribile calamità, per giunta imprevedibile, che si abbatte sulla terra e diventa l'occasione per cominciare la vita dal nulla. È lo stesso figlio Stefano, nelle vesti del giornalista Fortunio, a intervistare il padre su questo abbozzo di romanzo che, sostiene l'autore, «dovrebbe essere l'opera più mia. E perciò forse è giustizia se non potrò mai scriverla»²⁰.

La terra era prima come una testa pulita lavata e pettinata. Ora appariva come una testa emersa da un botro nero melmoso, una testa d'annegato in un botro nero melmoso. Bisogna perdonare alle acque se in quella terribile commozione coinvolgendosi orrendamente, sobbalzate tutte sulla faccia della terra, se ne risucchiavano poi, passata la commozione e ritornate nei loro abissi, tutta la storia degli uomini, lasciandola come tignosa e lavata. L'irreparabile perdita di una storia più volte millenaria, faticosissima e a volte gloriosissima, a misurarla nella totale calamità da cui era potuta appena scappare la Terra, appare del tutto trascurabile. A me solo è dato di dire com'essa fu, senza sapere più d'essere quando più nessun occhio umano la vide. Così tutta scarduffata e selvaggia, pareva scagliata in un tempo nuovo e senza età²¹.

¹⁸ Paolo Francesco Peloso, *Modelli della mente e del corpo nell'opera medica di Pompeo Sacco (1634-1718)*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1996, pp. 63-64.

¹⁹ Mi limito a rinviare per sintesi alla nota teoria di Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, présentation de D. Defert, Clamecy, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

²⁰ Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di F. Taviani e una testimonianza di A. Pirandello, Milano, Mondadori, 2006, p. 1305. Il testo dell'intervista apparsa per la prima volta sul «Tevere» il 31 luglio 1926 è in *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*, a cura di I. Pupo, refazione di N. Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 331-336.

²¹ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano, Mondadori, 1960, p. 1059.

A fronte di questo perturbante scenario, Pirandello immagina che a lui, spirito errante nei cieli, sia concesso di tornare sulla terra e assistere all'incontro di un uomo e di una donna che, scampati alla catastrofe, sono rimasti sulla terra in una solitudine spaventosa; come se non bastasse, tra di loro ci sono grandi difficoltà di linguaggio²²; un tema, quest'ultimo, tipico nei racconti di utopia²³.

Sulla Terra non c'è più vita; uomini, animali, piante e acque sono travolte dal nulla, ma anziché fuggire terrorizzato – ironizza Pirandello sul genere del romanzo, un fantastico *sui generis*²⁴ – viene a sapere ciò che è avvenuto, e cioè «una cosa da niente, un attimo d'arresto nel moto del pianeta. Chi sa perché. Forse, stordito dal gran girare, perché non capì alla prima qualche ordine del Supremo Regolatore?»²⁵. L'interrogativo inquietante, generato da quello che, in tutta probabilità, è solo un trascurabile dettaglio nel complesso meccanismo dell'ordine naturale, vale anche per i due sopravvissuti cui toccherebbe il compito di fare rinascere l'umanità in un tempo nuovo e senza età, ma tale progetto, pur riuscito dal punto di vista biologico, conduce a un esito tragico. «Nascono semplicemente alcuni figli: molti, perché quei due disgraziati, soli in quel deserto, sentono il bisogno di metterne al mondo quanti più possono»²⁶. Per Pirandello, tuttavia, l'umanità nascente non coincide con la pura biologia quanto piuttosto con i valori spirituali di cui colui che genera la vita dovrebbe essere depositario e portatore; mancando queste virtù, mettere al mondo figli è solo un'illusione tragica di poter rendere almeno vagamente sensata la vita. I figli, oltretutto, sono gli antichi progenitori della razza umana, e tra loro e i genitori si è creato un salto di millenni che contribuisce a confondere i piani di comprensione. L'incomunicabilità è totale e la sorte del novello Adamo non è diversa da quella di

²² L. Pirandello, *Saggi e interventi* cit., p. 1307: «perché egli forse conosceva il linguaggio di lei e lo usava durante la luna di miele, ma poi ragionevolmente pretese che ella apprendesse il linguaggio suo, ed ella, ragionevolmente, non ne volle sapere».

²³ Come precisa Caterina Marrone, *Le lingue utopiche*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti, 2004, p. 34, la lingua «è il fragile e potente elemento attraverso il quale è anche possibile modificare l'articolazione e l'ideazione stessa del nostro pensare [...]». Se la lingua è fatta strutturalmente in un certo modo allora anche la città, l'ambiente non potrà essere organizzato che in modo analogo e così la società, le istituzioni, e così, prima di tutto il pensiero».

²⁴ Luigi Pirandello, *Se Pirandello scrivesse il romanzo di Adamo ed Eva*, in *Saggi e interventi* cit., p. 1306: «un romanzo fantastico, allora. Fantastico, certo, come tutte le opere d'arte, anche le più veriste». Si ricordi che per Pirandello «ogni vero umorista [...] è un critico fantastico: e dico *fantastico* non solamente nel senso di bizzarro o di capriccioso, ma anche nel senso estetico della parola, quantunque possa sembrare a prima giunta una contraddizione in termini. Ma è proprio così; e però ho sempre parlato di una speciale attività della riflessione» (Luigi Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi e interventi* cit., pp. 918-919).

²⁵ Ivi, p. 1306.

²⁶ Ivi, p. 1307.

Ilse del mito *I giganti della montagna*, costretta da par suo a fare i conti con l'assoluta incomprensione del suo talento, non meno del progenitore che genera sì una vita, ma che, di fatto, viene nullificata. E infatti

una terribile scoperta dovrà fare, e con fierissimo strazio dovrà farla anche la madre. Non sono i loro figli. Anzi essi, il padre e la madre, sono in realtà i lontanissimi nati, attraverso mille e mille generazioni, della generazione nata da loro. [...] che volete che interessi a costoro la scienza biologica, la cultura storica e filosofica, la matematica, la geografia ... Non è ancor tempo per il Messia²⁷.

Catastrofe peggiore non potrebbe esserci per un padre che non può essere genitore 'di spirito' per la generazione che sta per formarsi; e infatti verrà ucciso²⁸. Pur essendo materia ghiotta per un romanzo, è lo stesso Pirandello a dire che non può accingersi alla creazione di questa ciclopica opera, nel nome di un'ancora viva «lotta sacrosanta» che lo riguarda²⁹; ma i frammenti sono sufficienti a darci la misura di quello che lo scrittore intende per cataclisma. Da una parte si avverte il desiderio tipicamente pirandelliano, seppur frustrato, di ricominciare dal nulla, mentre dall'altra è possibile vedere come il 'nulla' e la catastrofe si siano già ampiamente condensati nella mente dell'autore nel conflitto bellico. Si consideri, inoltre, che il frammento è del 1926, e cioè proprio a ridosso della stagione dei miti che hanno in sé il seme della 'creazione' sociale, religiosa e artistica a fronte della totale mancanza di argini e di riparazioni possibili rispetto alle contraddizioni della storia: non può sanarle il singolo, né la massa. Così dice in un suo appunto:

La folla non può arretrarsi alla suprema ingiustizia che la lascia di fronte a un problema doloroso; il sentimento, come il pensiero filosofico, aspira a un mondo che soddisfi cuore e ragione, un mondo di riparazione dove lo spirito possa rifugiarsi lungi dalle contraddizioni che lo feriscono. L'anima abbattuta a poco a poco si rialza e raddrizzandosi raddrizza il mondo. Ma la folla non si analizza facendo questo³⁰.

²⁷ Ivi, p. 1308.

²⁸ Ivi, p. 1309: «quand'egli, fremente d'orrore e di sdegno [...] mentre sta per uccidere, sarà ucciso, e finalmente da morto riuscirà a far pensare i suoi figli, suscitando in essi sgomento, venerazione e rimpianto».

²⁹ *Ibidem*: «dovrei segregarmi per qualche anno, forse per tutti quei pochi che ancora mi possono restare di vita, e abbandonare impegni, disertare un campo di lotta sacrosanta. Non voglio, o meglio non debbo».

³⁰ Luigi Pirandello, *Taccuino segreto*, a cura e con un saggio di A.M. Andreoli, Milano, Mondadori, 1997, p. 18.

Lì dove la folla non si analizza – e non ha bisogno di distruggere non foss’altro perché non sente neanche il desiderio di ricominciare – il mito diventa una possibile risposta al dolore della storia che spiega il motivo per cui Pirandello, ormai, non può più indagare questa ‘ferita’, come egli stesso la definisce, con strumenti razionali e cannocchiali, ma si serve di immagini perturbanti quali il cataclisma, il terremoto e il maremoto. L’isola che cola a picco nella *Nuova Colonia* o lo smembramento di Ilse nei *Giganti della montagna* sono, in tal senso, perfette equazioni letterarie della catastrofe psichica. L’orribile massacro di Ilse, sia pure velato da un telone in base al resoconto di Stefano, dà la dimensione mitica e archetipica di una sconfitta, cui si aggiungerebbe, però, una rinascita ciclica data dal simbolo dell’olivo saraceno, che scenograficamente avrebbe dovuto risolvere il finale a mo’ di *deus ex machina*. Ma il sacrificio di Ilse può avere una funzione messianica? Verrà finalmente il tempo in cui la parola del poeta può arrivare agli uomini? Nessuno può dirlo; ma del resto può essere questa una chiave di lettura – per ritornare ancora al nesso tra la catastrofe della psiche e quella del mondo – ai *Sei personaggi in cerca d’autore* che nel loro angosciato terrore di non trovare cittadinanza sul palcoscenico, e quindi di nullificarsi, subiscono il fascino di essere rappresentati. Questa introspezione alla presenza di elementi altri per definizione – siano essi gli attori che devono interpretare le loro vicende, piuttosto che gli spettatori – si pone fuori dal ‘segreto’ del *setting*, e appare particolarmente cogente questo termine mutuato dalla clinica intendendo con esso lo spazio di assoluta pertinenza del terapeuta con il suo paziente, così come quello dell’autore con il suo personaggio.

E passiamo ora a un altro aspetto della catastrofe intesa come punto di non ritorno di una specifica modalità dello sviluppo tecnico-scientifico e del suo carattere pervasivo al punto tale da mettere l’umanità di fronte alla reale possibilità, se non alla certezza, dell’autodistruzione che essa stessa è riuscita produrre. Lo aveva detto già negli anni Cinquanta Günther Anders nel suo illuminante e profetico studio, *L’uomo è antiquato*³¹, parlando di ‘vergogna prometeica’ ed evidenziando le radici della cecità della nostra epoca di fronte all’apocalisse nella discrepanza tra ciò che riusciamo a produrre e ciò che siamo in grado di immaginare. Il ‘dislivello prometeico’ consiste nel fatto che si ribalta del tutto l’immagine mitica dell’eroe generoso con i mortali: egli non è più l’orgoglioso, ma il meschino. Il fuoco non vivifica, ma genera emozioni inautentiche abbassando persino il livello dell’angoscia, intendendo con essa l’ultimo avamposto della salute mentale a fronte dell’irrompere del non

³¹ Günther Anders, *L’uomo è antiquato. Considerazioni sull’anima nell’epoca della seconda rivoluzione industriale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

senso³². Non è un caso che anche un visionario come Kafka, nel suo apologo *Prometheus* del 1918, ci metta di fronte a uno scenario completamente diverso dal mito: l'eroe incatenato sul Caucaso e le aquile sempre pronte a divorargli il fegato cedono il posto a un Prometeo della cosiddetta quarta leggenda: «si stancò di ciò che aveva ormai perduto il suo senso; si stancarono gli dèi si stancarono le aquile, la ferita – stanca – si richiuse»³³. Non sembra diversa, questa fiacchezza, da quella della folla pirandelliana non più in grado di raddrizzare il mondo. Ove mai sia possibile una trasformazione, non è un caso che essa sia spostata in un tempo molto al di là da venire con uno scarto di secoli tale da non dare la possibilità di vederne gli esiti. Utopia, ucronia, distopia? Certo è che alcuni letterati si sono interrogati su questi temi proprio a ridosso dell'inizio nel Novecento, assorbendo evidentemente il terrore del varco nel nuovo secolo e curvandolo sulla più pregnante delle immagini, quella della bomba. In realtà ben prima, nel Settecento, Mercier aveva messo in guardia dalla *poudre* che giaceva nei magazzini d'Europa. Con il terrore dell'avvenire che aveva scosso gli animi negli anni prerivoluzionari, era convinto che una sola scintilla sarebbe bastata a divorare tutto, in linea con una più ampia declinazione del tema nella Parigi del tempo³⁴; ma pensiamo anche ai più recenti Chassepots e alla glicerina di Della Sala Spada, alla 'bomba' di Ghislanzoni (che peraltro ha il potere di mettere fine a una bagarre linguistica, a sostegno della variegata applicazione della teoria di Blanchot sul 'disastro' del linguaggio di cui si è detto per altri contesti)³⁵ e alla silurite di Mantegazza. Sono tutte spie di una già ampiamente pronosticata 'fine del mondo'³⁶

³² Francesco Miano, *Il mondo del non più. Anders e la minaccia atomica*, in *L'uomo e la (sua) fine. Saggi su Günther Anders*, a cura di M. Latini e A. Meccariello, Trieste, Asterios, 2020, pp. 77-88, parla di «vergogna dinanzi ai propri prodotti» (p. 80) e di una condizione di vita in cui si fa concreta esperienza delle cecità nei confronti dell'apocalisse.

³³ La citazione kafkiana è tratta da Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi catastrofi estinzioni*, Palermo, Duepunti Edizioni, 2004, p. 16, a cui rimando per l'esegesi del passo.

³⁴ Cfr. Giovanni Macchia, *Il teatro delle passioni*, Milano, Adelphi, 1993, p. 479, al capitolo *Que deviendra Paris?* Mercier conclude il romanzo *L'anno 2440*, millennio entro il quale Parigi, a suo dire, raggiungerà il massimo grado di perfezione, con il brusco e amaro risveglio tra le rovine di Versailles dove sente piangere l'ombra di Luigi XIV. Neanche l'ucronia, insomma, sana le ferite della storia. In modo significativo Pons, studioso di Mercier, nella *Préface* all'opera cita la *Terza Pitica* di Pindaro a proposito dei desideri spostati nel tempo (Louis Sébastien Mercier, *L'an 2440. Rêve s'il en fut jamais*, préface de A. Pons, Paris, France Adel, 1977, p. 9 : «la specie più vana tra gli uomini è quella di chi disprezza ciò che lo circonda e sogna ciò che è lontano, facendo sì che i desideri siano irrealizzabili per inseguire fantasmi»).

³⁵ Cfr. nota 1.

³⁶ Per l'analisi, rispettivamente, delle opere *L'anno 2440* di Mercier, *Nel 2073!* di Della Sala Spada, *Abbrakadabra* di Ghislanzoni e *L'anno 3000* di Mantegazza mi permetto di rinviare a Rossella Palmieri, *Il futuro nel presente. Percorsi letterari tra Italia e Francia*, presentazione di P. Abbrugiati, Pisa, Edizioni ETS, 2021. In questa sede preciso solo i segmenti che rinviano, con alcune varianti, al tema della catastrofe. Nel romanzo *Nel 2073!* Della Sala Spada immagina che una setta di comunisti,

che i letterati modernisti recuperano dai ‘fantasmi’ che hanno turbato a vario titolo il sonno degli scrittori che, prima di loro, sono riusciti a dare voce alle paure degli inizi del Novecento, quel secolo che proprio Mantegazza aveva definito *nevrosico*³⁷. Se si paragona, ad esempio, la ‘bomba’ di Ghislanzoni’ agli ‘ordigni’ disseminati nel romanzo *La coscienza di Zeno* e in altri racconti sveviani, ci rendiamo conto che agisce una sorta di discontinuità. Lì una apocalisse che affonda sì nella tecnologia già fin troppo spinta, ma che assume un sapore paradossale e ribelle, in linea con i dettami della Scapigliatura. Nel

responsabili di avere generato l'anarchia e distrutto l'idea stessa del bello nel nome di una uniformità che esclude qualsiasi cosa gradevole, oltre a essere confinati nelle Filippine, vengono sottoposti a scariche elettriche di vasta portata (Agostino Della Sala Spada, *Nel 2073! Sogni di uno stravagante*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998, p. 301: «sono tutti fulminati, dissi tra me, ed apersi gli occhi e guardai. Tutta la turba dei comunisti, uomini, donne e fanciulli, stavano lunghi e distesi per terra con facce attonite, cogli sguardi istupiditi. Una pressione in più li avrebbe uccisi tutti»). Della Sala Spada sapeva bene che l'immoralità degli uomini, i disvalori e le menzogne – qui esemplificati nella setta dei comunisti – potevano essere sì denunciati, ma in alcun modo contrastati. Il ‘male’ pertanto, viene circoscritto, relegato sullo sfondo e isolato per giunta con la geniale trovata di indebolire i malvagi con scariche elettriche. In *Abrakadabra* due immagini pregnanti rinviano alla fine del mondo: nel capitolo *Disordine anarchico* viene descritto un mostro di gigantesche dimensioni che pian piano prende forma per poi autodistruggersi (Antonio Ghislanzoni, *Abrakadabra. La contessa di Karolystria*, a cura di E. Villa, Milano, Marzorati, 1969, pp. 195-196: «chi poteva prevedere un tal impeto di vita? Dalle fauci del gigante elettrizzato proruppe un mugugno spaventoso. L'immane corpo si sollevò, atterrò con un calcio poderoso l'enorme banco sul quale stava adagiato, e lanciandosi colla violenza di un toro inferocito verso la porta di uscita, si diede a percorrere la via, sorpassando ogni barriera. Trecento baracche di merciaiuoli andarono capovolte; quattro olmi secolari, urtati da lui, si rovesciarono sradicati. Egli cozzava, rompeva, abbatteva ogni ostacolo, impiegando a tal uopo, con istinto taurino, la catapulta di un cranio resistente ad ogni urto. Immaginate il terrore di quella apparizione [...] l'illustre primate vide sfasciarsi in un attimo la più ardita creazione che mai fosse concepita e realizzata dal genio umano»). Anche la lingua, e di conseguenza la scrittura, è soggetta a una frantumazione che ha dell'apocalittico e viene qui declinata nell'immagine della bomba caduta ad arte per mettere fine alla *bagarre* di una commissione di filologi formata per creare le condizioni di un nuovo alfabeto (ivi, p. 55: «erano molti, circa duemila, e caparbi. Si accinsero in buona fede all'arduo lavoro. Si accapigliarono per ben cinque anni prima di decidere se il nuovo alfabeto avesse a cominciare coll'o piuttosto che coll'a. Millenovecentonovantanove oratori avevano parlato *pro* e *contro*. Quando l'ultimo iscritto si alzò per parlare in merito, una grossa bomba venne a cadere sul tavolo del presidente, e scoppiò con orribile fracasso»).

³⁷ Paolo Mantegazza, *Il secolo nevrosico*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1995, p. 8: «così come abbiamo individui *nevrosici* abbiamo famiglie *nevrosiche*, popolazioni *nevrosiche* e tempi *nevrosici*. Il nostro secolo, per molte cause che studieremo più innanzi, è tutto quanto *nevrosico*, e lo è più oggi che ieri e se non porremo rimedio lo sarà domani più che oggi». Oltre ai sintomi clinici relativi alle nevrosi che, da medico, Mantegazza bene poteva conoscere, c'è a suo dire anche un'altra causa della nevrasia che ha che fare con l'elettricità di cui si è pervasi per effetto di un parossistico progresso tecnologico. Nel suo romanzo *L'Anno 3000* lo scrittore risolve la questione con la trovata di dirottare tutto il carico di elettricità sull'immaginaria isola di Dinamo in cui sorge un grande laboratorio: il «pandinamo» viene così ‘isolato’ (Paolo Mantegazza, *L'Anno 3000. Sogno*, Milano, Lupetti, 2007, pp. 37-38: «da quel giorno Macstrong si chiuse nel suo laboratorio, studiando al microscopio e coll'analisi chimica i caratteri intimi del protoplasma dei corpi vivi e dopo diversi anni di ricerche trovò modo di produrlo artificialmente, colla sintesi organica e gli diede il nome di pandinamo; perché con facili maneggi si può da quella sostanza onnipotente far sprigionare la luce, il calore, l'elettricità, il movimento, il magnetismo»).

caso di Svevo, invece, la discontinuità tra sviluppo umano e animale alla luce di Darwin è persino superata dal fatto che, ormai, tutto è diventato ordigno; lo è «qualsiasi organo che si evolve»³⁸ e persino dei baffi, come si evince da una descrizione in *Soggiorno londinese* («quei grossi mustacchi [...] e rido all'idea di vedermi munito di un ordigno che m'addobba [...] e rido ancora allo scoprirmi un rudere di bestia che impomata l'ordigno oramai tanto inutile»)³⁹. Nella *Coscienza di Zeno*, del resto, molte cose sono 'ordigni', dalla camicia di forza da far indossare al moribondo padre di Zeno⁴⁰ ai ferri del mestiere del medico chiamato al capezzale di Guido⁴¹, passando per i cinquantaquattro muscoli che sono altrettanti ordigni⁴², così come tutto il necessario per fumare⁴³. È ordigno persino ciò che impedisce dissidi tra Zeno e Augusta⁴⁴.

Una suggestione a latere può farsi sul veronal, potente barbiturico dagli effetti ancora più esiziali se combinato al sodio: utilizzato in maniera impropria da Guido per scucire denaro alla moglie, è a tutti gli effetti un 'ordigno', con buona pace del tentativo di Zeno, esperto di chimica solo a metà, nel dare la giusta risposta all'amico-rivale⁴⁵.

Ci pare il caso di concludere questo affondo sul 'disastro' e sulle relative dissonanze con Buzzati che da giornalista, di catastrofi, ne aveva raccontata più di una⁴⁶, oltre ad avere inserito tale tema in una sorta di campo largo in

³⁸ Valentino Baldi, «Fuori del suo corpo». *Freud, Darwin e i paradossi della civiltà nella «Coscienza di Zeno»*, in «Strumenti critici», 3 (2020), n. 154, pp. 501-520, mette in evidenza l'interazione tra animali, ordigni ed evolucionismo nell'alveo delle teorie freudiane che, curiosamente, sono maggiormente applicabili a tali categorie piuttosto che a quelle di Darwin.

³⁹ Italo Svevo, *Soggiorno londinese*, in *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 893.

⁴⁰ Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, Pordenone, Studio Tesi, 1985, p. 7: «si trattava di provare al malato la camicia di forza. Trassero quell'ordigno dalla valigia e alzarono mio padre obbligandolo a star seduto sul letto». Sul motivo così pervasivo nell'opera cfr. Paolo Bartoloni, *Sapere di scrivere. Svevo e gli ordigni di La coscienza di Zeno*, Catania, Il Carrubo, 2015.

⁴¹ I. Svevo, *La coscienza di Zeno* cit., p. 522: «egli mancava di ogni ordigno necessario».

⁴² Ivi, p. 144: «naturalmente non riscontrai i cinquantaquattro ordigni, ma una complicazione enorme che perdette il suo ordine dacché io vi ficcai la mia attenzione».

⁴³ Ivi, p. 225: «anche colà, e contro mia voglia, fui accompagnato da tutti gli ordigni necessari per fumare tranquillamente».

⁴⁴ Ivi, p. 407: «attraversai lentamente la città guardando le donne e nello stesso tempo inventando un ordigno speciale che avrebbe impedito ogni dissidio fra me ed Augusta».

⁴⁵ Ivi, p. 493: «tu che sei chimico, sapresti dirmi se sia più efficace il veronal puro o il veronal al sodio? Io veramente non sapevo neppure che ci fosse un veronal al sodio. Non si può mica pretendere che un chimico sappia il mondo a mente»; *ibidem*: «il sodio era un veicolo sul quale gli elementi montavano per muoversi più rapidi»; ivi, p. 494: «sicché chi volesse morire dovrebbe prendere il veronal al sodio? – Sì, – risposi».

⁴⁶ Ivo Prandin, *Buzzati e le catastrofi*, in *Buzzati giornalista*, Atti del Convegno (Feltre e Belluno, 18-21 maggio 1995), a cura di N. Giannetto, con la collaborazione di P. Dalla Rosa, M.A. Polesana e E. Bertoldin, Milano, Mondadori, 2000, pp. 53-62.

cui trovava spazio tanto il fantastico novecentesco quale rottura del paradigma di realtà⁴⁷ quanto una certa qual retorica della catastrofe che pertiene ai modelli pur lontani nel tempo che Buzzati ebbe presente, dalla fattispecie biblica sino a Poe⁴⁸.

È il caso dei racconti *All'idrogeno*, *Cenerentola*, *La fine del mondo*, *Rigoletto* e *Pusillanimo*, lasciando da parte il pur affine filone degli incontri con marziani e dischi volanti⁴⁹, per quanto la sfumatura della fantascienza costeggi, a tratti, il versante apocalittico.

Nel racconto *All'idrogeno* lo squillo del telefono a un'ora improbabile che sa di apocalisse, le 57 e un quarto, turba il sonno di un condominio: l'arrivo di una bomba, che si trova a mo' di pacco su un pianerottolo come tanti⁵⁰, assume le vesti di una constatazione quasi banale. «All'insaputa del mondo il destino fa un passo»⁵¹. Essere decimati in un soffio non potrebbe trovare immagine più potente. Analogo esito si ha in *Cenerentola*. A una festa, all'improvviso e senza alcuna spiegazione logica, un padiglione prende fuoco. La folla urla invocando un impossibile soccorso quando dall'alto di una scalinata che sta per venire giù un sergente dei vigili del fuoco prova a salvare la bambina Cenerentola. «Fa per afferrarla ma le mani annaspino nell'aria. Nel medesimo istante, con uno spaventoso boato nel quale si confondevano gli spasimi umani e lo schianto delle cose, il padiglione giustamente sprofondò»⁵². Ha il sapore del panico di massa la generale confessione al prete per salvare almeno l'anima a pochi istanti dalla fine del mondo nel racconto eponimo⁵³, così come quello che si genera alla vista dei carri atomici in *Rigoletto* («udivo alle mie spalle il rombo della folla, finalmente inorridita, sotto l'urto del panico [...] poi accadde ciò che tutti sanno»)⁵⁴.

⁴⁷ Neuro Bonifazi, *I Mantelli di Buzzati e il «fantastico»*, in Dino Buzzati, Atti del Convegno (Venezia, 1-4 novembre 1980), a cura di A. Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 233-245: «Buzzati [...] antepone il capovolgimento *catastrofico* ad ogni altro meccanismo di trasformazione narrativa e di evocazione irreali» (p. 238).

⁴⁸ Stefano Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, in «Italianistica», XXV (2006), n. 1, pp. 105-124.

⁴⁹ Valentina Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022.

⁵⁰ Dino Buzzati, *All'idrogeno*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2017, p. 257: «L'atomica! [...] Tra miliardi di uomini che esistono, proprio a noi ce l'hanno mandata, proprio a noi, via San Giuliano 8!».

⁵¹ Ivi, p. 254.

⁵² Dino Buzzati, *Cenerentola*, in *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 2017, p. 122.

⁵³ Dino Buzzati, *La fine del mondo*, in *Sessanta racconti* cit., p. 173: «il prete cominciò a raccogliere le confessioni [...]. Ma un'ansia indicibile cresceva negli uomini. Uno chiese: "Quanto tempo c'è al giudizio universale?" [...] Otto minuti!». Cfr. Silvia Zangrandi, *Dino Buzzati. L'uomo, l'artista*, Bologna, Pàtron, 2014.

⁵⁴ Ivi, p. 288.

La bomba atomica, infine, si può innescare da un momento all'altro premendo semplicemente un pulsante in un bar qualsiasi di Milano⁵⁵.

Si pone nello stesso solco del già citato 'mostro' di Ghislanzoni, a sua volta di diretta filiazione del *Frankenstein* di Mary Shelley⁵⁶, l'analogo tema nell'opera *Il grande ritratto*. Gli studi degli anni Sessanta sulla cibernetica portati avanti da Silvio Ceccato, storpiato nel racconto in Cecatieff, costituiscono il punto di partenza dell'avventura di Endriade. Attraverso una macchina che via via prende forma, oltre ad avere il potere di leggere i pensieri⁵⁷, lo scienziato vuole fare tornare in vita la moglie Laura, morta in un incidente d'auto mentre si trovava con un altro uomo. La visione di questo automa fatto di cemento, metallo e vetro, ma con il cervello della donna che riproduce un brusio è talmente terrificante che Endriade deciderà di distruggerlo⁵⁸.

Ci pare di avere dimostrato con questi affondi letterari sulle dissonanze e le catastrofi, tra intertestualità e reciproci 'prestiti' di metafore sentite come pregnanti nel disegnare la fine del mondo, la perfetta giustapposizione con

⁵⁵ Dino Buzzati, *Pusillanime*, in *Egregio signore siamo spiacenti di*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 76-77: «In un caffè di Milano, due uomini discutevano [...] «Ma scusi, se non sbaglio, qualche secondo fa, lei ha detto che le piacerebbe avere un pulsante e che dall'altra parte ci fosse la bomba atomica...e poi premere»».

⁵⁶ Se in Ghislanzoni le conseguenze sono modeste – non appena il mostro si autodistrugge ritorna l'ordine nel disordine anarchico – nel *Frankenstein* si ha una rappresentazione ben più ricca di *pathos*, e anche una condanna esplicita, della *hybris* scientifica. Ciò avviene sul piano narrativo, nella nera e funesta sequenza degli effetti della scoperta di Frankenstein, ma anche nelle riflessioni dello stesso mostro: «imparate da me, se non dai miei ammonimenti almeno dal mio esempio, quanto possa essere pericoloso acquisire la conoscenza» (Mary Shelley, *Frankenstein*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 107), dice Frankenstein, riprendendo una saggezza antichissima, pagana non meno che biblica. E ancora, poco prima di morire, dunque in una sorta di testamento ideale: «cercate la felicità nella quiete ed evitate l'ambizione, anche se fosse soltanto quella che appare così innocente come il distinguervi nella scienza e nelle scoperte» (ivi, p. 304). D'altronde, il mostro stesso desidera alla fine autodistruggersi e ridursi in cenere perché i suoi resti non siano di aiuto a «qualche curioso ed empio disgraziato che voglia creare un altro come me» (ivi, p. 310).

⁵⁷ Già Mantegazza nel romanzo *L'anno 3000* parlava di *psicoscopia*, originale trovata che permette di vedere i pensieri altrui. Anche se la scoperta è piegata a fini buoni e umanitari (P. Mantegazza, *L'anno 3000* cit., p. 144: «quando noi tutti sapremo, che chiunque può leggere nel nostro cervello, faremo sì che pensieri e opere non si contraddicano, e noi saremo buoni nel pensiero, come cerchiamo di esserlo nelle opere»), non sfugge il risvolto più inquietante e perturbante. Un ritrovato del genere pone seri ostacoli a quella libertà, unica ed enigmatica, e al mistero che ciascuno porta dentro e che non necessariamente deve risultare intellegibile all'altro. Qualche anno dopo lo *psicoscopia* di Mantegazza, Capuana farà vedere, per effetto del magnetismo, gli esiti nefasti della *quête* dei pensieri altrui «a metà strada fra l'ipotesi inquietante di un asservimento totale dell'uomo ai deliri di una scienza senza scopo, e il rito stregonesco» (Luigi Capuana, *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, III, Roma, Salerno, 1973, p. XLIX). Cfr., sul tema, Vittorio Roda, *I fantasmi della ragione. Fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana fra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996.

⁵⁸ Dino Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 2017, p. 74: «c'è da avere paura. A un certo punto sarà materialmente impossibile controllare tutto ciò che avviene in un cervello simile».

il 'disastro' della psiche del coevo percorso della psicopatologia clinica. La crisi ontologica, la mancanza di senso che si nutre di abnormi immagini, dalle bombe ai mostri che si autoriproducono, costituiscono parimenti il nucleo primordiale del paziente che ha perso la fiducia originaria nel mondo. Malati e sani, insomma, sono accumulati da quella fragilità ben esemplificata nell'analizzata immagine del vetro sul punto di rompersi, che magistralmente definisce l'orlo di una continua minaccia di annientamento. È una riprova oggettiva della sfida attuale della modernità letteraria che deve sempre di più dialogare con le scienze cognitive, la biologia e le neuroscienze per guardare il mondo oltre la cortina del disincanto e del terrore che può stare dietro, ad esempio, a un uso distorto dell'intelligenza artificiale. Ma questo è un altro discorso ancora.

Nella illuminante pagina sul nichilismo nella letteratura moderna Magris evidenziava la disincantata consapevolezza di trovarsi «fuori dal paradiso»⁵⁹. Eppure il 'paradiso' lo trova chi si affanna per raggiungerlo. Ed è forse questa la sorgente che dà linfa alle utopie intese come aspirazioni possibili, come sostiene Borzini⁶⁰; d'altra parte, persino l'apocalisse biblica non sarebbe la catastrofe assoluta e incontrovertibile ove essa si è già compiuta, ed è quella della passione e morte di Cristo⁶¹. Nella storia del mondo, dunque, la riproposizione dell'apocalisse altro non è che la condizione di affrontare di continuo il disastro e la sconfitta, provando a risorgere⁶².

Mi pare opportuno concludere con una illuminante teoria di Odo Marquard, già citato nell'*incipit* di questo articolo a proposito del 'caso', e ora provando a dare senso a quest'ultimo con la teoria della compensazione⁶³:

Il vero uomo non è infatti l'essere vivente trionfante, ma quello compensante [...]. Proprio perché non pone al centro dell'attenzione i trionfi verso cui si affretta l'uomo

⁵⁹ Claudio Magris, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Torino, Einaudi, 1999, p. 364: «la letteratura moderna è pervasa da questa disincantata consapevolezza di trovarsi fuori dal paradiso, nella prosa del mondo e nella sua rete di dissidi inconciliabili».

⁶⁰ Piero Borzini, *Non fare troppe domande. I classici della narrativa distopica per una discussione sulla libertà*, Milano, Ledizioni, 2016, pp. 167-168: «non c'è utopia nei beati del Paradiso ma in chi si affanna per raggiungerlo. Utopia è dunque entelechia, è fuoco, è essere in azione così da manifestare se stessi come individui unici e irripetibili [...] è l'utopia quell'intoccabile ed evanescente sostanza che dà forma concreta alle nostre aspirazioni e ai nostri sogni individuali e collettivi».

⁶¹ Cfr. Eugenio Corsini, *Apocalisse prima e dopo*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1993.

⁶² Cfr. Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Storie speranze illusioni del moderno*, Milano, Garzanti, 1999, in particolare al capitolo *Le consolazioni dell'apocalisse* (pp. 17-21).

⁶³ Per una spiegazione della teoria dal punto di vista dell'antropologia filosofica cfr. Michele Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2017, pp. 265-270.

vincitore, ma le carenze e i dolori con cui l'uomo deve vivere, compensandoli a fatica [...]. Egli non è più “la corona della creazione” ma – come dice Jerzy Lerc – “la corona di spine della creazione”: l'uomo non è la specie dei trionfi finali, ma la specie delle prolungate sconfitte con il compito di sopportarle [...]. L'uomo è dovuto rimanere in castigo dal punto di vista evoluzionistico: non è il fuoriclasse [...] ma il ripetente dell'evoluzione, l'essere vivente ritardato che non ce l'ha ancora fatta, ma deve tenere duro con la sua carente condizione fisica, la sua nota mortalità, i suoi dolori di “homo patiens”⁶⁴.

⁶⁴ Odo Marquard, *Compensazioni. Antropologia ed estetica*, a cura di T. Griffero, Roma, Armando Editore, 2007, p. 25.

DANIELE MARIA PEGORARI
(UNIVERSITAS MERCATORUM, ROMA)

ITALIA, FINE MILLENNIO: LA POESIA COME PERIFERIA DEL MODERNO

Come sappiamo, l'originaria formulazione del concetto di 'eterotopia' nel pensiero di Michel Foucault risale alla *Prefazione a Les mots et les choses*¹, pubblicato all'inizio del 1966, prima che, con le due conferenze del 7 e 21 dicembre di quell'anno, la nozione conoscesse uno slittamento verso la riflessione sull'organizzazione del potere, attraverso la specializzazione urbanistica degli spazi. Ma in questo mio intervento non mi occuperò degli *spazi altri* come luoghi fisici messi in pagina dalla poesia italiana contemporanea: non mi occuperò, come pure avrei potuto fare, del tema delle periferie, delle borgate, delle carceri, dei manicomi, degli ospedali, insomma di quei luoghi deputati al confinamento di ciò che altrimenti incrinerebbe la levigata compagine dello spazio normato comune. Tornerò invece all'originaria intuizione di *Les mots et les choses*, cioè il linguaggio stesso, in certe condizioni, come eterotopia, come contraddizione della funzione ordinatrice del «discorso», ciò che avviene specificamente nel dominio della letteratura che, in forza delle sue invenzioni, evade dalla grammatica comune e produce inquietudine, di contro alla consolazione prodotta dalle utopie e soprattutto alla stabilità prodotta dalla lingua razionale.

Questa traccia vale soprattutto per la poesia, come linguaggio che 'non parla dello spazio', ma 'diviene spazio', «scivola su se stesso, determina le proprie scelte, disegna le sue figure e le sue traslazioni», per usare parole

¹ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. it. di E. Panaitescu, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1998², pp. 5-14, p. 7). Ricostruisce lucidamente la storia di questa nozione Philippe Sabot, *Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault*, in «Materiali foucaultiani», I (2012), n. 1, pp. 17-35, <http://www.materialifoucaultiani.org/>

dello stesso Foucault². Si tratterà certo di una spazializzazione con i connotati del confinamento, della marginalizzazione e della rimozione, giacché prima di lasciar ipotizzare ‘ordini altri’, cioè diversi mondi possibili, la poesia del neocapitalismo, della globalizzazione e della transizione tecnologica è piuttosto l’altro dell’ordine, ciò che è irriducibile all’industria culturale e dunque è collocato alla periferia dell’ideologia modernistica che riprende quota a fine millennio. Per quell’ambivalenza che è propria della nozione di eterotopia, la poesia contemporanea è utile a comprendere la pervasività dell’ordine generale e ne rivela i tratti costitutivi, altrimenti sfuggenti e apparentemente neutri, nell’atto stesso di manifestare la propria renitenza. Intesa all’inizio del Novecento come malattia sociale, la poesia più recente ne ribalta la diagnosi, facendosi specchio di un cuore di tenebra che invano l’ordine convenzionale cerca di dislocare altrove.

Per esemplificare questa ipotesi scelgo alcuni autori attivi almeno fino all’ultimo decennio del secolo e che allora fossero ben riconoscibili in virtù di una produzione consolidata. Se ne ricava un panorama in cui agiscono due macro-generazioni osmoticamente collegate, la prima dominante già nell’immediato dopoguerra (orientativamente perimetrabile dalle date di nascita di Luzi e Raboni, il 1914 e il 1932), l’altra esordiente negli anni Settanta (e chiusa simbolicamente da De Angelis, nato nel 1951). A questo arco anagrafico corrisponde un equivalente arco produttivo che propongo di fissare fra il 1969, data della pubblicazione della *Serie Ospedaliera* di Amelia Rosselli (in cui la scrittura si autosospende, per dir così, dallo spazio della salute pubblica), e il 2005, data della morte di Mario Luzi e della pubblicazione di *Un giorno l’altro* di Lino Angiuli (libro in cui l’alterità dell’esperienza poetica si fa programma di una nuova grammatica). Vorrei così contemporare due esigenze, quella di delimitare il fenomeno da descrivere e quella di dar conto di una fase che, per il suo carattere di transizione storica, dev’essere seguita nel suo movimento, ancora dentro eppure già fuori dal Novecento. La poesia di quella stagione mi pare così ruotare intorno a quattro ‘statuti’, che sono la causa della sua estraneità al senso comune, ma al contempo la sua contestazione, il disvelamento dei suoi sottili inganni.

Il ‘primo statuto’ della periferia poetica che propongo è l’*invisibile*, la tendenza a cercare la sensatezza al di là della sua dimensione apparente, in un

² Michel Foucault, *Le langage de l’espace* [1964], in Id., *Dits et écrits I, 1954-1975*, Paris, Gallimard, 2001, pp. 435-440, p. 435; trad. it. di S. Vaccaro, *Il linguaggio dello spazio*, in Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis, 2001, pp. 33-40, p. 34. Lo sviluppo politologico della nozione è ben trattato da Valentina Cremonesini, *Città e potere. Lo spazio urbano come organizzazione biopolitica*, in «Materiali foucaultiani», I (2012), n. 1, pp. 91-110, <http://www.materialifoucaultiani.org/>

tempo che, al contrario, si caratterizza per il predominio della visibilità come certificazione del valore sociale. È a partire da *Su fondamenti invisibili* (1971) che Luzi interseca il piano orizzontale della percezione, gremito dei segni polverizzati della biografia personale e della storia collettiva, con un'orbita trascendentale, creando uno spazio-tempo inafferrabile da parte di qualunque discorso «dogmatico o teoretico»³. Nei «tre poemi» che costituiscono gran parte di questo libro l'autore offusca la limpidezza delle sue raccolte postbelliche e sviluppa un flusso di coscienza in cui lo spazio aperto della salute e quello reclusorio della malattia non sono più separati, si «aggrovigliano» nel disordine di un anti-discorso, di una lingua somigliante a quella di «certi afasici» – aveva scritto Foucault – che «compongono nello spazio levigato in cui le cose normalmente si distribuiscono e vengono nominate, una molteplicità di piccoli campi grumosi e frammentari in cui somiglianze senza nome agglutinano le cose in isolotti discontinui»⁴.

Così nel *Gorgo di salute e malattia* si giustappongono senza pervenire a sintesi, ad esempio, la melanconica apparizione di una Greta Garbo in disarmo e la fantasmatica «grazia» di una «donna del ricordo», non meglio identificata, ma di certo attinta alla dimensione privata; oppure la «canzone d'acqua provata sulla vīna» (cioè una melodia della spiritualità indiana) e lo «stordimento di guerriero/ con la giungla carbonizzata attorno in una pausa di bazooka» (trasparente allusione alla guerra in Vietnam, allora in corso)⁵. Per Luzi diviene, così, necessario compensare il *magma* della società contemporanea con la verticalità della parola poetica, in un movimento continuo dal «nadir» allo «zenith» dell'esperienza significativa, come dirà in *Vola alta, parola*, la lirica che si colloca al centro del capolavoro del maestro ermetico, *Per il battesimo dei nostri frammenti* (1985)⁶: la struttura di questa raccolta è un esempio di architettura invisibile ma esistente, priva dei principi combinatori che governavano *Le città invisibili* di Calvino (1972), ma nondimeno attraversata dalla speranza di cercare nella scrittura per emblemi, nelle corrispondenze e nelle simmetrie la strada per salvare le parole dal silenzio e le

³ Questa traccia interpretativa è offerta dallo stesso poeta nel libro-intervista Mario Luzi, Mario Specchio, *Luzi. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 114.

⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses* cit. (trad. it., p. 8).

⁵ Mario Luzi, *Su fondamenti invisibili*, Milano, Rizzoli, 1971; si cita da Id., *L'opera poetica*, a cura di S. Verdino, Milano, A. Mondadori, 1998, pp. 353-404, p. 395. Il corsivo è nel testo, dove la compresenza inopinata di lasse in tondo e in corsivo è essa stessa dimostrazione di una plurivocità assunta all'interno dello stesso codice lirico. Vengono altresì menzionate le seguenti raccolte: *Nel magma*, Milano, Garzanti, 1966; *Per il battesimo dei nostri frammenti*, Milano, Garzanti, 1985; *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994.

⁶ Sull'architettura di questa raccolta e sul valore che in essa assume la lirica *Vola alta, parola* mi permetto di rinviare a Daniele Maria Pegorari, *Per una struttura dei nostri frammenti: storia, intertesti e stile*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXII (2014), n. 2, pp. 83-101.

cose dallo smarrimento. Il «celestiale appuntamento» col trascendente non è fissato una volta per tutte, ma deve eternamente essere rinnovato, lungo un *viaggio* che è prima di tutto *terrestre*, come quello compiuto da Simone Martini nel poema frammentario del 1994, a dimostrazione che tutta l'ultima, altissima stagione di Luzi non è che la ricerca di una luce invisibile nell'opacità del mondo.

La sua lezione si riverbera sulle generazioni successive, per esempio in Cesare Viviani⁷ in cui il «nadir» luziano ha i connotati dell'inconscio, che produce il lapsus dei suoi libri degli anni Settanta – *L'ostrabismo cara* e *Piumana* – e poi le sconnessioni sintattiche a cavallo degli anni Ottanta – da *Cori non io* a *Pregbiera del nome*, per poi acquietarsi nel misticismo delle raccolte mature, fino al recentissimo *Dimenticato sul prato*. Sarà interessante notare che, prima di riprendere slancio verso una parola assoluta (e *Crede-re all'invisibile* sarà l'eloquente titolo del 2009), nel 2005 Viviani pubblica *La forma della vita*, che corrisponde al momento magmatico e terrestre dell'originaria lezione di Luzi, con quella dispersione nelle vite di personaggi marginali e sofferenti. La *vita* vi si manifesta informe e refrattaria a ogni possibilità di regolazione o tassonomia, mentre l'unica *forma* che può tentarne il racconto è quella della pagina poetica che salva «la mente dalla divisione e dal giudizio», mantiene «la vita nella contraddizione», evita «le forzature della divisione». Illuminante è qui la metafora del condominio, che allegorizza il «luogo comune», individualizzato per quote di proprietà, ma omologante attraverso la tipizzazione degli stili di vita. Solo, scrive il poeta, «Ogni tre, quattro condominii di persone simili –/ ogni duecento persone –/ ce n'è una dissimile»⁸, estranea alla logica strumentale e produttivista, personificazione dell'eterotopia poetica che, di fronte al potere ordinatorio della convenzione, proclama la propria irriducibile eccedenza, come nel celebre *Emporio celeste di conoscenze benevoli* supposto da Borges e citato da Foucault nella prefazione a *Les mots e les choses*, in cui la pretesa di classificare «gli animali» è insieme sancita e vanificata dalle categorie stranianti

⁷ In un libro di Giusi Verbaro – pure ottima poetessa, che non sarebbe stato inopportuno inquadrare in questo discorso sull'*invisibile* – Viviani è indicato due volte come 'erede' di Luzi e in un'intervista che chiude il libro è lo stesso poeta fiorentino a elogiare l'autore più giovane «perché pone nella sua poesia i grossi problemi anche legati alla genesi, al futuro del mondo. E tutto ciò in chiave laica e religiosa assieme. Un poeta che vive la poesia non in astratto» (Giusi Verbaro, *Le tracce nel labirinto. Leggere e far leggere la poesia contemporanea*, a cura di C. Verbaro, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2019, pp. 110, 112 e 120).

⁸ Cesare Viviani, *La forma della vita*, xxxi, Torino, Einaudi, 2005, pp. 155-157. Questi gli altri titoli qui suggeriti: *L'ostrabismo cara*, pref. di M. David, Milano, Feltrinelli, 1973; *Piumana*, Milano, Guanda, 1977; *Pregbiera del nome*, Milano, A. Mondadori, 1990; *Cori non io* 1975-1977, Milano, Crocetti, 1994; *Crede-re all'invisibile*, Torino, Einaudi, 2009; *Dimenticato sul prato*, Torino, Einaudi, 2023.

indicate con la lettera «(h) inclusi in questa classificazione», «(j) innumerevoli» e «(l) eccetera», le quali destituiscono di fondamento l'intera presunzione razionalistica dell'enciclopedia⁹.

Questo carattere eversivo rispetto alla norma ci immette a un 'secondo statuto' periferico, quello del *caos* plurilinguistico della scrittura, che contraddice il monolinguismo del «luogo comune», dato oggi da una convergenza fra la comunicazione ordinaria, il gergo tecno-scientifico e la graduale anglicizzazione della lingua nazionale. Molto più della neoavanguardia – il cui sperimentalismo era piuttosto corrivo alle chimere dell'innovazione e ai linguaggi di massa – è Andrea Zanzotto a dare spazio agli «eccetera», per riprendere il paradosso borgesiano, cioè a lacerti di lingue potenzialmente «innumerevoli». I libri-monumento sono a mio parere *Fosfeni* (1983) e *Idioma* (1986), il primo dei quali propone una clamorosa metafora liminare, il «pomerio», la fascia sacra compresa fra la cinta muraria che garantisce l'ordine della città antica – ancora il luogo comune – e l'esterno vero e proprio, la terra di nessuno, aliena e pericolosa.

Che Zanzotto identifichi la poesia col «pomerio» suggerisce che essa non sia l'inappartenente, bensì ciò che è interdetto all'accesso comune, ma è funzionale alla sicurezza di tutti; è, insomma, l'efficace rappresentazione di un tabù collocato in periferia perché contribuisca all'ordine della comunità. Il poeta può abitare questo spazio con naturalezza, ma al prezzo dell'esclusione dalla comunità, dell'umiliazione e del collasso: «Dimmi in che lingua ho perduto ho collassato/ e perché in questa cinta amata per la sua tanta/ perdita/ mi sono aggirato senza mai perdermi/ ma pur sono stato perduto da alcuno da alcuno»¹⁰.

La poetica dei *fosfeni* non è distante da quella dell'invisibile o della luce nascente da cui sono partito, poiché si tratta anche in questo caso di rivelazioni luminose che confinano pericolosamente col trauma, come ci suggerisce il titolo: 'fosfene', come 'eterotopia', è un termine di origine medica che indica una sensazione luminosa prodotta da una pressione o da una patologia, ed è noto che nelle narrazioni nosologiche il trauma conduce spesso a

⁹ Jorge Luis Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, in Id., *Otras inquisiciones* (1937-1952), Buenos Aires, Sur, 1952 (trad. it. di F. Tentori Montalto, *L'idioma analítico di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni*, Milano, Feltrinelli, 1963; si cita dall'edizione Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, A. Mondadori, 2000, vol. I, pp. 905-1093, a p. 1004).

¹⁰ Andrea Zanzotto, *Collassare e pomerio*, in *Fosfeni*, Milano, A. Mondadori, 1983, poi in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Milano, A. Mondadori, 2000, pp. 651-715, p. 661. Il tema dell'umiliazione è espresso dall'analogia fra i movimenti del poeta lungo il «pomerio» e l'urina che i cani depositano lungo i muri: «mi sono adeguato a voi divote/ e umili demarcazioni territoriali/ deposte da quanto è più chimicamente animale» (p. 662).

uno stile caotico¹¹, poiché registra l'interruzione dell'ordine consueto. Ma in questo spazio altro del caos nasce una grammatica autonoma, l'*idioma* della raccolta successiva, una lingua non levigata, paragonata a «una nota sempre sbagliata», suonata ossessivamente da un «dito annichilito sul tasto», un «dito innervosito» che batte fino a sanguinare, «come becco di picchio insistito»¹²; la poesia è «la Diversa», cioè una straniera, una migrante che parla da uno spazio di accatastamento, fra «rive intasate di radici [...] latta e plastica», dove regna un «gran fumo che attossica», un «nebbione/ infero», che non può non produrre nel poeta «una devozione fistolosa», come dire una dedizione quasi religiosa, ma anche una lesione non cicatrizzabile¹³. Quella di Zanzotto è una risposta alla koinè per via iper-grammaticale, cioè non azzerla la norma, ma sovrappone diverse possibilità normative: ciò conferma la natura eterotopica dell'*idioma*, spazio minoritario che paradossalmente può contenere tutti gli altri, cioè i codici aulici, le riprese intertestuali vezzose, la lingua media della comunicazione, i linguaggi specialistici, i forestierismi, le concrezioni lessicali originali, il parlato popolare, il segno grafico, nonché il dialetto, che nella sezione centrale della raccolta distende le asperità sintattiche e fissa per magia («Zauberkraft») un mondo in estinzione.

Il dialetto svolge la medesima funzione, in quegli stessi anni Ottanta, nel più funambolico degli autori di 'quinta generazione', Lino Angiuli: partito da ardue soluzioni stilistiche che fino ad *Amar clus* (1984) erano parse debitorie del Gruppo 63, egli farà della sua pagina il campo di battaglia fra la lingua nazionale e quella locale, per addivenire – in modo definitivo con *Un giorno l'altro*, 2005 – a una lingua terza, un *idioma* in cui la lingua letteraria e il dialetto, la babele della globalizzazione e la lingua dell'uso si intridono reciprocamente nello sforzo di uscire 'dal sé' per prestare la parola all'irriducibilmente altro (ad esempio assumendo identità femminili, scrivendo cartoline da luoghi mai visitati, simulando pratiche liturgiche, facendosi alunno delle piante). Un'epitome di molti di questi artifici è data nella poesia intitolata *Al Ahad: orazione per il principio di tutto e tutti*: «Padre nostro e soprattutto loro signore del maestrale/ e delle cimici cosiccome dell'homo

¹¹ «Caos» è uno dei tre modelli riconosciuti alla base delle storie di malattia (accanto a «restituzione» e «ricerca») nel più stimolante degli studi su questo tema, ancorché estraneo alla disciplina strettamente letteraria, poiché appartenente alla sociologia della salute: Arthur Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness, and Ethics*, Chicago, The University Chicago Press, 1995 (trad. it. di C. Delorenzo, *Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 96-113).

¹² Andrea Zanzotto, *Ascoltando dal prato*, in *Idioma*, Milano, A. Mondadori, 1986, poi in Id., *Le poesie e prose scelte* cit., pp. 717-814, p. 727.

¹³ Id., da «Dittico e fistole», ivi, pp. 737-738.

a volte sapiens e/ della carota rossa ti prego passa da un salone fashion/ a tagliarti quella barba finta poi riaffiora ex novo dal/ tanfo umido delle cattedrali erette sulla tua password»¹⁴.

Se Angiuli non ha fatto ricorso a segni non verbali, più di Zanzotto ha sperimentato un altro strumento dell'iper-grammaticalità, quello della metrica, che è pervenuta negli ultimi anni al *numerus* come principio sia semantico che strutturale: *contraintes* aritmetiche regolano la combinatoria, dimostrando come nella periferia poetica si possa passare dalla renitenza alla rifondazione, dall'anarchia all'ordine. Fra questi espedienti segnalo il rettangolo strofico che tecnicamente è una 'omometria per l'occhio', cioè una pari lunghezza dei versi e delle strofe in termini di millimetri e non di sillabe, che – sperimentata già a cavallo del 2000 da Flavio Ermini e Stefano Guglielmin¹⁵ – consegue i più convincenti risultati negli ultimi tre libri di Angiuli: *L'appello della mano* (2010), *Ovvero* (2015) e *Addizioni* (2020).

La geometrizzazione del ritmo ha, com'è noto, il precedente illustre nel «geometrismo metrico» di Amelia Rosselli, esitante nel «quadro», «blocco» o anche «cubo» poetico, posto che alla quadrangolarità del testo l'autrice associava uno spessore immaginario dato dall'esperienza da cui esso traeva origine, nonché dalla sua esecuzione sonora. L'ossessione formalistica è dialetticamente correlata all'*azzardo*, il 'terzo statuto' della periferia poetica, descrivibile come eccedenza rispetto al calcolo razionale che governa la vita associata. Nell'articolo *Spazi metrici*, «allegato» a *Variazioni belliche* (1964), Rosselli rivelava la sua tecnica, basata sulla lunghezza del primo verso manoscritto da imporre come misura dei successivi. L'autrice presentava questa ricerca come rivisitazione del sonetto, sebbene pochi testi (in *Documento*, del 1976) rivelino una parentela con la più tradizionale delle forme liriche. Piuttosto interessa che la strofa divenga per Rosselli un'eterotopia in cui il rimosso e l'irrazionale vengono confinati e, insieme, trovano accoglienza.

¹⁴ Lino Angiuli, *L'appello della mano*, postfaz. di D. Marcheschi, Torino, Aragno, 2010, p. 35. Questi i dettagli delle altre opere citate: *Amar clus*, pref. di L. Mancino, Foggia, Bastogi, 1984; *Un giorno l'altro*, postfaz. di G. Vitali, Torino, Aragno 2005; *Ovvero*, postfaz. di G. Langella, Torino, Aragno 2015; *Addizioni*, postfaz. di D.M. Pegorari, Torino, Aragno 2020.

¹⁵ Si vedano, in particolare, per Flavio Ermini, *Karlsár. Scritture 1994-1997*, con saggi di Maria Corti, Carlo Gentili e Giorgio Taborelli, Verona, Anterem, 1998; e *Poema n. 10. Tra pensiero*, Roma, Empiria, 2001; segnalo poi l'ultima sezione di Stefano Guglielmin, *Come a beato confine*, nota di T. Salari, Castel Maggiore (Bo), Book, 2003. Naturalmente la diffusione della videoscrittura, col suo ordinario strumento di giustificazione dei margini, ha consentito dagli anni Novanta di ottenere con precisione millimetrica l'obiettivo cui Rosselli poteva solo approssimarsi.

Nelle ultime righe di quel breve saggio ella scrive: «dovrei scrivere prosa [...] la prosa è forse infatti la più reale di tutte le forme, e non pretende definire le forme»¹⁶, parole che individuano nella prosa una maggiore prossimità alla norma universale, mentre la poesia costringe la fluidità del pensiero entro una forma chiusa. Lo imprigiona e insieme gli concede uno statuto autonomo. La contesa fra liberazione e costrizione era già stato il tema di *Variazioni belliche*, ma esso assume un rilievo maggiore in *Serie Ospedaliera*, titolo nel quale ciascuno degli elementi si rivela palinodico rispetto a quelli del titolo precedente: il sostantivo *Serie* indica il passaggio dalla matrice barocca del 'ritorno' (la variazione) a quella dodecafonica della linearità¹⁷, mentre l'aggettivo *ospedaliera* accantona l'accenno vitalistico e ripiega nella convalescenza, nella sospensione di sé in uno spazio sottratto all'azione e al riconoscimento sociale.

Si ricordi che in un saggio di Virginia Woolf (forse noto alla poetessa italiana, data la predilezione per la scrittrice inglese) il malato è paragonato al disertore, rispetto all'«esercito degli eretti»¹⁸, è colui che può dedicarsi all'auscultazione interiore proprio perché è escluso dalla condizione normale; pertanto lo spazio ospedaliero cui allude il secondo libro di Rosselli non è solo l'espressione di un trauma e di un isolamento sentimentale, ma anche un'affermazione di libertà, secondo l'indicazione del sottotitolo de *La libellula*, il poema che apre il libro: *Panegirico della Libertà*. Al di là dell'omaggio cifrato al martirio antifascista del padre Carlo e dello zio Nello, è la devianza linguistica che va riconosciuta come atto rivoluzionario, attraverso paronomasie («inventata invettiva», «interne lanterne»), invenzioni lessicali («ostruzionata gioventù»), discordanza o modificazioni di genere («le tue pianeti», «le amare ozie»), cacografie («leggierezza»), articoli errati («gli rovinati»), ripetizioni e variazioni ossessive e citazioni smaccate o occulte (da Dante, Campana, Montale). A paragone dell'*idioma* zanzottiano, quello di Rosselli mi pare più spostato sul fronte della a-grammaticalità, che su quello dell'iper-grammaticalità, poiché i gesti furiosi di elusione delle norme sono

¹⁶ Amelia Rosselli, *Spazi metrici* (1962), in *Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964; si cita da Ead., *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, introduzione di E. Tandello, Milano, A. Mondadori, 2012, pp. 181-189, p. 189. Si fa riferimento anche a *Serie Ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969, e a *Documento*, Milano, Garzanti, 1976; poi in Ead., *L'opera poetica* cit., pp. 191-305 e 307-503.

¹⁷ Sul rapporto fra la ricerca metrica della poetessa e l'avanguardia musicale cfr. Chiara Carpita, «*Spazi metrici*» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del «nuovo geometrismo» di Amelia Rosselli, in «Moderna», XV (2013), n. 2, pp. 61-105.

¹⁸ Virginia Woolf, *On Being Ill*, London, Hogarth Press, 1930 (trad. it. e postfazione di N. Gardini, *Sulla malattia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, pp. 5-30, p. 14). Sull'influenza di Woolf e, in generale, della letteratura inglese su Amelia Rosselli cfr. Silvia Mondardini, *Amelia fu Marion: «I me you the others»*. Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli, in «Cahiers d'études italiennes», X (2013), n. 16, pp. 281-302, <https://journals.openedition.org/cei/1285>

ben più cospicui rispetto a quelli che punteggiano i testi del poeta solighe-
se. E se questi aspira a un paradossale naturalismo (si veda l'onnipresente
paesaggio collinare e dolomitico), la poetessa anglo-italiana è attratta dalle
spire orfiche di un linguaggio che risale a ritroso, attraverso i gradi della
deiezione sociale, su su fino all'istante doloroso della caduta nel mondo.

A oltre mezzo secolo dall'uscita di *Serie ospedaliera* vi riconosciamo uno
dei fondamenti della metafisica negativa post-montaliana, almeno fino a
Milo De Angelis. Anche il poeta milanese è un abile virtuoso del verso ato-
nale che nell'assoluta opacità del canto ripete la costante di una condizione
irreparabile. Colpisce nel libro d'esordio, *Somiglianze* (1976), che un venti-
cinquenne De Angelis scriva: «e volevi dire, dire/ ma non c'è più tempo per
fare l'attimo» o, in *Millimetri* (1983): «Chi genera il tempo/ ha il volto arato
e con pazienza ripete/ che noi ubbidiamo»¹⁹.

Anche la metafora calcistica che apre *Terra del viso* (1985) – «nessuno/
può sbagliare un passaggio, nessuna chiacchiera/ che non piglia i fili,/ i fili
delicatissimi/ della cosa/ nessuno, ve lo ordino, nessun abbraccio in pausa»
– allude all'enigmatica soggezione dell'individuo a una sentenza già scritta, a
un imperativo imperscrutabile rispetto al quale non può nulla, se non forzare
le maglie della grammatica e cercare dietro gli incongrui e aberranti segni
della metropoli le fessure, le incrinature, le rugosità che immettano miraco-
losamente in uno spazio altro. Persino «I camion/ restano lì, spirituali»²⁰,
scrive il poeta, e così non solo la lingua, ma gli oggetti stessi diventano dei
lapsus, degli errori di intenzione, accidenti della realtà fenomenica sull'orlo
di rivelare una verità incognita oppure di rimanere muti per sempre.

Questa doppia ambiguità – della poesia di fronte allo spazio comune,
e della realtà di fronte alla nostra percezione fiaccata dall'ipertrofia dei se-
gni – ci introduce a quel *disincanto* che pervade tanta parte della lirica con-
temporanea e che suggerisco qui come suo 'quarto e ultimo statuto'. È un
atteggiamento prevalentemente ironico che contraddice l'ottimismo delle
ideologie modernistiche, a più riprese rilanciate dagli anni Ottanta a oggi,
cui il poeta italiano risponde ripiegando nel quotidiano e rassegnandosi a
raccolgere d'ora in poi i frammenti dell'anima, perché non vengano disper-
si nello spazio continuo dell'oblio e del rifiuto. La poesia di Maria Luisa
Spaziani, per esempio, è un'estrema collezione di attimi, oggetti, ricordi,

¹⁹ I virgolettati provengono originariamente da Milo De Angelis, *Le cause dell'inizio*, in *Somi-
glianze*, Milano, Guanda, 1976, p. 9; e Id., *I bastoni*, in *Millimetri*, Torino, Einaudi, 1983; cito da Id.,
Poesie, introduzione di E. Affinati, Milano, A. Mondadori, 2008, pp. 9 e 83.

²⁰ Le ultime due citazioni provengono da Id., *Le squadre*, in *Terra del viso*, Milano, A. Monda-
dori, 1985; e Id., *L'oceano intorno a Milano*, ivi, in *Biografia sommaria*, Milano, A. Mondadori, 1999;
l'edizione considerata per entrambe è Id., *Poesie cit.*, pp. 109 e 210.

intuizioni, echi letterari, perlopiù disordinatamente affastellati, eccedenti ogni catalogazione forzata, accostati con ironia, senza gusto della proporzione o gerarchia fra il monumento e il *bric-à-brac* in cui si trasforma la nostra vita minimale. Eppure il «reliquiario»²¹ della poesia riesce a salvaguardare la dignità degli attimi, contenendoli nella *geometria del disordine*, cioè in quella sua capacità di tentare una sistemazione provvisoria ma accettabile della molteplicità metamorfica dei gesti, della memoria, degli oggetti e degli elementi naturali. Nella raccolta del 1981, intitolata appunto *Geometria del disordine*, pur nella distanza fra le due personalità in questione, non sono poche le affinità fra Spaziani e Rosselli, cominciando dalle frequenti allusioni all'estetica musicale e dai blocchi strofici equivalenti più sul piano visivo che su quello sillabico. C'è qui una metafora particolarmente felice della funzione poetica nella «Storia», la quale ultima si preoccupa di levigare la sua immagine, scartando ciò che è provvisorio, incompiuto, eterodosso, e allineando ciò che è funzionale a una rappresentazione destinale e ideologica in una «splendida collana»: un'immagine di chiara ascendenza bergsoniana²².

Di contro, la poesia agisce come «la regina notturna» di Mozart, che esibisce sfacciatamente una collana fatta proprio con quegli «scarti». È questo il suo *scandalo*, il suo dover sempre «Ricominciare dal nulla» e «Creare nuove dimensioni», mentre la spazializzazione del controllo sociale pretende di definire e perimetrare ogni cosa²³. In questa creazione continua trova spazio

²¹ Riprendo il termine, ovviamente, da Eugenio Montale, *In limine*, in *Ossi di seppia*, Torino, Gobetti, 1925; cito da Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, A. Mondadori, 2005, pp. 3-105, p. 7. Il grande genovese è, in fondo, il 'convitato di pietra' di questo mio contributo: il suo «pomario», la «muraglia/ che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia», «il canneto», la «casa sul mare», ma anche il cimitero marino, la funicolare, «la casa dei doganieri» e tutto insieme quel generoso catalogo di amuleti e occasioni che è la sua opera possono essere considerati gli archetipi medio-novecenteschi delle eterotopie poetiche.

²² A ben guardare, per la capitale distinzione fra «coscienza» e «durata» Bergson partiva proprio dalla contrapposizione fra uno «spazio» costrittivo e un «movimento» liberatorio; infatti, mentre la «coscienza» è organizzata come una «superficie» in cui «le percezioni, che vi giungono dal mondo materiale [...] sono nette, distinte, giustapposte», ciò che agisce «al fondo» è «tutt'altro»: «è un flusso continuo, [...] una successione di stati, ciascuno dei quali preannunzia quello che lo segue e contiene quello che lo precede». A questa «durata» il filosofo francese associava la metafora del «gomitolo, poiché il nostro passato ci segue, e s'ingrossa senza sosta del presente che raccoglie sul suo cammino». Di contro, la «molteplicità di stati di coscienza successivi», concepiti come «un movimento che si compie nello spazio», dà luogo a «una unità astratta che li riunisce, come un filo che tenga assieme le perle di una collana». Questa è l'attitudine di una razionalizzazione del tempo, nella quale «non troveremo più sfumature di quante ne ammetta, in matematica, un'addizione di numeri dati» (Henri Bergson, *Introduzione alla metafisica*, a cura di V. Mathieu, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 47-49, 76-77).

²³ Maria Luisa Spaziani, *Lo scandalo*, da *Geometria del disordine*, Milano, A. Mondadori, 1981; poi in Ead., *Tutte le poesie*, a cura di P. Lagazzi e G. Pontiggia, Milano, A. Mondadori, 2012, pp. 413-526, a p. 424. L'altro titolo poco più avanti richiamato è *La stella del libero arbitrio*, Milano, A. Mondadori, 1986, poi in Ead., *Tutte le poesie* cit., pp. 527-656.

anche la contaminazione di prosa e verso, che aveva già interessato Rosselli, ma che per Spaziani concerne non solo la fluidità del ritmo, ma anche la semplificazione spietata della sintassi, soprattutto ne *La stella del libero arbitrio* (1986), titolo pure attraversato dall'antifrastica tensione fra la libertà creativa e la fissità di un'orbita celeste che orienti, illumini e salvi; e si ricorderà che solo cinque anni prima, nel 1981, era apparso l'ultimo libro di Sereni, *Stella variabile*, che da questa stessa utopia ambivalente traeva ispirazione.

Un'ironia e un disincanto che reinterpretano in chiave originale e meno algida la lezione del Montale maturo e postremo, che si risente ancora in Paolo Ruffilli, nella plurivocità che pone ai margini l'io lirico, anche in virtù del ricorso a espedienti grafici, nel caso di *Piccola colazione* (1987) o in quello di *Camera oscura* (1992), col topos delle fotografie ritrovate che fissano in un rettangolo muto un attimo privato che si perderebbe nell'insignificanza, se non intervenisse lo scarto liberatorio della poesia a ridargli spessore, movimento, verticalità. Ma, forzando il *terminus ante quem* della mia indagine, segnalo di Ruffilli anche l'ultimo e migliore dei suoi libri, *Le cose del mondo* (2020), poiché l'opera ricomprende e risolve in struttura testi composti sin dal 1978, che scorrono paralleli all'intero suo percorso, come traspare dalla serie 'anatomica' (dalla A di *Ascelle* alla V di *Vulva*) che fa eco alla carnalità erotica della precedente raccolta *Affari di cuore* (2011). Nella raccolta del 2020, però, si rileva di più l'aspirazione a quell'impossibile enciclopedia della vita, da cui ho preso le mosse: nel suo *furor* classificatorio, che nelle sezioni centrali ricorre anche all'ordinamento alfabetico per titoli-lemmi, e ancor più nelle stesse lacune incolmabili di questo dizionario, la poesia di Ruffilli è la *mise en abyme* dell'ordine che pretende di pervadere il mondo, ne mima le astruse ossessioni, ne sconfessa la volontà di dominio, ma al contempo avoca a sé un potere di legiferazione autonomo e più pietoso²⁴.

Dalle esperienze poetiche qui traggiate si delinea, geometrico e sghembo, l'*angelus novus* benjaminiano, con le ali spalancate e lo sguardo sbarrato verso il passato, mentre il vento impetuoso del progresso spira oggi ancora più forte, al tempo dell'ideologia delle transizioni: i fondamenti invisibili, le parole del caos, i calcoli azzardati e il sorriso del disincanto trovano forse ancora, in questa periferia del moderno, il loro deposito prodigioso.

²⁴ Questi i dettagli dei titoli qui richiamati: Paolo Ruffilli, *Piccola colazione*, pref. di G. Pontiggia, Milano, Garzanti 1987; Id., *Camera oscura*, pref. di G. Raboni, Milano, Garzanti, 1992; Id., *Affari di cuore*, Torino, Einaudi, 2011; Id., *Le cose del mondo*, Milano, A. Mondadori, 2020.

ALESSANDRO CINQUEGRANI
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

DOVE MUOIONO GLI AUTORI. ETEROTOPIE E SOLITUDINI

1. *Le eterotopie di Foucault*

Sono nato il 30 ottobre 1947, all'imbrunire, brandello di carne rigettato con furia da un altro corpo, concepito nove mesi prima da un soldato reduce dalla più grande guerra mai combattuta su questo pianeta e da sei anni di campo di concentramento, e da una domestica non più giovane, sventrata al momento del parto dalla mia grossa testa infelice.

Sono morto il 30 ottobre 2010, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un troncetto di liquirizia e fantasticavo. Finora solo qualche grande poeta antico ci aveva raccontato la discesa di eroi vivi nel regno dei morti, o aveva preteso di essere andato di persona, da vivo, nell'aldilà e di esserne poi ritornato. Io sono il primo che vi racconta, da morto, quello che succede nel regno dei morti.

Si sente dire spesso, tra i vivi, che nessuno ci ha mai raccontato davvero quello che c'è dopo¹.

È l'incipit di *Gli increati* di Antonio Moresco, del 2015, terzo volume della trilogia *Giochi dell'eternità*. L'impatto è straniante: il 30 ottobre 1947 è la data di nascita dell'autore, e nel contesto della trilogia si dice esplicitamente che a parlare è Antonio Moresco. Non si tratta di una esplicita *autofiction* né di un gioco postmoderno, ma della rappresentazione narrativa di uno spazio altro, un'eterotopia.

Michel Foucault definisce questo concetto prima nella prefazione a *Le parole e le cose* e poi in una conferenza radiofonica dello stesso anno in cui usciva il libro, ovvero il 1966. Mentre nell'intervento su *Le eterotopie*, il francese prova a descrivere spazi reali che divengono «contro-spazi», come

¹ Antonio Moresco, *Gli increati*, Milano, Mondadori, 2015, p. 9.

il teatro, il lettone dei genitori per i bambini, il giardino e molti altri, nel testo che introduce il suo libro più noto, la definizione si fonda sull'ambiguità dello spazio letterario che simula, approfondisce e si distanzia rispetto allo spazio reale.

Il punto di partenza è *L'emporio celeste di riconoscimenti benevoli* che compare nel racconto *L'idioma analitico di John Wilkins* di Borges, secondo il quale

gli animali si dividono in: a) appartenenti all'Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) maialini di latte, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et cetera, m) che fanno l'amore, n) che da lontano sembrano mosche².

La sovrapposizione del piano della realtà con quello della scrittura, la contaminazione tra le parole e le cose, dice Foucault, suscita stupore e riso:

la sua lettura provoca, scombussolando tutte le familiarità del pensiero – del nostro, cioè: di quello che ha la nostra età e la nostra geografia – sconvolgendo tutte le superfici ordinate e tutti i piani che placano ai nostri occhi il rigoglio degli esseri, facendo vacillare e rendendo a lungo inquieta la nostra pratica millenaria del Medesimo e dell'Altro³.

Questo breve passaggio, che è all'origine dell'intero studio *Le parole e le cose*, mette in crisi il concetto stesso di rispecchiamento tra parole e cose, che va in una duplice direzione: da una parte l'idea stessa di *mimesis* secondo la quale l'arte imita la natura e cioè la rispecchia, e dall'altra il concetto di imitazione delle idee. In questo modo siamo abituati a interpretare l'arte e la letteratura o come imitazione o come portatrice di un significato immediatamente intelligibile. Del resto sono questi i modi in cui viene letta e insegnata la letteratura nelle scuole, dove spesso il significato precede il testo, che si fa portatore di messaggi di natura etica o ideologica. Foucault si accorge che la narrazione ha un potenziale mitopoietico che entra quasi in competizione o comunque che è alternativo alla realtà rappresentata.

Quando torna ad affrontare questo tema nella conferenza radiofonica, Foucault amplia lo spettro dei significati, perché si rende conto che la questione non riguarda soltanto la letteratura, ma va intesa anche come un modo di concepire e guardare la realtà:

² Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], Milano, Rizzoli edizione digitale, 2013, p. 12.

³ *Ibidem*.

I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta, e infine – il giovedì pomeriggio – il grande letto dei genitori. È in quel letto che si scopre l'oceano, perché tra le sue coperte si può nuotare; ma quel letto è anche il cielo, perché nelle sue molle si può saltare; è il bosco perché ci si può nascondere; è la notte, perché fra le sue lenzuola si diventa fantasmi; ed è il piacere, perché al ritorno dei genitori si verrà puniti⁴.

Questo linguaggio analogico che imita lo slancio visionario dei bambini può sembrare in parte delirante e certamente molto diverso dal ragionamento sullo spazio della scrittura, tanto da apparire in contraddizione con quanto scritto nelle *Parole e le cose*, ma non lo è perché mentre nel libro Foucault tratta del potenziale delle parole, qui parla di un modo di guardare la realtà.

Negli anni Sessanta si sviluppa in più direzioni un ragionamento volto a mettere in crisi il pensiero dicotomico che l'uomo adotta per interpretare il mondo, e si torna a ragionare con una nuova curiosità su quelle prospettive inedite che superano le interpretazioni cristallizzate. In particolare, visioni che vanno oltre la distinzione classificatoria tra sé e mondo sono, oltre all'arte e la letteratura di cui si sta trattando, la malattia mentale, e in particolare la schizofrenia, e la psichedelia.

Nel 1960 lo psichiatra e psicoanalista Harold F. Searles pubblica *L'ambiente non umano nello sviluppo normale e nella schizofrenia*, volto a superare alcuni dualismi che impediscono, a suo dire, di comprendere lo sviluppo della malattia schizofrenica, come quello tra umano e non umano, ma teso anche a far comprendere come per i pazienti affetti da questa malattia il delirio visionario vada colto e interpretato in quanto tale e non necessariamente attraverso la lettura freudiana: così per esempio quando sostengono che il loro braccio è una racchetta da tennis non intendono celare dietro le parole un significato nascosto ma vogliono dire semplicemente ciò che dicono, ovvero che il loro braccio è il loro braccio ma è anche una racchetta da tennis. Così come il letto dei genitori è il letto ma è anche l'oceano: si tratta perciò di una visione della realtà che va anche oltre la distinzione lacaniana tra Immaginario, Simbolico e Reale.

La stabilità del reale dunque viene messa in discussione in questi studi, ma si diffonde ancora di più con l'ampliarsi dell'attenzione, tipica di quegli anni, per la psichedelia, i cui effetti sono quelli di superare le barriere tra io e mondo e le dicotomie interpretative della realtà. In anni recenti in cui la lettura del messaggio e del significato etico dei testi ne impoverisce la portata mitopoietica, la psichedelia sembra ritornare di moda per la sua portata

⁴ Id., *Utopie Eterotopie* [1966], Napoli, Cronopio, 2006, pp. 12-13.

straniante (si parla infatti di «rinascimento psichedelico»). In un recente libro divulgativo e perciò molto chiaro, Eduardo Camurri descrive la visione della realtà che è possibile raggiungere grazie alla psichedelia:

L'introduzione alla Realtà ora distingue tre tipi di realtà.

Il primo, che d'ora in poi scriveremo tra virgolette, è la «Realtà» che ci sembra di conoscere e con cui abbiamo dolorosa familiarità; è il mondo della misurazione, dell'intelligenza, dell'organizzazione, dell'oppressione, della sofferenza e del potere. Il secondo tipo, che d'ora in poi, proprio in nome della sua natura aperta, scriveremo senza virgolette, è la Realtà della meraviglia e dello splendore, della generosità e della potenza che, radici in cielo, prova a sintonizzarsi con la «Realtà» per liberarla dalla fame di se stessa⁵.

Lo sdoppiamento della realtà trova infine una sintesi nella terza accezione del termine supposta da Camurri:

Questa prima distinzione, ovviamente, è solo di comodo; è utile per intenderci qui, nella «Realtà», perché in realtà non c'è altra realtà che una terza realtà che, da qui in avanti, scriveremo con entusiasmo in stampatello maiuscolo, e cioè la REALTÀ⁶.

Sembra un gratuito gioco di parole, ma il punto nodale è che attraverso il pensiero psichedelico la realtà altra che si percepisce si fonde alla realtà nota.

Michel Foucault conosce solo nel 1975 la psichedelia ma già all'altezza delle *Parole e le cose* era affascinato da tutto ciò che non era facilmente definibile entro lo schema realtà-interpretazione. È proprio la fuga da questo rigido schematismo che lega i due concetti apparentemente distinti di eterotopia, quello di *Le parole e le cose* che si riferisce al potere della scrittura borghese, e quello delle conferenze radiofoniche che si riferisce alla capacità visionaria dell'immaginazione: entrambe superano la dicotomia tra realtà e interpretazione, superano la definizione razionalizzabile di realtà e perciò rappresentano entrambe uno spazio altro.

2. La Zona di McHale

Quando, nel 1987, Brian McHale riprende il concetto di eterotopia di Foucault, utilizza molto efficacemente il termine «Zona», che riprende dall'*Arcobaleno della gravità* di Pynchon, e in particolare dal capitolo che porta proprio questo titolo: *Nella Zona*. Qui si racconta dello spazio franco

⁵ Edoardo Camurri, *Introduzione alla realtà*, Palermo, Timeo, 2024, p. 61.

⁶ *Ibidem*.

della Germania del Dopoguerra nella quale il protagonista Slothrop entra alla ricerca della propria identità, liberandosi dal Controllo, o dalla paranoia del Controllo, che lo attanaglia. È uno spazio di liberazione che riguarda il personaggio ma anche la narrazione stessa che sembra al di fuori del dominio autoriale. Il crollo dei confini fisici diviene rappresentativo del crollo dei confini ontologici, che secondo McHale rappresenta la caratteristica primaria della letteratura postmoderna. La Zona, dunque, è la rappresentazione narrativa dell'eterotopia foucaultiana:

the collapse of regimes and national boundaries, it turns out, is only the outward and visible sign of the collapse of ontological boundaries. As the novel unfolds, our world and the "other world" mingle with increasing intimacy, hallucinations and fantasies become real, metaphors become literal, the fictional worlds of the mass media—the movies, comic-books—thrust themselves into the midst of historical reality. The zone, in short, becomes plural:

Isn't this an "interface" here? a meeting surface for two worlds... sure, but which two?

In fact, Pynchon's zone is paradigmatic for the heterotopian space of postmodernist writing, more so than Gray's or Burroughs's or even Calvino's.

Here (to paraphrase Foucault) a large number of fragmentary possible worlds coexist in an impossible space which is associated with occupied Germany, but which in fact is located nowhere but in the written text itself⁷.

La Zona di Pynchon diviene dunque un intermondo, uno spazio in cui la dimensione narrativa e quella metanarrativa convivono, le due accezioni del termine proposte da Foucault convergono in una: c'è sia la deriva ontologica di Borges sia il colpo d'ala immaginativo dei bambini nel grande letto dei genitori.

Nei confini della letteratura italiana, McHale utilizza l'esempio delle *Città invisibili* di Calvino, dove il problema della sovrapposizione delle diverse accezioni di realtà è evidente, come pure il fondersi della dimensione narrativa con quella metanarrativa. Nel finale del testo si trova l'ultima confessione di Marco Polo che esplicita da dove nascono le città fantastiche che ha descritto fin lì:

Era l'alba quando [Marco Polo] disse:

– Sire, ormai ti ho parlato di tutte le città che conosco.

– Ne resta una di cui non parli mai.

Marco Polo chinò il capo.

– Venezia, disse il Kan.

⁷ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987, p. 45.

Marco sorride.

– E di che altro credevi che ti parlassi?

L'imperatore non batté ciglio.

– Eppure non ti ho mai sentito fare il suo nome.

E Polo:

– Ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia.

– Quando ti chiedo d'altre città, voglio sentirti dire di quelle. E di Venezia, quando ti chiedo di Venezia.

– Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia.

– Dovresti allora cominciare ogni racconto dei tuoi viaggi dalla partenza, descrivendo Venezia così com'è, tutta quanta, senza omettere nulla di ciò che ricordi di lei⁸.

Venezia è dunque il grande archetipo da cui discendono, quasi in una costruzione ad albero, tutte le altre città: è il grande letto dei genitori che genera l'oceano, il cielo, il bosco, la notte. Ma la questione tematica appare insufficiente a descrivere la complessità del problema, come riconosce lo stesso McHale: «Certainly, the framing narrative does foreground the question of reliability or unreliability in Marco Polo's account of the cities he claims to have visited. By my reading, however, this issue is subordinate to ontological issues in the text as a whole, above all the issue of what kind of space is capable of accommodating so many incommensurable and mutually exclusive worlds»⁹.

Quale tipo di spazio è in grado di contenere tutte quelle città impossibili, meravigliose e spaventose? Soltanto lo spazio della scrittura che può ospitare, come direbbe Borges, le città «incluse nella presente classificazione». Insomma l'eterotopia si genera quando sussistono entrambe le definizioni solo apparentemente diverse che ne dà Foucault. Anzi, secondo McHale, è proprio questa caratteristica, ovvero la sussistenza di questa dimensione metanarrativa sovrapposta alla narrazione stessa, il tratto tipico della letteratura postmoderna.

Eppure forse il testo più rappresentativo della letteratura italiana, o quantomeno più esplicito, nella rappresentazione di questo spazio eterotopico, è il precedente *Sei personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello. Le ragioni di questo inquadramento non stanno solo nel fatto che la scena è un teatro a differenza degli spettacoli tradizionali in cui il teatro è semplicemente il luogo della finzione, ma anche per come viene concepito questo spazio. Il teatro è costitutivamente un'eterotopia («il teatro – scrive Foucault – realizza nel

⁸ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2005, p. 86.

⁹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction* cit., p. 44.

riquadro della scena tutta una serie di luoghi che sono estranei gli uni agli altri»¹⁰), ma nella sua interpretazione pirandelliana il teatro è innanzitutto teatro, non solo quindi il luogo dell'immaginazione ma anche un luogo reale, e così converge in questo spazio la lettura foucaultiana con quella di McHale.

Come è noto, la *pièce* non nasce immediatamente come un'opera metateatrale, o almeno così sostiene il suo autore, che nella celebre prefazione del 1925 racconta della «servetta Fantasia» che «ebbe, parecchi anni or sono, la cattiva ispirazione o il malaugurato capriccio di condurmi in casa tutta una famiglia [...] da cui, a suo credere, avrei potuto cavare il soggetto per un magnifico romanzo»¹¹. Il processo che ne segue è altrettanto conosciuto: il romanzo non nasce perché a quella storia manca un «senso universale», e dunque quei personaggi restano sospesi in un limbo senza prendere corpo.

Ciò che a un certo punto innesca la scrittura è proprio il rinvenimento di questo senso universale:

O perché mi dissi non rappresento questo novissimo caso d'un autore che si rifiuta di far vivere alcuni suoi personaggi, nati vivi nella sua fantasia, e il caso di questi personaggi che, avendo ormai infusa in loro la vita, non si rassegnano a restare esclusi dal mondo dell'arte? Essi si sono già staccati da me; vivono per conto loro; hanno acquistato voce e movimento; sono dunque già divenuti di per se stessi, in questa lotta che han dovuto sostenere con me per la loro vita, personaggi drammatici, personaggi che possono da soli muoversi e parlare; vedono già se stessi come tali; hanno imparato a difendersi da me; sapranno ancora difendersi dagli altri. E allora, ecco, lasciamoli andare dove son soliti d'andare i personaggi drammatici per aver vita: su un palcoscenico. E stiamo a vedere che cosa ne avverrà¹².

La lotta dell'autore con i suoi personaggi si configura dunque certamente come «un novissimo caso», ma con maggiore difficoltà come un senso universale. La questione metaletteraria appare infatti un problema tecnico che riguarda la scrittura più che un significato che allarga il proprio spettro a coinvolgere tutti. Ma – diceva McHale e implicitamente Foucault – l'eterotopia si dà quando convergono elementi tipici dello scarto metanarrativo assieme a altri che riguardano la realtà finzionale. Il teatro è un luogo privilegiato dove può trovare spazio l'eterotopia così descritta, e nell'incontro tra i personaggi e gli attori le condizioni della sua sussistenza vengono naturalmente soddisfatte: alla contaminazione tra realtà e finzione ad opera dell'immaginazione corrisponde una contaminazione in termini metateatrali.

¹⁰ Michel Foucault, *Spazi altri*, in *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 16.

¹¹ Luigi Pirandello, *Sei personaggi in cerca di autore*, in *Il meglio del teatro. Drammi scelti*, a cura di P. Gibellini, Milano, Rizzoli, 2016, p. 328.

¹² Ivi, pp. 329-330.

3. *Due casi di studio/1: Gli Increati*

Più che la lotta, come si dice nella prefazione, lo spazio diegetico dei *Sei personaggi* riguarda l'assenza dell'autore, è questo il tema da cui parte il testo per dipanare la propria trama. Ma nell'incipit degli *Increati* ricordato all'inizio a essere messa in campo da Moresco è più esattamente la morte dell'autore: «Sono morto il 30 ottobre 2010, nel cuore della notte, investito da una macchina mentre camminavo per strada succhiando un tronchetto di liquirizia e fantasticavo».

A morire investito mentre cammina per strada è infatti, alla fine dei *Canti del Caos*, il Matto, principale alter ego della figura dell'autore. È il momento finale di quella che Moresco chiama l'increazione, ovvero l'atto creativo del romanzo, la creazione di un mondo increato in contrapposizione col mondo creato. Ma nell'ultimo *Canto del Matto*, questo personaggio ci dice di più di se stesso:

Non ho quasi mai parlato, qui dentro, non ho mai cantato. Ho lasciato cantare gli altri. Me ne sono stato quasi sempre in silenzio, nascosto, assente. Anche per me spazio e tempo si sono immobilizzati. Anch'io sono stato separato violentemente dalla mia ombra. Non mi resta che presentarmi direttamente per quello che sono, all'inizio di questo canto: il mio nome è Antonio Moresco, a questo punto, qui dentro¹³.

Del resto la data di nascita posta all'inizio degli *Increati* coincide con quella dell'autore. Perché, dunque, si dichiara morto?

Benché sia stato poco sottolineato dalla critica, a me pare evidente che la trilogia parli della nascita del libro, ovvero del mondo alternativo che un libro è in grado di creare. La scrittura di un libro – almeno di un libro come questo – comporta una frattura nell'identità dell'autore, una frattura descritta bene da Roland Barthes nel suo celebre saggio sulla *Morte dell'autore*, in cui si costruisce una dicotomia tra quello che chiama «autore» e quello che chiama «soggetto della scrittura», dice:

All'Autore è riconosciuto il compito di *nutrire* il libro, in quanto lo precede, pensa, soffre, vive per esso; con la propria opera intrattiene lo stesso rapporto di antecedenza che un padre ha con il figlio. Lo «scrittore» moderno – il soggetto della scrittura – nasce invece contemporaneamente al proprio testo; non è in alcun modo dotato di un essere che precederebbe o travalicerebbe la sua scrittura, non è affatto il soggetto di un libro che ne costituirebbe il predicato; non esiste altro tempo se non quello dell'enunciazione, e ogni testo è scritto per sempre *qui e ora*¹⁴.

¹³ Antonio Moresco, *Canti del Caos*, Milano, Mondadori, 2009, p. 937.

¹⁴ Roland Barthes, *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, Torino, Einaudi, 1988, p. 55.

Esistono dunque due figure di autore: una che viene prima, ha una vita comune, un'esistenza in carne e ossa, una quotidianità, e una che accade durante la scrittura. Entrambe riguardano l'identità dell'autore, inutile ricordare che nulla hanno a che fare con il narratore che invece è una funzione del testo.

Secondo questa visione di Barthes l'autore muore nell'attimo esatto in cui inizia a scrivere e dunque a vivere il qui e ora dello scrittore. D'altra parte nell'attimo esatto in cui il libro è terminato lo scrittore, il soggetto della scrittura, muore a sua volta, lasciando di nuovo il posto all'autore. Lo scrittore di Barthes è altro da quello che chiama l'Autore-Dio e che è sempre «il passato del suo stesso libro», così come in Moresco esiste un altro alter ego che è esattamente Dio e che precede il libro: è infatti «il DNA di tutto quello che sta succedendo qui dentro»¹⁵.

Le ultime parole pronunciate nei *Canti del Caos* sono: «Il mio tempo è finito. È cominciato il mio»¹⁶.

Gli Incretati, ovvero il capitolo successivo della storia, si fonda su questo sdoppiamento e si ripete ossessivamente che tutto è spaccato in due, la morte e la vita, e l'io vuole o deve risorgere, ovvero trascinare nella vita reale, proprio come capita a uno scrittore alla fine dell'atto della scrittura.

La prospettiva degli *Incretati* è interna, l'io vive nel regno dei morti. È uno spazio misterioso, straniante, difficile, in cui tutto volge misteriosamente verso la vita e la resurrezione. Scrive Moresco all'inizio del capitolo intitolato proprio *Tutto è spaccato in due*:

Quando ero tra i vivi e mi muovevo nel mondo con il mio corpo che percepivo di tanto in tanto come vivo, mi sembrava sempre di venire da un'altra parte e da un altro mondo. Adesso che sono morto mi sembra ancora di venire da un'altra parte, da un'altra parte e da un altro mondo. Ve l'ho già detto: allora mi sembrava di vivere in un mondo di morti, adesso mi sembra di vivere in un mondo di vivi¹⁷.

La postura dell'autore è simile a quella che descrive Kafka nei suoi diari e che Blanchot descrive come la volontà di scomparire che riguarda in questo caso l'uomo prima che lo scrittore:

forse, dal momento che sono comunque un essere umano, e che le radici esigono nutrimento, forse "laggiù" (o lassù) ho i miei rappresentanti, commedianti penosi e scarsi, che a me vanno bene per la sola ragione che il mio principale nutrimento proviene da altre radici che crescono in un'altra aria, anch'esse penose, ma comunque

¹⁵ Antonio Moresco, *Canti del Caos*, Milano, Mondadori, 2009, p. 968.

¹⁶ Ivi, p. 1069.

¹⁷ A. Moresco, *Gli incretati* cit., p. 90.

più vitali. Tutto questo mi conduce alla mescolanza delle rappresentazioni. Se le cose stessero così come mi appaiono nella strada tra la neve sarebbe spaventoso, sarei perduto, e non nel senso di una minaccia, bensì di un'esecuzione immediata. Ma io sono altrove. Solo che la forza d'attrazione del mondo degli uomini è mostruosa, e in un istante può far dimenticare tutto. Ma altrettanto forte è la forza di attrazione del mio mondo, chi mi ama mi ama, perché sono "abbandonato", e forse non come il vuoto di Weiss, ma perché essi avvertono che, nei momenti felici, su un altro piano, ho la libertà di movimento che qui mi manca del tutto¹⁸.

La sovrapposizione che sussiste in Moresco tra lo spazio narrativo e quello metanarrativo, però, richiama più direttamente l'idea di Zona, che McHale ricava da Foucault e Pynchon, e fa risalire all'eterotopia, alla cui definizione concorrono anche altri aspetti.

Nel mondo spaccato in due degli *Increati*, diviso tra i morti e i vivi, una parte si rispecchia nell'altra e restituisce sempre all'io, come nel passo di Kafka, un invincibile senso di estraneità. Questo rispecchiamento che rivela l'assenza sembra adeguarsi esattamente alla definizione che Michel Foucault dà di eterotopia:

Lo specchio, dopotutto, è un'utopia, poiché è un luogo senza luogo. [...] Ma si tratta anche di un'eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno: è a partire dallo specchio che mi scopro assente nel luogo in cui sono, poiché è là che mi vedo¹⁹.

Il mondo dei morti, dunque, sembra esattamente lo specchio che rivela l'assenza. Alla fine degli *Increati*, Moresco lo scrive esplicitamente più volte utilizzando esattamente la stessa metafora: «Ma se la morte si sta specchiando dentro la vita e se la vita si sta specchiando dentro la morte, noi dentro che specchio siamo? In che gorgo di specchi siamo?»²⁰.

Per essere davvero un'eterotopia, nel senso foucaultiano del termine, deve però essere anche un luogo reale. Ma il mondo dei morti è lo spazio letterario, il mondo della finzione, e dunque un luogo reale, l'universo del libro. Uno spazio nel quale «le strutture del discorso e le poltiglie verbali si stanno agglutinando sempre di più, si concentrano, mentre stanno andando anche loro a sbattere e a sfracellarsi contro il muro di tempo e spazio immobilizzati»²¹.

¹⁸ Franz Kafka, *Diari*, in Maurice Blanchot, *Lo spazio letterario*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 66.

¹⁹ M. Foucault, *Spazi altri* cit., p. 12.

²⁰ A. Moresco, *Gli increati* cit., p. 933.

²¹ Ivi, p. 952.

È in questo spazio, fatto della creatività astratta e concreta della città di sperma, che l'autore, sostituito o estromesso dai personaggi, percepisce la propria assenza: «Sono l'autore estromesso dalla propria opera, che si sposta al suo interno in una situazione di clandestinità assoluta e senza speranza»²². Lo spazio del libro, che è anche una città reale, la città di sperma prima, la città dei morti poi, è simile al teatro dei *Sei personaggi*, ma in questo spazio anziché mettere in scena l'assenza dell'autore si disegna un passaggio dia-cronico dalla vita alla morte.

Lo spazio letterario è dunque l'eterotopia di Moresco che trova la propria assenza e la propria morte nel suo essere alternativamente autore e soggetto della scrittura, secondo i termini di Barthes. Si tratta di «luoghi che si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli o a purificarli. Si tratta in qualche modo di contro-spazi», scrive Foucault, restituendo il senso di quel luogo dei morti descritto da Moresco, lo spazio letterario speculare alla realtà dove vivono gli increati.

Questo spazio letterario, lo spazio della solitudine come lo definiscono sia Moresco che Blanchot quando parla di Kafka, è però sia un'eterotopia che una eterocronia, alla quale, secondo Foucault, la prima deve essere sempre connessa. Come il viaggio di nozze, un'eterotopia e eterocronia biologica che muta per sempre l'identità, l'incontro con la scrittura è un'eterotopia di crisi e di deviazione al tempo stesso, il suo attraversamento crea una metamorfosi destinata a restare nel tempo ma si crea anche un'alterità rispetto alla percezione comune della realtà e le persone che la attraversano vengono considerati «individui il cui comportamento appare deviante in rapporto alle norme imposte»²³.

4. *Due casi di studio/2: Le menzogne della notte*

Il caso di Moresco si configura come molto specifico nel quadro della letteratura italiana e l'autore stesso fonda gran parte del suo posizionamento proprio per differenza rispetto alla narrativa coeva e alla letteratura post-moderna. Però per il suo racconto in cui il regno di morti è anche il regno della letteratura, dopo la conclusione del libro creatosi nei *Canti del caos*, vale comunque l'osservazione di McHale, secondo cui, come si è visto, «the collapse of regimes and national boundaries, it turns out, is only the outward and visible sign of the collapse of ontological boundaries», dove i confini naturalmente non sono soltanto geografici ma anche tra vivi e morti. In questo

²² Ivi, p. 949.

²³ M. Foucault, *Spazi altri* cit., p. 14.

senso la specificità di Moresco allarga il proprio spettro ad abbracciare lo statuto stesso della scrittura nel momento in cui esiste un incontro destabilizzante tra *le parole e le cose*.

In uno scrittore precedente, in cui pure il rapporto col postmoderno è controverso, si trovano altre forme di rottura dei confini ontologici e, allo stesso tempo, di rappresentazione narrativa dell'eterotopia: si tratta di Gesualdo Bufalino e in particolare del suo *Le menzogne della notte*.

Nella parabola dello scrittore l'idea dello sdoppiamento e il rispecchiamento del mondo delle parole e del mondo delle cose sono evidenti anche solo in un aforisma del *Malpensante*, che nella sua semplicità è ironico ma anche drammatico: «*Muore, applausi*»²⁴. Nel primo termine si vede la tragedia della vita dei personaggi, e nel secondo l'entusiasmo di chi vive la vita reale e da quella posizione guarda l'opera di finzione. Si direbbe che la virgola rappresenti lo specchio che non rispecchia l'immagine esatta ma del tutto deformata dalla quale emerge un doppio piano, nello spazio del teatro, come si è già visto nel conterraneo Luigi Pirandello.

Del resto questo è un tema sul quale Bufalino torna spesso: è il celebre dramma cinico del *Ritorno di Euridice*, assunto spesso come parabola emblematica di un intero percorso letterario, nel quale «Orfeo s'era voltato apposta»²⁵ perché più interessato alla musicalità del canto di dolore che al dolore stesso, più alle parole che alle cose, come se non potessero più rispecchiarsi le une nelle altre.

La metamorfosi dell'autore, la deflorazione a cui va incontro, per riprendere l'eterocronia di Foucault, è rappresentata dal caso di Vincenzino La Grua che si trasforma in un angelo: «Da qualche tempo lo sospettavo, anche se mi mancava il coraggio di parlarne con qualcuno. Ma ora l'evidenza mi sopraffà: io Vincenzino La Grua, non sono più un uomo ma un angelo, probabilmente un serafino»²⁶.

Ma questa metamorfosi inizia dalla prima opera, *Diceria dell'untore* in cui pure la biografia diventa canto e dove ha luogo «il miracolo del Bis, il bellissimo Riessere», come lui stesso scrive. Questa sorta di iniziazione avviene peraltro in un'eterotopia di deviazione, il sanatorio in cui è ricoverato il protagonista.

È tuttavia un'altra eterotopia di deviazione dove è più evidente la sovrapposizione tra spazio narrativo e apertura narratologica e il crollo dei confini

²⁴ Gesualdo Bufalino, *Il malpensante. Lunario dell'anno che fu*, Milano, Bompiani, in *Opere 1981-1988*, Milano, Bompiani, 1992, p. 1077.

²⁵ Gesualdo Bufalino, *L'uomo invaso e altre invenzioni*, Milano, Bompiani, in *Opere 1981-1988* cit., p. 418.

²⁶ Ivi, p. 403.

ontologici più rappresentativo, ovvero l'isola-prigione, separata dal mondo, come vuole Foucault, delle *Menzogne della notte*. Come si sa nella fortezza sono rinchiusi quattro prigionieri mentre il Governatore nei panni di Frate Cirillo cerca di raggiurarli. A un'analisi più approfondita, però, si può vedere che il tema principale di Bufalino, così come di Moresco, ovvero la metamorfosi da autore e scrittore, secondo i termini di Barthes, è ancora presente e questa conduce al manifestarsi dell'eterotopia nelle diverse accezioni che si sono viste più su.

I personaggi principali, ovvero i quattro prigionieri, sono lo studente, il barone, il soldato e il poeta. Ognuno di essi ha caratteri che sono in qualche modo ricavati dall'identità dell'autore (o della sua immagine costruita nel tempo e nelle opere), sono gli stessi caratteri coi quali Bufalino stesso gioca a denigrare se stesso nelle opere precedenti. Come scrive Pirandello nella prefazione ai *Sei personaggi*, è assolutamente naturale per uno scrittore immettere qualcosa di proprio nei personaggi che crea, tuttavia in questo caso sembra che la costruzione sia così chiara e perfino schematica da rappresentare una particolarità nel processo creativo. Mentre cioè Pirandello fa capire che per rendere un personaggio credibile è opportuno che un autore ricerchi dentro se stesso quelle caratteristiche che rendono vitale una descrizione, in questo caso pare che il processo sia in qualche modo invertito: non è l'autore a dare qualcosa di sé ai personaggi ma sembrano essere i personaggi costruiti per rappresentare una delle caratteristiche dell'autore: lo studente il narcisismo, il barone il dubbio e l'inedia, il soldato la struttura edipica, e il poeta ovviamente la poesia.

A questa altezza Bufalino aveva già costruito un'immagine di sé molto chiara anche attraverso opere autofinzionali come *Argo il cieco*, e dunque queste caratteristiche riguardano esplicitamente l'immagine reale e letteraria a un tempo, la persona e la maschera di Gesualdo Bufalino. Come sostiene Barthes, l'autore è chi alimenta la scrittura come il padre col figlio, viene prima col suo bagaglio di esperienze e conoscenze. In questo caso sembra proprio che l'autore del romanzo conceda ai personaggi il suo codice genetico, quello che Moresco chiama il mitocondrio di Dio.

Risulta dunque importante per comprendere il significato dell'operazione, verificare l'identità e la natura del quinto personaggio, che è il loro nemico, l'antagonista, ovvero il Governatore, che cerca di ingannarli e di guidarli nei panni di Frate Cirillo.

Oh, veramente mi son sentito vostro diavolo custode in questa notte di meraviglie, la più lussuosa della mia vita. Giocando a nascondino con le vostre borie e paure... E lusingandovi anche un poco, ora posso dirvelo, per istigarvi alla recita e io stesso

promuovermi romanziere e spettatore di voi. Poiché in due modi opposti vi ho usato: ora dirigendo vigile i vostri fili, ora sedendomi quietamente a godermi le vostre sceniche esibizioni; ora avversario, ora connivente; senza mai mostrare quello che ero veramente: il puparo di tutti voi...²⁷

Lui è chi guida – o tenta di guidare – i personaggi, la sua missione è qui e ora, nell'atto della scrittura, mentre gli altri sono tutti rivolti al proprio passato e alimentati dalla persona dell'autore. Il Governatore è quindi il romanziere, il puparo, ovvero lo scrittore, il soggetto della scrittura, per riprendere ancora una volta Barthes. Il soggetto della scrittura, che nasce quando la scrittura stessa prende avvio, non può che morire al termine del romanzo, quando la lotta con i suoi personaggi è conclusa. Nella parabola narrativa del libro avviene esattamente questo al Governatore con la cui morte scomparirà il mondo fittizio che ha creato:

Lo saprò fra un istante e nel medesimo istante non saprò più di saperlo. Quando, stretto fra le gambe il fucile, col piede sul cane e fra le labbra la canna, la fronte avvolta nella bianca bandiera, udrò come un grido di Dio il fragore dello sparo nel silenzio dell'universo²⁸.

La morte è l'unica via possibile per lo scrittore alla fine del libro, deve scomparire, andarsene, lasciare spazio alla rinascita dell'autore.

Succede in modo esplicito per esempio in un libro come la *Trilogia di New York* di Paul Auster, in cui la fine di ognuno dei romanzi coincide con la morte spesso cruenta di una controfigura dello scrittore. In ogni caso il passaggio è un attraversamento, una metamorfosi. L'isola-prigione dunque è la scena in cui avviene questa metamorfosi, ma è ovviamente una scena fittizia, perché il luogo in cui avviene davvero è il libro: il libro è l'eterotopia e l'eterocronia che l'autore deve attraversare.

Per tornare ancora una volta a McHale, dovremmo dire che nello stesso spazio narrativo si fonde l'immaginario creativo dell'autore – il mondo fittizio dell'isola prigioniera – con il crollo dei confini ontologici che permette una lettura metanarrativa altrettanto valida e credibile. Lo spazio narrativo dunque è capace di cogliere l'esperienza dell'incontro con la scrittura come immaginazione, che è la stessa esperienza dei bambini nel grande letto dei genitori raccontata da Foucault.

²⁷ Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*, Milano, Bompiani, in *Opere 1981-1988* cit., p. 674.

²⁸ Ivi, p. 687.

5. La scrittura come eterotopia

Nello stesso anno in cui Bufalino pubblica *Le menzogne della notte*, Daniele Del Giudice interviene ad un convegno in memoria dell'amico e maestro Italo Calvino, scomparso 3 anni prima, e conia per lui una categoria di autore che può essere interessante ai nostri fini, ovvero quella di *Scrittori di formazione*. L'espressione ricorda ovviamente quella di *romanzi di formazione*, ma in questo caso il focus è sull'autore e non sul personaggio.

Scriva Del Giudice: «Credo che lo scrittore di formazione sia quello che spera ogni volta, attraverso il racconto di ogni storia, di trovare, di produrre un piccolo mutamento dentro di sé»²⁹. Del resto in qualche modo lo dice Calvino stesso anche nel celebre discorso su *Mondo scritto e mondo non scritto*: «Il mio scopo non è tanto di fare un libro, quanto quello di cambiare me stesso».

Il pensiero di Del Giudice va immediatamente al celebre finale di *Palomar*, in cui il signor Palomar si ripromette di descrivere ogni istante della sua vita per non pensare alla morte e in quel momento muore. Scrive Del Giudice:

Io non sono tra quelli che pensano che Palomar muoia veramente, e che quindi leggerebbero le pagine finali di quel libro come una precognizione di ciò che sarebbe accaduto. A Palomar, lì, capita qualcos'altro: cambia, rinasce, muta pelle, proprio perché radicale è stato il tentativo che ha fatto, forse mai così radicale nell'esperienza di Calvino, cioè rinunciare definitivamente al modello, ricominciare da capo, tentare una percezione fenomenologica della realtà [...] senza diaframmi e dunque senza intenzioni³⁰.

Anche per gli scrittori di formazione quindi l'attraversamento del libro e il superamento del libro stesso produce una metamorfosi, anche se ha solo in parte il valore iniziatico che ha avuto per Moresco o per Bufalino. Ma il principio è lo stesso: è un viaggio di nozze dal quale la donna torna irrimediabilmente mutata, è cioè un'eterotopia della crisi.

Scriva Foucault:

Nelle società cosiddette primitive esiste una certa forma di eterotopia che chiamerò eterotopia di crisi, ciò significa che vi sono luoghi privilegiati o sacri o interdetti, riservati agli individui che si trovano, in relazione alla società, e all'ambiente umano in cui vivono, in stato di crisi. È il caso degli adolescenti, delle donne nel periodo mestruale, delle partorienti, dei vecchi, ecc.³¹.

²⁹ Daniele Del Giudice, *Calvino uno scrittore di formazione* [1988], in *Del narrare*, Torino, Einaudi, 2023, p. 54.

³⁰ D. Del Giudice, *Calvino uno scrittore di formazione* cit., p. 55.

³¹ M. Foucault, *Spazi altri* cit., p. 14.

In questa categoria, nell'elenco che finisce con «ecc.», si possono forse aggiungere gli scrittori, almeno quegli scrittori che non rappresentano l'élite culturale, ma piuttosto il sottobosco appartato e marginale, in cui si vivono esperienze altre e si attraversano le eterotopie della scrittura, gli spazi altri. Ed è così che si rappresentano Moresco e Bufalino, aggiungendo a questa mitologia di sé la metamorfosi a cui conduce l'eterocronia e eterotopia della crisi: e la metamorfosi è morte e rinascita, perciò la rappresentazione narrativa della morte dell'autore è un punto nodale nella struttura delle eterotopie.

Inoltre, l'*otium* della scrittura si configura anche come una più moderna eterotopia della deviazione, perché – scrive ancora Foucault – «in una società come la nostra in cui il tempo libero è la regola, [...] l'ozio invece costituisce una specie di deviazione»³². Analizzare *dove muoiono gli autori* può dunque aiutare a entrare in contatto con questa deviazione, a esplorare un altrove.

³² Ivi, p. 15.

TERESA SPIGNOLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

IL LINGUAGGIO DELLO SPAZIO NELLE AVANGUARDIE DEL SECONDO NOVECENTO

1. *L'epoca dello spazio*

Nella conferenza *Spazi altri* tenuta presso il Circolo di studi architettonici di Tunisi nel 1967¹, Foucault indica nello spazio l'elemento che distingue l'epoca contemporanea dalla modernità, laddove quest'ultima appare invece caratterizzata dal predominio del tempo. Sebbene – come ci ricorda lo stesso Foucault – la questione non si ponga in modo così schematico, perché le due dimensioni si intrecciano e si influenzano vicendevolmente, tuttavia la sua affermazione registra in mondo sintomatico il momento di frattura tra modernità e postmodernità, individuando nel vettore spaziale la metafora ermeneutica per comprendere il mutamento che investe non solo lo sviluppo dei movimenti estetici ma anche il diverso modo di pensare il rapporto tra uomo e mondo:

La grande ossessione che ha assalito il XIX secolo è stata, com'è noto, la storia [...]. Forse quella attuale potrebbe invece essere considerata l'epoca dello spazio. Viviamo in un'epoca del simultaneo, nell'epoca della giustapposizione, nell'epoca del vicino e del lontano, del fianco a fianco, del disperso².

Se il presente è qualificato da fenomeni quali la simultaneità, la giustapposizione e la dispersione, allora il mondo si configura come «un reticolo che

¹ Si tratta della conferenza *Des espaces autres* pubblicata postuma sulla rivista «Architecture, Mouvement, Continué», (ottobre 1984), n. 5, pp. 46-49, poi raccolta in Michel Foucault, *Dits et écrits*, a cura di D. Defert e F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, vol. IV, pp. 752-762. Si cita dalla traduzione italiana di P. Tripodi, in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* [2001], a cura di S. Vaccaro, Milano-Udine, Mimesis, 2011, pp. 19-32.

² Ivi, p. 19.

incrocia dei punti» e li intreccia in una «matassa»³, che necessita di nuovi strumenti per essere dipanata. Tra di essi Foucault annovera lo strutturalismo, definito come il tentativo di «stabilire, tra elementi che possono essere ripartiti attraverso il tempo, un insieme di relazioni che le fa apparire come giustapposte, opposte, connesse le une con le altre; in sintesi, proporre una sorta di configurazione»⁴. La configurazione diviene la metafora attraverso cui indagare le complesse relazioni che caratterizzano la realtà, a partire dalla nuova concezione dello spazio, definita dal concetto di «dislocazione», ovvero «dalle relazioni di prossimità tra punti e elementi» che «formalmente» possono essere descritti «come delle serie, degli alberi, dei tralicci»⁵.

Questa concezione di spazio, nella riflessione di Foucault, è propedeutica alla elaborazione del concetto di eterotopia, nozione che nasce proprio dalla constatazione dell'affermazione di un nuovo paradigma spaziale che si pone come pervasivo e qualificante delle società occidentali agli albori dell'epoca postmoderna. Ed è proprio su questo che mi vorrei soffermare, mostrando come i concetti di configurazione/dislocazione/relazione siano fondamentali da un punto di vista ermeneutico per comprendere alcuni nodi del dibattito artistico e letterario che si sviluppa tra gli anni Cinquanta e Sessanta, e che connota una serie di esperienze d'avanguardia del periodo, di cui prenderò in esame in particolare le pratiche di 'spazializzazione' della scrittura, con un cenno conclusivo anche all'estroflessione dei fenomeni estetici nell'ambiente urbano, spesso declinati in rapporto tensivo con i luoghi in cui si esercita il potere delle istituzioni. I piani su cui intendo concentrarmi – metafora spaziale come elemento ermeneutico e visualizzazione/frammentazione della scrittura, fino all'estroflessione dell'opera nello spazio – sono tra loro interconnessi e riguardano primariamente la contaminazione e l'ibridazione di pratiche letterarie e pratiche artistiche propriamente dette.

2. *La costellazione come metafora ermeneutica*

La metafora spaziale della configurazione/costellazione riguarda tanto l'articolazione del pensiero quanto la prassi artistico-letteraria, e ricorre variamente nel dibattito intellettuale e artistico tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento. Procederò con una serie di carotaggi che riguardano autori e ambiti molto diversi tra loro, ma che proprio in virtù della loro

³ *Ibidem*.

⁴ *Ivi*, pp. 19-20.

⁵ *Ivi*, p. 21: «Viviamo in un'epoca in cui lo spazio ci si offre sotto forma di relazioni di dislocazione».

eterogeneità ben rendono conto della diffusione del concetto in quest'arco cronologico e in qualche modo – a mio avviso – avvalorano la dichiarazione apodittica di Foucault: l'epoca «attuale potrebbe essere considerata l'epoca dello spazio»⁶.

Il termine configurazione implica l'idea di una disposizione spaziale di elementi collegati tra loro da una serie di rapporti che danno luogo a una forma; nel caso specifico Foucault descrive un insieme complesso nel quale le parti non sono disposte in modo sequenziale, bensì *dislocate* a formare un reticolo risultante da un insieme di relazioni molteplici e pluridirezionali, basate sulla giustapposizione, sulla simultaneità e sulla differenza. La configurazione presuppone quindi l'idea di una struttura che però comprende al suo interno elementi frammentati che non si compongono in una unità dotata di un centro, ma che al contrario tracciano un reticolo mobile suscettibile di continue modificazioni. I concetti di configurazione, frammentarietà, struttura e dislocazione sono – più o meno nei medesimi anni – al centro della riflessione di altri due pensatori che appartengono ad ambiti e scuole abbastanza distanti tra loro, ovvero Adorno, per quanto riguarda la metafora spaziale della costellazione, e Derrida relativamente invece al concetto di struttura, ripetizione, dislocazione e gioco.

Il concetto di “costellazione” è utilizzato da Adorno come base concettuale per confutare la dialettica di Hegel e, soprattutto, l'idea di totalità su cui essa si fonda, laddove invece la realtà si presenta strutturalmente discontinua e frammentaria. L'attività interpretativa si rivolge dunque primariamente alla configurazione e alla disposizione dei singoli elementi che compongono la realtà, affinché possa emergere una nuova figura, intesa come approdo momentaneo e suscettibile di successive riconfigurazioni. Nella conferenza su *Skoteinos* tenuta a Francoforte nel 1962 e pubblicata l'anno successivo, la configurazione si precisa nei termini della costellazione, che appare come modo del pensiero più produttivo rispetto alle tradizionali categorie filosofiche per «considerare simultaneamente sia la singolarità empirica dei fenomeni sia la loro visione d'insieme, ovvero la loro relazionalità, [...] senza definire un ordine dell'essere come assoluto»⁷:

La determinatezza della filosofia come configurazione di momenti è qualitativamente diversa dall'univocità di ciascuno di essi anche all'interno della configurazione, perché questa è più che altro la quintessenza dei suoi momenti. La costellazione

⁶ Ivi, p. 19.

⁷ Gianpaolo Cherchi, *Pensare la differenza dalla storia allo spazio. Adorno incontra Deleuze*, in *Cartografie dell'attualità. Per una critica della ragion spaziale*, numero monografico della rivista «Philosophy Kitchen», (marzo 2015), n. 2, p. 77.

non è il sistema. Non è il luogo in cui tutto torna, in cui tutto si appiana, ma un momento getta luce sull'altro, e le figure che i singoli momenti formano insieme sono un segno determinato e una scrittura leggibile⁸.

La 'configurazione-costellazione' si definisce come un nuovo modo di organizzare il pensiero che rifiuta il principio classificatorio fondato su categorie invarianti (come il principio di identità) quale base del procedimento dialettico, poiché la costellazione «dà oggettività ai concetti grazie al rapporto in cui li pone»⁹, capace di far emergere "il di più" del concetto¹⁰, vale a dire quegli aspetti irriducibili che restano occultati ad un pensare per mere classificazioni o generalizzazioni. Afferma infatti in *Dialettica negativa*:

come costellazione il pensiero teorico gira intorno al concetto, che vorrebbe aprire sperando che scatti un po' come le serrature di casseforti ben custodite, aperte non solo da una singola chiave o numero, ma da una combinazione di numeri¹¹.

È dunque la combinazione di rapporti a determinare la configurazione del pensiero, il quale si articola attraverso il linguaggio, inteso come «esposizione» che «procura oggettività [ai concetti] tramite il rapporto in cui li pone»¹². Solo agendo «sulla disposizione *dei* frammenti, *dei* singoli elementi dispersi» è infatti possibile «far emergere una configurazione della realtà dotata di senso»¹³ il cui contenuto è legato al variare delle relazioni che si stabiliscono tra frammenti. In questo senso – secondo l'interpretazione di Gianpaolo Cherchi – la costellazione (al pari del successivo rizoma di Deleuze) apre «a una nuova concezione del pensiero non più in un senso storico e temporale, ma in un senso geografico e spaziale»¹⁴, dal momento che in un unico spazio coesistono momenti temporali differenti. L'immagine della costellazione contiene infatti in sé un valore metaforico-simbolico che implica l'idea di qualcosa che è dislocato nel medesimo spazio pur appartenendo a momenti temporali diversi. Proprio in questa accezione il termine era già stato impiegato da Walter Benjamin nel *Dramma barocco tedesco*, dove affermava che «le idee si rapportano alle cose come le costellazioni si rapportano

⁸ Theodor W. Adorno, *Skoteinos ovvero come si debba leggere* [1963], in Id., *Tre studi su Hegel*, a cura di G. Zanotti, presentazione di R. Bodei, trad. it. di F. Serra, Bologna, il Mulino, 2014, p. 132.

⁹ Theodor W. Adorno, *Dialettica negativa* [1966], trad. it. di C.A. Donolo, Torino, Einaudi, 1975, p. 145.

¹⁰ Cfr. *ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 146.

¹² Ivi, p. 145.

¹³ G. Cherchi, *Pensare la differenza dalla storia allo spazio. Adorno incontra Deleuze* cit., p. 76.

¹⁴ Ivi, p. 78.

alle stelle»¹⁵. La costellazione, dunque, si definisce come insieme relazionale di elementi nel quale ciò che conta è il campo di tensione che viene a stabilirsi tra le parti, tra un momento del passato e un momento del presente che convergono sincronicamente restituendo l'immagine di una realtà e di una storia discontinua e frammentaria. Commentando l'affermazione di Benjamin, Didi-Huberman nota come in tale contesto le idee acquisiscano significato in virtù delle rispettive posizioni, poiché esse «non dipendono né dall'universalità né dalla ragione classificatoria» quanto piuttosto «dall'affermazione del proprio posto in un dato montaggio»¹⁶. Sulla questione del montaggio torneremo in maniera più approfondita nel prosieguo della trattazione, per adesso mi limito a segnalare come le considerazioni dello studioso francese riconducano il concetto di costellazione a quello di struttura, applicata in questo caso al procedimento letterario o artistico. Per comprendere meglio tale nesso occorre prendere in esame un altro testo cardine del pensiero teorico degli anni Sessanta, ovvero *La scrittura e la differenza* di Jacques Derrida, che già nella scelta dell'epigrafe – tratta dalla prefazione a *Un coup de dés* di Mallarmé – chiama in causa proprio il rapporto tra scrittura e spazio: «il tutto senza novità di una spaziatura della lettura»¹⁷. Nella conferenza tenuta nel 1966 alla Johns Hopkins University – *La struttura, il segno, il gioco nel discorso delle scienze umane* – Derrida definisce infatti lo spazio come struttura («Tutto ha inizio dalla struttura, dalla configurazione o dalla relazione»¹⁸) descritta però come priva di un centro unificante (decentrata) e dunque di una totalità. Essa è caratterizzata dai fenomeni di permutazione e trasformazione degli elementi, che determinano il “gioco” delle sostituzioni all'interno di un “campo” cioè di un insieme finito, interessato da discontinuità e caso:

Se la totalizzazione non ha più senso, non è, in questo caso, perché uno sguardo o un discorso finiti non sono in grado coprire l'infinità di un campo, ma perché la natura del campo – vale a dire il linguaggio e un linguaggio finito – esclude la totalizzazione: questo campo è in realtà il campo di un gioco, cioè di sostituzioni infinite nella chiusura di un insieme finito¹⁹.

¹⁵ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco* [1928], in Id., *Opere complete. II Scritti 1923-1927*, a cura di E. Ganni, Torino, Einaudi, 2001, p. 75.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, *Quando le immagini prendono posizione. L'occhio della storia I* [2009], trad. it. di F. Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

¹⁷ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza* [1967], introduzione di G. Vattimo, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 1990, p. 1.

¹⁸ Ivi, p. 369.

¹⁹ Ivi, p. 372.

I concetti di *campo*, *decentramento* e *gioco*, introdotti da Derrida, sono indispensabili per comprendere una serie di fenomeni artistico-letterari che si sviluppano a partire dagli anni Cinquanta ma che interessano soprattutto le avanguardie degli anni Sessanta. Si tratta di movimenti e autori anche molto distanti tra loro, di cui nei prossimi paragrafi cercherò di proporre l'analisi, procedendo per campioni rappresentativi, con particolare attenzione ai casi nei quali il problema della configurazione come campo di possibilità e di gioco si realizza in composizioni ibride che propongono un diverso paradigma spaziale, basato appunto sui concetti di dislocazione, giustapposizione e ripetizione.

3. *La costellazione concretista*

Un esempio significativo, in quanto sintomo evidente di questa diversa postura creativa e intellettuale, è costituito dalla poesia concreta di matrice germanofona e da una serie di esperienze italiane che si collocano al crinale tra concretismo e arte programmata. La poesia concreta chiama in causa un aspetto particolare del rapporto tra linguaggio e spazio, che potremmo definire come pratica di visualizzazione del segno verbale, preso in esame dallo stesso Foucault nella conferenza del 1964 intitolata *Il linguaggio dello spazio*²⁰.

Partendo dalla constatazione della definitiva crisi nel XX secolo del paradigma del tempo come base del racconto, Foucault rileva come il «linguaggio sia (o forse sia divenuto) questione di spazio»²¹, laddove lo spazio agisce sia come «metafora ossessiva» che come luogo fisico in cui «il linguaggio si dispiega»²², proprio in ragione di quelle caratteristiche di «dislocazione» individuate come precipue del nostro «sentimento dello spazio»: «Lo scarto, la distanza, l'intermediazione, la dispersione, la frattura, la differenza»²³. Elementi, questi, che nel medesimo tempo costituiscono sia «i temi dell'odierna letteratura» sia «il modo in cui il linguaggio ci è dato e in cui giunge sino a noi chiedendo di parlare»²⁴. In questo senso il libro – inteso come oggetto fisico – diviene lo spazio materiale nel quale «il linguaggio», con le sue «linee e le sue superfici» si «dispiega» e trova luogo, nel quale cioè la «descrizione» diviene «iscrizione»²⁵.

²⁰ Si tratta della conferenza *Le language de l'espace*, pubblicata su «Critique», (aprile 1964), n. 203, pp. 378-386, ora consultabile in traduzione italiana a cura di S. Vaccaro e T. Villani in M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie* cit., pp. 33-40.

²¹ Ivi, p. 34.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Ivi, pp. 38-39.

Tali aspetti risultano particolarmente evidenti nel fenomeno della poesia concreta, che assume lo spazio sia come principio compositivo che come orizzonte problematico con cui confrontarsi. I profondi cambiamenti che derivano dal nuovo assetto neocapitalistico delle società occidentali a partire dai primi anni Cinquanta modificano infatti il modo di concepire lo spazio esterno, caratterizzato da un prepotente sviluppo urbanistico che comporta un radicale cambiamento degli spazi abitativi e collettivi. Tanto è vero che la poesia concreta si collega in modo organico al design, all'architettura e all'urbanistica che promuovono un ripensamento del modo di vivere l'ambiente e di interpretare in senso estetico i luoghi della collettività, in particolare quelli che Foucault definisce come i «luoghi di passaggio» e di «sosta provvisoria», per esempio i treni, le strade, le piazze, i caffè, i cinema, le spiagge, caratterizzati da una pluralità di relazioni che ne definiscono le differenti collocazioni²⁶.

La poesia concreta nasce dalle suggestioni che provengono dall'arte concreta, dal design, dalla grafica, sviluppate nei primi anni Cinquanta nel fertile ambiente di discussione nella scuola di Ulm diretta da Max Bill con la collaborazione di Eugene Gomringer. Poeta concretista svizzero di origini boliviane, Gomringer pubblica nel 1953 nelle edizioni della rivista *Spirale* – collegata alla Scuola di Ulm – un agile libretto – *Costellazioni*²⁷ – seguito un anno dopo da un breve scritto teorico dal titolo *Dal verso alla costellazione: scopo e forma di una nuova poesia*²⁸. In linea con la sperimentazione delle avanguardie novecentesche – in particolare futurismo e dadaismo – Gomringer propone composizioni nelle quali la pagina si trasforma nel luogo di “iscrizione” del segno verbale, che si distribuisce nello spazio a formare una configurazione nella quale è istituito un campo di relazioni multiple tra gli elementi, basate, essenzialmente, sul principio di serialità (ripetizione e variazione). L'insieme che ne risulta dà luogo a quella che Gomringer definisce costellazione (con evidente derivazione dal *Coup de dés* di Mallarmé, ma forse anche da Benjamin): «La costellazione è il più semplice modello di poesia costruita sulla parola: comprende un gruppo di parole come una costellazione un gruppo di stelle»²⁹. Al tradizionale verso lineare, che scandisce mediante la sequenzialità della scrittura il tempo della lettura, si sostituisce

²⁶ Cfr. M. Foucault, *Spazi altri* cit., p. 23.

²⁷ Eugene Gomringer, *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press, 1953.

²⁸ L'edizione originale apparve nel 1954 (*Vom vers zur konstellation. Zweck und form einer neuen dichtung*) nella rivista «Neue Zürcher Zeitung» (ora in E. Gomringer, *Theorie der konkreten poesie. Texte und manifeste 1954-1997*, Wien, Edition Splitter, 1997, pp. 32-38). Si cita dalla traduzione italiana pubblicata sulla rivista «Modulo», (1966), n. 1, pp. 15-17, disponibile on-line nell'archivio Maurizio Spatola http://www.archiviomauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00036.pdf

²⁹ Ivi, p. 15.

la simultaneità della percezione di più parole – o unità semantiche – organizzate in una struttura seriale, laddove la «costellazione è costruita dal poeta che determina lo spazio, il campo di forza e allude alle molteplici possibilità»³⁰ di lettura basate sul gioco delle combinazioni attivate dal fruitore: «Il nuovo lettore registra il gioco e se ne fa partecipe»³¹. I segni grafici si dispongono sulla pagina a formare uno spazio plastico, costruito dalla «nuda struttura del linguaggio», tanto che «al pari dell'architettura moderna, la forma visibile della poesia concreta corrisponde alla sua struttura»³². Si viene così a creare una relazione osmotica tra spazio interno e spazio esterno, basata proprio sui principi di 'dislocazione' e serialità individuati da Foucault quali tratti caratterizzanti il nuovo paradigma spaziale: l'«assetto formale [delle poesie concrete] presuppone uno studio su l'accumulazione, la distribuzione, la analisi, la sintesi, la collocazione dei segni linguistici, delle lettere e delle parole»³³.

Su questa linea si potrebbero fare molti esempi che riguardano il contesto internazionale, non solo germanofono ma anche angloamericano e lusitano. Per quanto attiene all'Italia, ricordo per lo meno le prime composizioni del tardo futurista Carlo Belloli, come *I Treni* o *Guerra*³⁴, e le 'verbotetture' di Arrigo Lora Totino, dedicate allo spazio e al tempo (*Spazio, Spazio del tempo, Entro lo spazio, Tempo*) interamente costruite sulla variazione e la serialità, o meglio, su una programmatica variazione seriale di elementi base, costituiti da parole o unità lessicali, talvolta con effetti ottici di movimento.

Totino definisce queste opere con il termine di 'verbotetture', ovvero «architetture di parole sulla superficie della pagina o nello spazio tridimensionale»³⁵, stabilendo quindi un'equivalenza tra le composizioni e l'ambiente spaziale, laddove quest'ultimo è inteso come una «struttura aperta i cui componenti non sono unicamente "cose fatte dall'uomo", ma anche comportamenti umani di fronte alla percezione delle cose, delle persone, degli avvenimenti»³⁶. La 'poesia' diviene così, al modo della

³⁰ *Ibidem.*

³¹ *Ibidem.*

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ La composizione *I treni* è compresa in Carlo Belloli, *Testi-poemi murali* (Milano, Edizioni Erre, 1944), mentre *Guerra* fa parte di Carlo Belloli, *Parole per la guerra* (Milano, Edizioni Erre, 1944).

³⁵ La definizione è riportata nella sezione *Testi di Arrigo Lora-Totino*, in *Il teatro della parola*, a cura di M. Bandini, con un testo di G. Zanchetti, Torino, Lindau, 1996, p. 39. Il termine 'verbotettura' è coniato da Totino nel 1973, con il testo programmatico *Puntuali appunti (1972-1973)* pubblicato nel catalogo di Luigi Ballerini (*Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, a cura di L. Ballerini e introduzione di A. Passoni, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, pp. 26-27), nel quale le composizioni sono definite come «inedite architetture tipografiche» e il poeta è qualificato come «architetto del verbo».

³⁶ Arrigo Lora Totino, *Poesia concreta*, in «Marcatré», (1966), nn. 26-27-28-29, p. 295.

costruzione architettonica, «un campo strutturato di funzioni» nel quale gli elementi «grafico-spaziali» e «acustico-orali»³⁷ sono tra loro collegati da relazioni multiple.

La disposizione delle parole e la loro variazione è determinata mediante un «metodo operativo» di tipo ‘sperimentale’, che «quindi non si pone come risultato immutabile e definitivo, ma come una serie di soluzioni provvisorie»³⁸. Ne risulta un’‘opera aperta’, nella quale l’osservatore può individuare i vari collegamenti possibili, grazie ad una percezione simultanea e, contemporaneamente, diacronica degli elementi della composizione.

4. *La costellazione come “opera aperta”: Eco, Balestrini e l’arte programmata*

I termini di ‘campo’, ‘gioco’, ‘dislocazione’ e ‘struttura’ compaiono anche in una serie di saggi di Umberto Eco dedicati all’arte programmata, coevi all’elaborazione della nozione di ‘opera aperta’, nei quali è possibile ravvisare molti dei concetti teorici che caratterizzeranno, appena qualche anno più tardi, la riflessione di Foucault, Adorno e Derrida.

Il primo saggio si intitola *La forma del disordine* ed è pubblicato sull’«Almanacco Letterario Bompiani 1962» (ma uscito nel 1961³⁹), il secondo testo è costituito dalla presentazione al catalogo della mostra di arte programmata organizzata al Negozio Olivetti nel 1962⁴⁰.

La forma del disordine si configura di fatto come un’introduzione a una serie di ‘esperimenti’ di ambito letterario e artistico, basati sul concetto di configurazione spaziale come campo di possibilità in cui gli elementi sono tra loro collegati da relazioni multiple che modificano il concetto di opera come sistema ‘chiuso’, aprendo la sua possibilità di significazione in rapporto

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Umberto Eco, *La forma del disordine*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1962», Milano, Bompiani, 1961, pp. 175-176, 186-187. Il numero della rivista è dedicato a *Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura*, ed è realizzato in collaborazione con la società Olivetti.

⁴⁰ *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Catalogo della mostra (Milano, Negozio Olivetti, 1962), a cura di B. Munari, G. Soavi, presentazione di U. Eco, Milano, Officina d’Arte Grafica Lucini, 1962. La presentazione di Umberto Eco, pubblicata nel catalogo, è stata poi edita su «Il Verrì» (1962, n. 2), e infine raccolta con il titolo *Arte programmata* in Id., *La definizione dell’arte*, Milano, Mursia, 1968, pp. 231-236. Per maggiori informazioni si rimanda ai cataloghi: *Programmare l’arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, a cura di M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene, [Milano], Johan & Levi, 2012; *Arte programmata e cinetica 1953/1963. L’ultima avanguardia*, a cura di L. Vergine, Milano, Mazzotta, 1983.

al gioco libero dell'interprete. Si tratta dell'esperimento di 'poesia al calcolatore' di Balestrini, *Tape Mark I*⁴¹, di un campione di poesie concrete e di una rassegna di opere di arte programmata⁴², basate su una «conformazione geometrica di base» sottoposta «a rotazioni e permutazioni (così come avviene per certe serie musicali)»⁴³. L'arte programmata si propone per l'appunto di 'programmare' un 'campo di accadimenti' e di instaurare un rapporto tensivo tra ordine e caos, configurandosi come risposta alla dimensione di ambiguità, indeterminazione, casualità che caratterizza la sensibilità contemporanea in relazione al nuovo orizzonte epistemologico aperto dal progresso delle scienze. Secondo Eco, infatti, questo nuovo tipo di operazione artistica, basato sulla serialità e sulla variazione programmata, costituisce la «traduzione immaginativa della realtà naturale che la scienza [...] definisce»⁴⁴, scalzando le categorie aristoteliche consuete, in favore della rappresentazione di un universo in continua e indefinita espansione. Si pensi ad opere come *Perturbazione cibernetica* di Bruno Munari, oppure a *Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q* dell'artista svizzero Diter Rot e infine a *Eccentrico tangenziale: schemi della posizione base e di costellazioni regolari* del grafico Karl Gerstner, che presentano già nei titoli il riferimento alla serialità, alla variazione e alla combinazione di elementi applicati ad un 'campo' definito. Tra l'altro nella tavola di Gerstner troviamo proprio il termine 'costellazione', già impiegato da Gomringer per descrivere il nuovo schema spaziale di disposizione visiva delle parole all'interno delle sue composizioni concrete. L'espressione è ripresa anche da Eco nella presentazione alla mostra *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, organizzata nel Negozio Olivetti pochi mesi dopo l'uscita dell'«Almanacco Bompiani». In calce al testo è infatti pubblicato un breve glossario nel quale è data la seguente definizione di 'opera aperta':

Forma costituita da una 'costellazione' di elementi in modo che l'osservatore possa individuarvi, con una 'scelta' interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi⁴⁵.

⁴¹ Nanni Balestrini, *Tape Mark I*, in «Almanacco Letterario Bompiani 1962», Milano, Bompiani, 1961, pp. 145-151.

⁴² Nello specifico il numero dell'«Almanacco» ospita opere di G. Anceschi, G. Colombo, D. Boriani, B. Munari, G. Devecchi, E. Castellani, Soto, E. Mari, D. Rot, G. Varisco, K. Gerstner.

⁴³ U. Eco, *La forma del disordine* cit., p. 175.

⁴⁴ Ivi, p. 176.

⁴⁵ Il piccolo glossario è presente solo nell'introduzione al catalogo della mostra, mentre è assente nel saggio pubblicato nella *Definizione dell'arte* (cit.). La versione integrale è riprodotta nel catalogo *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche* cit., pp. 117-119.

La riflessione sull'arte programmata si inserisce nel filone già tracciato dagli interventi sulla musica che precedono l'elaborazione di *Opera aperta*⁴⁶, dove Eco descrive il rapporto che si viene a stabilire tra le note come un campo di possibilità, rappresentabile attraverso la metafora spaziale della costellazione:

la dodecafonia in fondo è solo un modo di porre un rapporto, che non è più quello tonale, tra dodici note. Un concetto che ci aiuta a capire bene questo atteggiamento formale è quello di 'costellazione'. Una costellazione è [...] una relazione che l'intelligenza interpretante istituisce tra una serie di elementi isolati. Il Gran Carro non esiste come disegno effettivo ma noi vediamo un carro se istituiamo un rapporto tra una serie di stelle così indicate. [...] Un osservatore ignaro di astronomia potrebbe unire queste stelle con altre linee immaginarie e costituirle in un tutto diverso. [...] Una costellazione è dunque una proposta continuamente aperta di forme possibili⁴⁷.

È precisamente in questo senso che Eco interpreta *Tape Mark I* di Nanni Balestrini, evidenziando come il valore dell'opera non risieda tanto nella qualità delle singole combinazioni elaborate dalla logica binaria del computer, quanto nel principio di variazione che origina possibilità multiple: «L'opera intera sta nelle sue variazioni, anzi nella sua variabilità. Il cervello elettronico ha fatto un tentativo di 'opera aperta'»⁴⁸. Al medesimo periodo risale anche il saggio su Hans Arp che Balestrini pubblica sul «verri» nel 1961⁴⁹, nel quale, oltre a individuare il tratto precipuo delle poesie dell'artista nella «rigida struttura formale, linguistica e verbale»⁵⁰ cui esse «soggiacciono sempre»⁵¹, piuttosto che nell'accostamento automatico di immagini tratte dall'inconscio tipico del surrealismo, rileva come tale struttura sia realizzata «con l'uso ripetuto di un numero limitato di parole organizzate in differenti *costellazioni*»⁵². L'attenzione al meccanismo strutturale combinatorio si precisa poi nel successivo *Tristano* del 1964⁵³, che si configura

⁴⁶ Mi riferisco alla conferenza del 1958 tenuta al XII Congresso Internazionale di Filosofia, dal titolo *Il problema dell'opera aperta*, poi rielaborata nel celebre volume *Opera aperta. Forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962. La conferenza è riproposta nella sua veste originale in *La definizione dell'arte* (cit., pp. 163-170). Ma si veda anche il saggio *Necessità e possibilità nelle strutture musicali* pubblicato sulla «Rivista di Estetica» l'anno seguente (1959, n. 3), ora in *La definizione dell'arte* cit., pp. 171-193.

⁴⁷ U. Eco, *Necessità e possibilità nelle strutture musicali*, in Id., *La definizione dell'arte* cit., p. 182 (il corsivo è mio).

⁴⁸ U. Eco, *La forma del disordine* cit., p. 176.

⁴⁹ N. Balestrini, *Poesie di Hans Arp*, in «Il Verri», 2 (aprile 1961), n. 2, pp. 33-36.

⁵⁰ Ivi, p. 35.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem* (il corsivo è mio).

⁵³ Nanni Balestrini, *Tristano*, Milano, Feltrinelli, 1964.

come un vero e proprio «dispositivo di dimostrazione», essendo «composto da una serie di dieci capitoli, a loro volta composti da venti paragrafi di frasi già esistenti, estratte da testi diversi (manuali di fotografia, atlanti, romanzi rosa, giornali, guide turistiche)». Questa la descrizione che ne dà Jacqueline Risset nella prefazione all'edizione francese del 1972, sottolineando inoltre come la «legge interna»⁵⁴ su cui si basa l'operazione sia quella della «pura e semplice *giustapposizione*»⁵⁵ che si realizza attraverso la dislocazione degli elementi. Si tratta quindi di un analogo meccanismo di permutazione seriale, qui compiuto però all'interno dello spazio del libro che diviene luogo di una serie pressoché infinita di combinazioni, dal momento che (perlomeno nelle intenzioni dell'autore⁵⁶) ogni copia è pensata per essere diversa dall'altra. Tra i due 'esperimenti' (*Tape Mark I* e *Tristano*) si pone un'altra significativa collaborazione con gli artisti del Gruppo T, che consiste nell'elaborazione di un testo poetico scritto nel 1962 per il 'catalogo' della mostra veneziana *Miriorama 12*⁵⁷. La poesia (priva di titolo) è articolata in quattro parti stampate su ali pieghevoli, che delineano «plurimi percorsi di lettura e di interpretazione»⁵⁸, attivati dal lettore combinando in diversi modi le porzioni di foglio contenenti il testo.

Queste sperimentazioni sono tanto più significative se messe in relazione con il periodo in cui si collocano, che vede una sostanziale contemporaneità tra l'edizione del *Sasso appeso*⁵⁹, l'allestimento dell'antologia *I novissimi*⁶⁰, l'elaborazione della raccolta *Come si agisce*⁶¹, e il coevo sviluppo sia dell'arte programmata che della sperimentazione verbovisiva.

⁵⁴ Nanni Balestrini, *Tristan*, trad. par J. Risset, Seuil, Paris 1972. La prefazione della Risset è adesso consultabile in italiano in Nanni Balestrini, *Tristano PO4510*, prefazione di U. Eco, Roma, DeriveApprodi, 2007; le citazioni sono a p. XVII.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Come ben noto, la prima edizione del *Tristano*, a causa dei limiti delle tecniche di stampa del periodo, non riproduce fedelmente il progetto dell'autore, che prevedeva l'edizione del testo in copie diverse; progetto che invece sarà realizzato con l'edizione del 2007, grazie allo sviluppo della stampa digitale, in grado di assicurare «una tiratura di copie uniche numerate, contenente ciascuna una diversa combinazione del materiale verbale preconstituito, elaborata dal computer secondo un programma stabilito» (Nanni Balestrini, *Nota dell'autore*, in Id., *Tristano PO4510* cit., p. XIV).

⁵⁷ *Miriorama* è il titolo scelto dal Gruppo T per tutte le manifestazioni collettive, a significare la condivisione di un programma coerente, nonché la distanza dalle consuetudini del sistema dell'arte. *Miriorama 12* si svolse a Venezia, presso la Galleria del Cavallino dal 7 al 17 aprile 1962.

⁵⁸ Cecilia Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini. Le parole che cercano*, Roma, Carocci, 2024, p. 93. Il testo della poesia è riprodotto con alcune note di commento nell'*Appendice* alle pp. 348-350. Si rimanda inoltre al volume della studiosa per una compiuta analisi sia di *Tape Mark I* che di *Tristano*, qui appena accennata per ragioni di spazio.

⁵⁹ Nanni Balestrini, *Il sasso appeso*, Milano, Scheiwiller, 1961.

⁶⁰ *I novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961.

⁶¹ Nanni Balestrini, *Come si agisce*, Milano, Feltrinelli, 1963.

5. Il “campo” come “tavolo da gioco”: tabelle, scacchiere, schemi

Per comprendere il rapporto tra la produzione balestriniana di questo periodo e il composito scenario artistico-letterario ad essa coevo, può essere indicativo soffermarsi sulla scelta delle titolazioni impiegate in *Come si agisce*, sia per quanto riguarda il sottotitolo – *Poemi piani* – sia per le sezioni *Poesia concreta* e *Poesia elettronica*. Nel primo caso è chiamato in causa il «concetto geometrico (e visivo) di superficie»⁶² realizzato nello spazio bidimensionale della pagina proprio come avviene nella sperimentazione concreta di matrice germanofona; fenomeno, questo, che forse non era del tutto sconosciuto a Balestrini, data la sua familiarità con la scena culturale tedesca. Tanto più che la scelta di designare la sezione contenente i ‘cronogrammi’ con la titolazione *Poesia concreta* non è affatto neutra, ma implica, con ogni probabilità, una volontà di prendere le distanze dalla ‘poesia tecnologica’ del nascente Gruppo 70, cui i collage dei ‘cronogrammi’ avrebbero potuto con ragione essere accostati. La dicitura *Poesia elettronica* invece indubbiamente guarda sia all’arte programmata, per le ragioni già esposte, che alla scena musicale contemporanea, cui in più occasioni Balestrini si riferisce con interesse⁶³. Oltre che nei titoli, tali sollecitazioni sono evidenti nelle *Tavole* poste a complemento dell’opera, laddove attraverso le griglie spaziali delineate dalle caselle sono indicati i plurimi percorsi di lettura della raccolta, come osserva lo stesso Balestrini nella nota che accompagna l’edizione:

Le poesie che compongono ciascuno dei quattro poemi di questo libro si sviluppano su una superficie piana. Considerandole in questo modo, si determinano tra di esse differenti relazioni e ordini di lettura, come appare evidente nelle tavole riprodotte nell’Appendice⁶⁴.

In modo ancor più esplicito nella nota all’edizione del ’61 de *Il sasso appeso*, Balestrini svela la natura di “scacchiera incompleta”⁶⁵ della *Tabella* che

⁶² C. Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini* cit., p. 57. Al volume di Cecilia Bello si rimanda per un’analisi esaustiva della raccolta *Come si agisce* (pp. 55-84).

⁶³ Su questo punto si veda in particolare il convincente saggio di Annovi sul rapporto tra Balestrini e Cage, *Strutture del disordine: Nanni Balestrini all’ascolto di John Cage*, in «Parol», (luglio-dicembre 2013), n. 24, pp. 67-83.

⁶⁴ Nanni Balestrini, *Come si agisce e altri procedimenti. Poesie complete: volume primo (1954-1969)*, introduzione di N. Lorenzini, Roma, DeriveApprodi, 2015, p. 30.

⁶⁵ Si riporta la nota di Balestrini, adesso consultabile in C. Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini* cit., p. 50: «Le cifre che contrassegnano i brani offrono la possibilità di considerare tra di essi (oltre che all’interno di essi) differenti relazioni e ordini di lettura, intendendoli parte di una (incompleta) scacchiera, le cui colonne verticali sono indicate dalle lettere, le righe orizzontali da numeri».

ha il compito di fornire le 'istruzioni' per la lettura dei componimenti. Le colonne verticali indicate da lettere e le righe orizzontali contrassegnate da numeri perimetrano infatti il 'difettoso' campo 'di gioco'⁶⁶ all'interno del quale sono dislocati i tesi individuati da cifre, che offrono la possibilità di collegamenti plurimi tra gli elementi. Addirittura Vanni Scheiwiller – come ricorda Cortellessa – aveva allestito una prova di stampa dei *Frammenti* disponendo i testi a scacchiera su un «manifesto pieghevole di grandi dimensioni» che ne esaltava la «visività di posizione»⁶⁷. A dominare la composizione sono infatti la *dislocazione* e la *posizione* degli elementi, declinati secondo 'regole' che invitano il lettore ad 'agire' sul testo scegliendo i percorsi di lettura come su «un campo di un gioco» (sia esso scacchiera o altro) suscettibile di «sostituzioni infinite nella chiusura di un insieme finito», per usare le parole di Derrida pronunciate nella già ricordata conferenza del 1966 *La struttura, il segno, il gioco nel discorso delle scienze umane*⁶⁸. E certamente il 'gioco' ha anche dei rischi, come non manca di sottolineare Edoardo Sanguineti, che pur riconoscendo il portato dell'operazione, soprattutto relativamente al rapporto tra struttura e disordine mediato dall'«ideogramma verbale» della «costellazione»⁶⁹, indica però il «vicolo cieco» cui tale attitudine combinatoria può portare, e lo fa parafrasando Hegel, laddove «l'infinita possibilità» diventa «la peggiore tra le cattive infinite»⁷⁰. Se è vero che lo 'sventramento' della struttura e del linguaggio è «allegoria amaramente credibile del nostro mondo» «che non apre nuove strade»⁷¹, tuttavia occorre considerare come la nuova struttura che deriva da questa operazione ha valore al di là della mera denuncia del momento storico-culturale, proprio in quanto propone

⁶⁶ Nella *Tabella* mancano alcuni riquadri, che rendono quindi la scacchiera incompleta e difettosa (cfr. ivi, p. 52).

⁶⁷ Andrea Cortellessa, *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 2006, p. 456. La questione è opportunamente ricordata da C. Bello Minciocchi, *Come agisce Nanni Balestrini* cit., p. 51.

⁶⁸ J. Derrida, *La scrittura e la differenza* cit., p. 372.

⁶⁹ Edoardo Sanguineti, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia* [1965], in Id., *Ideologia e linguaggio* [1965], a cura di E. Risso, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 107: «La relazione dei dati calcolatamente irrelati costituisce una sorta di costellazione, di ideogramma verbale, in cui quel ritorno al disordine di cui si discorreva si stabilizza in modi sufficienti perché possano ambire a presentarsi come strutture immaginative. La costellazione, indiscriminando coordinazione e subordinazione sintattica, scopre la sintassi gnoseologica del testo [...]».

⁷⁰ *Ibidem*: «Una volta accettata e compresa l'infinita possibilità di essa, la replica diviene necessariamente inutile, priva di contenuto conoscitivo, ridotta a mera riprova del già noto e già accertato: l'infinita possibilità è la peggiore delle cattive infinite».

⁷¹ Edoardo Sanguineti, *Come agisce Balestrini* [1963], in ivi, p. 83: «Balestrini è giunto davvero in fondo, senza esitazioni, a quel vicolo cieco che, fatalmente lo attendeva. Ed è fortuna che del suo libro si possa dire [...] che non apre nuove strade: appunto per questo può riuscire, oggi, allegoria amaramente credibile del nostro mondo».

un nuovo paradigma spaziale che in ultima analisi rappresenta la posizione dell'uomo moderno nel plurimo contesto relazionale dell'*expanding universe* di cui parlava Eco⁷².

E del resto anche Sanguineti non è del tutto estraneo a questo nuovo modo di assumere lo spazio nell'opera, basti pensare alle «complesse terre in strutturali complessioni» di *Laborintus*⁷³ oppure, sul fronte narrativo, all'esperimento compiuto nel *Giucoco dell'oca*⁷⁴.

Se le indagini più recenti si sono primariamente rivolte alla decodifica delle immagini di cui si compone il 'romanzo'⁷⁵, non hanno tuttavia – a mio modo di vedere – considerato a fondo la cornice che contiene le caselle, ovvero il campo sul quale si svolge il gioco, che a rigore costituisce il perimetro spaziale nel quale si articola il 'romanzo-game'⁷⁶. Il tabellone circoscrive infatti il campo di possibilità entro cui si attivano – seguendo la traccia paratestuale delle istruzioni di gioco⁷⁷ (come nella scacchiera balestriniana) – le combinazioni tra le caselle, articolate tra loro non tanto in base a rapporti spaziali di dislocazione, quanto in base a rapporti 'temporali' di giustapposizione e sovrapposizione. Tanto è vero che anche le singole caselle risultano composte dalla mescolanza di differenti momenti temporali, quasi fossero una traslazione sull'asse del tempo del collage di matrice dadaista alla Schwitters, che tanto aveva impressionato (e influenzato) Balestrini e Giuliani in visita alla Biennale del 1960. L'esito, in questo caso, è quello di un collage che dà forma a un catalogo di attimi 'incollati' casualmente tra di loro al modo della costellazione benjaminiana, intesa come convergenza spaziale di frammenti di tempo.

Tralasciando per adesso la questione – che necessiterebbe di maggior approfondimento in altra sede – ciò che emerge dai carotaggi finora condotti

⁷² Cfr. U. Eco, *La forma del disordine* cit., p. 187: «[l'uomo] si rivolta in un mondo inquieto che lo tempesta di stimoli che lo assalgono da tutte le parti. Attraverso la saggezza programmatica delle scienze esatte si scopre abitatore inquieto di un expanding universe. Non dico che sia una bella storia. È la storia».

⁷³ Mi riferisco ovviamente al verso incipitario della prima lassa della raccolta (Edoardo Sanguineti, *Laborintus* [1956], a cura di E. Rizzo, Lecce, Manni, 2006, p. 73).

⁷⁴ Milano, Feltrinelli, 1967.

⁷⁵ Si veda in particolare Chiara Portesine, «Una specie di Biennale allargata». *Il giucoco dell'ecfrasi nel secondo romanzo di Edoardo Sanguineti*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Edizioni, 2021.

⁷⁶ Si veda in particolare Federico Fastelli, *Il nuovo romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità (1953-1973)*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 186-199.

⁷⁷ Si veda la nota di lettura presente nella quarta di coperta della prima edizione: «questo Giucoco è composto di 111 numeri, e può anche servire a giocare fino a 79. Ciò deve convenirsi prima di cominciare la lettura. Per giocare ci si serve di due dadi numerati dall'uno al 6, e si tira chi debba giocare per primo e si conviene la posta in giucoco». Per un approfondimento sul tabellone si rimanda a Valentina Corosani, *Inside the Black Box: Il Giucoco dell'Oca di Edoardo Sanguineti*, in «Sinestesie-online», (2024), n. 42, pp. 1-27.

su un campione che si intende rappresentativo di casi-limite ma non certo esaustivo è la consonanza che si viene a stabilire tra questo tipo di operazioni, rinvenibile nell'importanza attribuita alla dimensione spaziale come dispositivo del pensiero. All'«epoca dello spazio» – secondo la definizione di Foucault da cui siamo partiti – corrisponde quindi un pensiero strutturato spazialmente che procede attraverso relazioni non gerarchiche, capaci di porre in rapporto gli elementi facendo emergere inedite configurazioni, vale a dire – per usare la terminologia adorniana – quel “di più del concetto” irriducibile ad unità, ma esperibile solo nella combinazione – sempre mobile e variabile – dei frammenti. Le parole e i segni, dunque, acquistano senso in base alla posizione in cui sono disposti e alla relazione che si viene a stabilire tra di essi, determinando in tal modo una struttura che ha valore significante. In altri termini, per dirla ancora con Eco «l'opera letteraria significa in proprio il mondo attraverso il modo con cui queste parole sono *disposte*, anche se esse, prese una per una, significano cose prive di senso»⁷⁸. E difatti nella sua interpretazione la costellazione diviene il dispositivo strutturale dell'opera aperta:

Opera aperta come proposta di un campo di possibilità interpretative, come configurazione di stimoli dotati di una sostanziale indeterminatezza, così che il fruitore sia indotto a una serie di “letture” sempre variabili; struttura infine come “costellazione” di elementi che si prestano a diverse relazioni reciproche. In tal senso l'informale in pittura si collega alle strutture musicali aperte dalla musica post-weberniana e a quella poesia “novissima” che di informale ha già accettato, per ammissione dei suoi rappresentanti la definizione⁷⁹.

6. *Dal testo allo spazio: l'opera 'eterotopica'*

Eco estende la centralità della struttura come costellazione all'operazione dei Novissimi, collegandola da un lato alla musica post-weberniana e dall'altro all'informale pittorico. Se è vero che la serialità, seppur di diversa matrice, è presente anche in molte esperienze artistiche che derivano dall'informale, come certe ‘pittografie’ di Novelli e Perilli, le serie alfabetiche di Manzoni, oppure le figurine di Bueno (che occupano lo spazio secondo moduli ritmico-musicali), tuttavia Eco tiene a precisare nelle note

⁷⁸ Umberto Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà* [1962], in Id., *Opera aperta* cit., p. 270 (il corsivo è mio).

⁷⁹ U. Eco, *Opera aperta* cit., p. 154.

successive alla prima edizione di *Opera aperta*⁸⁰ che tali considerazioni sono applicabili anche all'arte programmata, con riferimento proprio agli artisti inclusi nell'«Almanacco Letterario Bompiani». Anche Giuliani, nella prefazione ai *Novissimi*, giunge a considerazioni simili, a partire dal comune riferimento all'opera di Mallarmé⁸¹, indicato come primo esempio di superamento del 'tempo' del verso a favore dell'apertura di un 'progetto' di tipo probabilistico:

In *Un coup de Dés* abbiamo già la soppressione di parole e nessi dal contesto della frase, l'intersecazione dei piani del discorso, l'effettivo superamento del 'tempo' del verso e perfino dello spazio tradizionale del libro. Mallarmé già teorizzava l'intervento del caso nel procedimento poetico, la struttura probabilistica, e il "progetto" in luogo dell'ispirazione⁸².

Il pensiero logico-sequenziale di tipo discorsivo appare infatti inefficace a interpretare la realtà, a favore invece di un processo di tipo sintetico-ideografico che sposta il pendolo dalla diacronia temporale alla dislocazione spaziale, laddove la struttura si configura come elemento portante dell'opera. E del resto la tecnica del montaggio adottata dai *Novissimi* si basa proprio su questo, ovvero, sulla disposizione di frammenti o lasse di testo sulla pagina, secondo un progetto o un campo che si indentifica in una struttura aperta e mobile. E se è vero – come sempre rilevato dalla critica – che la frammentarietà investe l'area della temporalità introducendo l'elemento della discontinuità, è altrettanto vero – come nota Muzzioli – che ad essa corrisponde un'analogia discontinuità spaziale, nella quale appare dirimente la collocazione degli oggetti: «La disposizione dell'insieme andrà di volta in volta riportata all'intenzionalità di un progetto. Ogni collocazione, per quanto appaia illogica, andrà valutata come se fosse attentamente pensata»⁸³. Ciò appare evidente anche quando le poesie non assumono un immediato valore visivo come nel caso delle composizioni concrete, ma comunque

⁸⁰ Nella nota a piè di pagina apposta nel 1966 (ivi, pp. 153-154) Eco infatti precisa: «Si aggiunga che questo saggio è stato scritto prima che, terminata la "stagione" dell'informale, le varie esperienze artistiche qui citate – arte cinetica ecc. – si caratterizzassero come tali e fossero etichettate sotto termini quali "op art" e simili. Riteniamo peraltro che le analisi di questo scritto permangano valide per molte ricerche dell'arte post-informale».

⁸¹ Cfr. ivi, pp. 48-49: «Se ci volgiamo al settore letterario per cercare un esempio di opera in movimento troviamo, anziché un pendant contemporaneo, una anticipazione ormai classica: si tratta del *Livre* di Mallarmé, l'opera colossale e totale, l'Opera per eccellenza [...]. Nel *Livre* le stesse pagine non avrebbero dovuto seguire un ordine fisso: esse avrebbero dovuto essere collegabili in ordini diversi secondo leggi di *permutazione*».

⁸² Alfredo Giuliani, *Prefazione alla presente edizione* [1965], in *I novissimi cit.*, p. 11.

⁸³ Francesco Muzzioli, *Il Gruppo '63. Istruzioni per la lettura*, Roma, Odradek, 2013, p. 22.

attraverso la disposizione delle stringhe testuali, i ritagli e il *cut-up* tracciano linee che percorrono la pagina. Oltre al Balestrini di *Come si agisce*, occorre menzionare almeno Antonio Porta (ma un qualche cenno meriterebbe anche Pagliarani), basti pensare alle ardite “costellazioni semantiche” di *Aprire*, e alla fitta rete di *rapporti* «tra diverse linee o suggestioni verbali che si intrecciano»⁸⁴ che caratterizzano i testi dell’omonima raccolta, a formare una rete che «non è altro che la costellativa struttura del testo sperimentale»⁸⁵. I ‘rapporti’ nascono infatti dall’esigenza di “strutturare” in maniera diversa il linguaggio, alla ricerca di un “grado zero” che si identifica in primo luogo con il ripensamento della relazione tra parola e spazio, impostato nel saggio del 1964 *Il Grado zero della poesia*⁸⁶. La riflessione parte proprio dalla poesia concreta – «Durante questo periodo, che per certi versi dura ancora, mi sono posto il problema della poesia cosiddetta concreta»⁸⁷ – per muovere verso la ricerca di «uno spazio inconsueto» differente da «quello ritmico-metrico tradizionale»⁸⁸, nel quale le parole possano disporsi «in modo da formare come delle fasce, delimitate o meglio “ritagliate” casualmente dalla misura del foglio»⁸⁹. In modo ancor più esplicito il problema dello spazio è affrontato in un saggio del 1967 – *Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia* – che inizia ricordando un’osservazione di Balestrini sulla tendenza della poesia «a uscire dal libro». Porta ripercorre brevemente l’evoluzione storica del fenomeno a partire dalle avanguardie sino alla contemporaneità, nella quale appare determinante, ancora una volta, il connubio tra le nuove acquisizioni della scienza e il concetto di struttura:

Soltanto da pochi anni si è ricominciato a parlare con maggiore serenità dello “spazio della poesia” [...] usando il concetto di “creatività” come viene stabilito dalla fisica, nel senso, cioè, di *una continua nuova strutturazione*. Viene quindi fatto di osservare che in questo modo la possibilità di lettura della poesia si allarga spontaneamente fino al teatro⁹⁰.

Alla riformulazione dello spazio interno al testo corrisponde – nella dichiarazione di Porta – un’analoga attenzione allo spazio esterno, ovvero all’uscita dalle pagine del libro, in direzione di luoghi altri come per esempio

⁸⁴ Ivi, p. 88.

⁸⁵ Ivi, p. 89.

⁸⁶ Antonio Porta, *Il grado zero della poesia*, in «Marcatré», (gennaio 1964), n. 2, pp. 41-42.

⁸⁷ Ivi, p. 42.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ A. Porta, *Poche osservazioni intorno allo spazio della poesia*, in «Il Verri», (dicembre 1967), n. 25, pp. 82-83.

il teatro⁹¹. Aspetto, questo, che connota massivamente la tensione interdisciplinare comune a tutta la zona dell'avanguardia secondo novecentesca, con contaminazioni che non riguardano solo l'ambito teatrale, ma anche le azioni performative e gli happening, le installazioni e gli eventi espositivi che in molti casi implicano un nuovo tipo di rapporto tra l'opera e lo spazio in cui è inserita, problematizzando l'idea di ambiente in rapporto alla dimensione estetica dell'agire. Si pensi in particolare alla nascita degli happening e alla diffusione delle installazioni – seguite con grande attenzione sulle pagine di «Marcatrè» – che prevede l'estroflessione dell'opera nello spazio tramite opere che insistono sull'ambiente-spazio. Un esempio paradigmatico è costituito da *Homo technologicus*, opera collettiva realizzata da Bueno, Pignotti e Chiari, esposta in occasione del convegno del Gruppo 63 a Reggio Emilia nel 1964⁹². Dotata di un dispositivo simile a quello dei *Juke box*, l'opera era azionata direttamente dal fruitore, che, introducendo una moneta, poteva godere o meglio «consumare» per un po' di tempo «lo spettacolo pittorico, nonché musicale e poetico, “contenuto” nell'opera, spettacolo non visibile né udibile altrimenti»⁹³. Ma si potrebbero citare anche l'happening *Poesie e no 3* (1965), oppure l'installazione *Preistoria contemporanea* (1965), come le diverse azioni performative di Ketty La Rocca, *Approdo* (1967) e *Volantini sulla strada* (1967)⁹⁴. In tutti i casi si notano almeno due elementi che interessano più direttamente il nostro discorso, e che riguardano la dislocazione dell'opera nella dimensione spaziale e la definizione di un perimetro di accadimenti come luogo eterotopico. Per quanto riguarda il primo punto vorrei richiamare la prossimità tra la tecnica del collage verbale – declinato anche nei modi del montaggio testuale – e l'*assemblage* di oggetti sperimentato nell'ambito della Pop Art, ma utilizzato anche da Kaprow nella realizzazione dei primi eventi. Il nesso tra questi elementi è chiarito in un'interessante nota redazionale pubblicata nel 1966 su «Marcatrè», dal titolo *Che cos'è un “happening”?*:

È nell'inverno del 1957-58 che il pittore Allan Kaprow ha realizzato per la prima volta degli “happenings” negli Stati Uniti. Si trattava allora di trasportare sulla scena l'arte dell’“assemblage”, che combina diversi materiali per arrivare ad un risultato

⁹¹ Per quanto riguarda i rapporti tra il Gruppo 63 e il teatro si rimanda a Giovanna Lo Monaco, *Dalla scrittura al gesto. Il Gruppo 63 e il teatro*, Novate Milanese, Prospero Editore, 2019.

⁹² Il convegno si svolse nel periodo 1-3 novembre 1964 a Reggio Emilia in una sala del Teatro Municipale; l'installazione fu esposta in luoghi esterni e fu danneggiata dal pubblico.

⁹³ Antonio Bueno, *A proposito di «Homo Technologicus»*, in «Dopotutto», inserto di «Letteratura», (gennaio-febbraio 1965), n. 73, p. 76.

⁹⁴ Per informazioni su questi eventi mi permetto di rimandare al mio libro *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*, Bologna, Pàtron, 2020, in particolare al paragrafo *L'opera come 'luna park': happening e installazioni* (pp. 169-181).

non previsto e assolutamente inatteso. Invece di creare degli oggetti da appendere al muro o da mettere su un piedistallo, si trattava di riempire per intero lo spazio di un ambiente con materiali diversi [...]. In questo modo l'“assemblage” si trasformava automaticamente in “entourage” e tutti gli spettatori venivano integrati allo spettacolo, diventando parte della composizione. In secondo luogo si trattava di animare questa composizione di cui facevano “parte” sia materiali che uomini e di comprimere l'“avvenimento” in un tempo specifico. A questo punto si aveva un “happening”⁹⁵.

Si tratta quindi a ben vedere dell'evoluzione del collage trasportata in uno spazio che, come accade anche per le installazioni, non è dato una volta per tutte, ma è agibile da parte dello spettatore/fruitore, il quale con la sua presenza modifica i rapporti tra gli elementi generando eventi sempre nuovi. Lo spazio che si viene a creare non è quindi a rigore né del tutto reale (perché è uno spazio estetico) né del tutto fittizio (perché è inserito in un ambiente esistente). Si tratta dunque di uno spazio che potremmo definire eterotopico, secondo la definizione di Foucault, caratterizzato da un rapporto complesso con lo spazio reale, spesso richiamato per analogia oppure sovvertito attraverso modalità ludiche, orientate ad aggredire i luoghi in cui si articola e si esprime il Potere. È questo, in particolare, il caso delle azioni performative svolte nel tessuto urbano, come strade o piazze (i “luoghi di passaggio” elencati da Foucault), che mirano a mettere in crisi l'organizzazione urbanistica delle città, intesa come espressione della società neocapitalistica degli anni Sessanta. Non è un caso che in questi anni, prenda vigore a Parigi (ma con significative propaggini anche in Italia) l'ultima e la più radicale delle avanguardie novecentesche ovvero l'Internazionale situazionista che per l'appunto fonda la sua azione proprio sulla dimensione dello spazio, considerato il perno su cui agire per proporre una visione del mondo alternativa a quella disegnata dalla società neocapitalistica. Le proposte dei situazionisti si insinuano nello spazio reale, sovvertendolo in modo eterotopico, tramite la *dérive*, il *détournement* e il gioco, condotti all'interno del contesto urbano.

Dall'azione sul testo attraverso la struttura all'azione sull'ambiente con opere o azioni agite, il confronto con la dimensione spaziale si dimostra dunque ineludibile per ‘pensare’ criticamente la nuova realtà ‘reticolare’ e priva di centro, non altrimenti esperibile se non come ‘campo’ di tensione tra elementi dispersi, soggetti al caos e alla frammentarietà, che non possono più dare forma a insiemi in cui ‘tutto torna’ ma solo a configurazioni costellative basate su rapporti suscettibili di continue modificazioni, come si conviene, appunto, all'«epoca dello spazio».

⁹⁵ Nota redazionale, *Che cos'è un happening?*, in «Marcatré», (dicembre 1966), nn. 26-29, p. 408.

LUIGI WEBER
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA 'ALMA MATER STUDIORUM')

IL DISSESTO DELLA TERRA.
PAESAGGI CANCELLATI, INAFFERRABILI, DEVASTATI.
LA GUERRA E LA RAPPRESENTAZIONE DEGLI SPAZI
NEL PRIMO NOVECENTO ITALIANO

Come succede nelle battaglie, nessuno di noi capiva la vicenda dell'azione. Trovammo una trincea abbandonata, ci riparammo in quanti eravamo. Anche l'ufficiale comandava macchinalmente come se ripettesse la lezione imparata in piazza d'armi. Non sapevamo neppure in che direzione si andava. Il fuoco stesso ci governava, ci guidava, ci dava la sua logica; alla fine ritrovammo la posizione di prima, e il prigioniero che ci avevamo lasciato. Aspettava ancora, seduto, con lo zaino pronto accanto; ci vide ritornare, sfilare carponi fra i sassi, dal suo comodo riparo. Se non fosse stato per la sua presenza non avremmo riconosciuta la posizione dove pure eravamo stati una settimana. [...]

L'artiglieria aveva devastato con una rabbia tardiva la nostra linea, e nel crepuscolo ci parve che dietro a noi la terra avesse mutato configurazione, che quel luogo non esistesse più come lo avevamo veduto, simile a un castello di sabbia distrutto da un'onda, sulla spiaggia. Era solito, in guerra, non riconoscere, a un piccolo spostamento, la zona dove si era stati, e questo perché della terra conoscevamo soltanto il metro su cui stavamo carponi.

Corrado Alvaro, *Disperso*, 1930¹

¹ Il racconto, pubblicato su «La Stampa» di Torino del 6 maggio 1930, oggi si legge in Corrado Alvaro, *Memoria del cuore. Racconti della guerra del 1915-18*, a cura di A.C. Faithrop Porta, Reggio Calabria, Città del Sole, 2015, pp. 79-84. Lo si offre come emblematico esempio; lo si riprenderà in coda al saggio.

Il titolo di questo intervento² è stato pensato come una stratigrafia, un territorio da osservare in sezione per leggerne le presenze compresse: in primo luogo, si allude al grande libro di Carl Schmitt, *Der Nomos der Erde, Il nomos della Terra*; poi, sensibilmente, all'Eliot di *The Waste Land*, che da poco ha ricevuto una nuova traduzione, a firma di Carmen Gallo, per Il Saggiatore, nella quale il *desolata* di Praz, Sanesi e Serpieri è mutato in *devastata*, con appropriato rimando alle *ravages of war* delle Leggende del Graal e della Grande Guerra; infine v'è nascosto il *The Time is out of joint* di Hamlet, o se si vuole di un visionario Philip Dick che alla fine degli anni Cinquanta, proprio con il romanzo *Tempo fuor di sesto*, stava iniziando a raccontare un mondo in guerra, dove spazio e tempo non sono più quel che sembrano, e insieme a decifrare il nostro presente di incertezza tra realtà, virtualità, simulacri, paranoia e delirio.

Un presente che da circa vent'anni si è cominciato a definire come Antropocene, ossia come l'epoca caratterizzata da un segno geologico (*id est* mutamento) inequivocabilmente attribuibile alla presenza umana nella complessità dell'iperoggetto³ sistema-pianeta Terra. Diverse sono le ipotesi di identificazione dell'Antropocene, del suo inizio e dei suoi elementi distintivi, e qui non è il caso di discuterle⁴, ma in linea generale si contrappongono almeno due macro-tendenze: una caratterizzata da uno sguardo che considera la lunga durata, proiettato indietro verso un'epoca preistorica (la domesticazione di alcuni tipi di piante e di animali), l'altro rivolto a ciò che chiamiamo modernità o contemporaneità (la rivoluzione industriale nei paesi anglosassoni, momento in cui l'attività umana ha cominciato a influenzare seriamente la concentrazione in parti per milione della CO₂ nella stratosfera; i primi esperimenti con le armi atomiche nel 1945). Tutte le varie proposte in corso hanno buoni ed intuibili motivi per essere assunte a discriminare tra un'epoca geologica (l'Olocene) e un'altra (l'Antropocene, appunto). Anche gli studi letterari interessati alla questione dell'*Umwelt* dell'umano cominciano a schierarsi in modalità similari: da monografie in senso lato evoluzionistiche – ricordo solo le migliori – di Mario Barenghi⁵ e Alberto Casadei⁶, ad analisi teoriche o operazioni critico-antologiche concentrate su secoli più

² Il saggio prolunga la mia monografia *Sfuggente madrepatria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra*, Firenze, Cesati, 2022.

³ Cfr. almeno Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

⁴ Rimando per questo a Paolo Missiroli, *Teoria e critica dell'Antropocene*, Milano-Udine, Mimesis, 2022.

⁵ Mario Barenghi, *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020.

⁶ Alberto Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 2018.

prossimi, come quelle che ha prodotto Niccolò Scaffai⁷; dagli studi sulla percezione narrativa dello spazio di Giulio Iacoli al lavoro di gruppi di ricerca interdisciplinari come il Cantiere Umanistico dell'Antropocene dell'Università di Pisa⁸, al cui sito rimando, fino ai molti scritti del geoantropologo Matteo Meschiari⁹ che tengono insieme entrambe le prospettive, e al recente *La natura ostile* di Paolo Lago¹⁰. Un lungo convergere di approcci eclettici e problematici al pensare e all'agire lo spazio che vanno da Schmitt a Franco Farinelli, dall'antropologia del paesaggio di Eugenio Turri alla sferologia di Sloterdijk, passando per Amitav Gosh ed Edgar Morin, fino al pensiero ecologico di Bruno Latour e Timothy Morton e innumerevoli altri.

Al Meschiari di *Nelle terre esterne* cedo la parola per chiarire i presupposti di quanto dirò, e ricapitolare così uno scenario complesso e stratificato:

Si è molto insistito sul contributo che può dare la geografia all'interpretazione e risistemazione dell'opera, della storia letteraria e del canone (Moretti, Luzzatto e Pedullà, Fiorentino ecc.). Atlanti, cartografie letterarie, mappe come testo e testi come mappe, narrazioni spaziali, *promenades*, testi-paesaggio; lo spazio scritto come prodotto-progetto culturale, le sue declinazioni uniche e irripetibili o condivise, le eterotopie, le distopie, le utopie; testi che leggono il mondo e mondi riletti attraverso i testi; palinsesti letterari e palinsesti geografici; parchi letterari e geositi culturali; *ekphrasis* geopoetiche [...]. Qual è la struttura che connette tutte queste esperienze di geografia intuitiva? Qual è il rizoma [...] che rende l'intersezione dei piani una pratica ermeneutica auspicabile [...]?

Occorre operare un'inversione di paradigma e riorientare il vettore epistemologico: i testi letterari, per quanto siano le cristallizzazioni di un io, restano in ogni caso degli *etnotesti*, dei documenti spontanei che registrano, nella storia individuale e collettiva, i maggiori «fare spazio» dell'uomo, *Dasein*, *Umwelt* e *Weltanschauung*, cioè modi, strategie e narrazioni del suo stare al mondo nel mondo. Il testo letterario che affronta problemi di spazio può essere considerato insomma come un'etnogeografia, che mescola risorse interpretative individuali e coordinate ermeneutiche e culturali di un gruppo. In altre parole, all'intersezione tra libertà di azione del singolo (*agency*) e normatività culturale (condivisa, criticata, subita), il testo letterario si candida come un documento in grado di fotografare, nel loro farsi e nella loro criticità, dei modelli esplorativi dello spazio, delle cartografie verbali, degli esercizi di lettura terrestre. [...]

⁷ Penso a Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Roma, Carocci, 2017 e a Aa.Vv., *Racconti del pianeta Terra*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 2022, che è un'intelligente macchina divulgativa.

⁸ <https://antropocene.fileli.unipi.it>

⁹ Dai suoi primi libri, *Sistemi selvaggi* e *Terra sapiens*, fino a oggi: *Neogeografia*, *Antropocene fantastico*, *Geografie del collasso*, *Landness*.

¹⁰ Paolo Lago, *La natura ostile. Visioni e prospettive nella letteratura contemporanea*, Reggio Calabria, Terracqua, 2023.

Esistono testi *con* paesaggio, testi *di* paesaggio e *testi-paesaggio*. I primi due sono stati abbondantemente studiati. I testi-paesaggio, invece, quelli che non fanno solo *mimesis* o *ekphrasis* ma tendono ad adottare in ambito verbale la stessa omologia problematica che si dà talvolta tra mappa e territorio, sono un campo di indagine ancora poco praticato. In questi testi non è questione solo di estetica, semiotica o strategie poetico-narrative. Qui siamo in presenza di esercizi cognitivi che hanno a che fare con le ricognizioni virtuali dello spazio, con l'onirismo esplorativo dell'ambiente, con il gioco spaziale per sondare scenari di sopravvivenza possibili. Si può parlare, usando le scienze cognitive, di *vicarianza*, *embodiment* e *cognitive mapping*, ma più semplicemente si tratta di *prove di spazio* in cui l'unicità della voce e del progetto letterario, la tonalità soggettiva e l'esito altamente culturalizzato non impediscono di scorgere le tracce in azione di modi di fare e pensare lo spazio che ci spiegano le strategie adottate dalla nostra specie per fabbricare dei modelli paesaggistici del mondo¹¹.

Nel dibattito sull'Antropocene, che lo si intenda come fase digradante verso l'apocalisse ecologica, o come epoca segnata dalla presenza riconoscibile e durevole dell'azione umana sul sistema-pianeta Terra, curiosamente, ai miei occhi, manca di solito un riferimento alla prima guerra mondiale. Di certo non può esser proposta come evento incipitario, questo è chiaro. Tuttavia non è privo di senso interrogarsi su di essa come momento-cerniera, specie per l'Italia, come si capirà a breve.

Ho evocato – rovesciandolo – Schmitt. Il quale in *Land und Meer* scrive:

Il sostantivo greco *nomos* deriva dal verbo greco *nemein* e ha, come questo, tre significati. *Nemein* ha anzitutto lo stesso significato di *nehmen*, “prendere, conquistare”; quindi *nomos* significa in primo luogo *Nahme*, “presa di possesso, conquista”. [...] *Landnahme*, “conquista della terra”, e in seguito anche *Seenahme*, “conquista del mare”, [...] *Industrienahme*, “conquista dell'industria”, cioè la conquista dei mezzi di produzione industriali. In secondo luogo, *nemein* significa *teilen* e *verteilen*, “dividere” e “spartire”, ciò di cui si è preso possesso. Il *nomos* dunque è secondariamente la fondamentale procedura di divisione e di spartizione del terreno, nonché l'ordinamento proprietario che su di essa è basato. Il terzo significato di *nemein* è *weiden*, “pascolare”, vale a dire l'utilizzazione, la coltivazione e la valorizzazione del terreno ottenuto con la divisione, dunque la produzione e il consumo. *Nehmen-Teilen-Weiden* sono, in questa successione, i tre concetti fondamentali di ogni ordinamento concreto¹².

¹¹ Matteo Meschiari, *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture*, Modena, Mucchi 2018, pp. 11-12.

¹² Carl Schmitt, *Land und Meer* [1942], trad. it. *Terra e mare*, Milano, Adelphi, 2002, p. 73.

I tre sensi dell'antico *nomos* umano, rispetto al territorio, soprattutto l'ultimo *weiden* che potremmo rendere anche con "cura", appaiono come qualcosa di molto più concreto, rispetto all'astratto *legge* con cui finì per essere inteso il termine. Nel pensiero di Schmitt, dove tanto importante è il rapporto tra geografia e diritto, e che fin dal 1927 de *Il concetto del politico* (*Der Begriff des Politischen*)¹³ poneva come base del politico la distinzione essenziale tra amico e nemico, con l'ovvia implicazione che ne consegue, la guerra, si potrebbe dire che l'indagine sul *nomos*, e sul rapporto tra terra e mare, sia un modo di pensare autenticamente antropocentrico, perché prende in considerazione la complessità dell'interazione tra soggetti viventi, soggetti storici, e realtà spaziali, senza subordinare gli uni agli altri. Solo che il *nomos* di Schmitt è un'utopia di ragione. Non nega gli sconvolgimenti che la guerra può portare, e tuttavia la inserisce entro la tassonomia e l'assiologia del diritto internazionale, quindi richiama a un rapporto razionale delle comunità umane con le forme del mondo. Qualcosa che all'inizio del secolo Ventesimo fu drammaticamente travolto. *Wasted*, per così dire.

Quando pensiamo alla guerra, a qualunque guerra, prima di tutto si affaccia alla mente la tragedia umana. Dei militari nonché dei civili, più direttamente coinvolti solo in tempi recenti¹⁴ ma indirettamente coinvolti da sempre: saccheggio delle città, stupro sistematico delle donne, carestie e pestilenze che accompagnavano gli eserciti, lutti subiti dai non belligeranti, e così via; e infine anche degli animali usati dalle truppe, basti menzionare cinquemila cadaveri di cavalli bruciati dopo i tre giorni della battaglia di Gettysburg. Tuttavia, il massacro di alcune forme viventi non creava serie ripercussioni sugli ecosistemi. Con la Grande Guerra, invece, per la prima volta la tragedia diventa anche ambientale.

Partiamo da ciò che è ben noto, vale a dire lo scontro di materiali (e dal classico libro di Eric J. Leed):

Nella terza battaglia di Ypres (Passchendaele) [...], dopo un fuoco di sbarramento di quattro milioni e mezzo di bombe sparate da tremila medi calibri e mille pesanti (un cannone ogni cinque metri e mezzo del fronte, quattro tonnellate

¹³ Trad. it. in Carl Schmitt, *Le categorie del politico*, Bologna, il Mulino, 2013.

¹⁴ Dalla Seconda guerra mondiale in poi il rapporto tra vittime civili e militari si è capovolto, e fino a prima dell'invasione dell'Ucraina, il nostro era un tempo in cui conveniva di gran lunga, ai fini della sopravvivenza in un conflitto, vestire l'uniforme del soldato. Che l'orrore attualmente in corso a Gaza abbia ripristinato la regola del passato, quella degli eserciti che inferiscono sui civili inermi, è una delle tante evidenze per cui siffatta vicenda rimarrà tra le pagine più nere della storia attuale.

e tre quarti di granate tirate su ogni metro lineare del fronte) e al costo di 110 milioni di dollari, un intero esercito britannico sparì nelle paludi delle Fiandre. [...] Più pesante era il bombardamento impiegato per creare una breccia nelle linee avversarie, e più difficile risultava muovere le masse di fanteria sul terreno sconvolto e pieno di crateri. [...] In questa guerra i mezzi per ottenere specifici obiettivi militari apparvero non funzionali: causavano cioè più problemi di quanti non ne risolvessero¹⁵.

Affermazione verissima, nondimeno da chiosare. Perché questa fu una guerra, l'unica forse, nella quale gli obiettivi militari di fatto *non erano* obiettivi. Si trattava di un conflitto dove vincere non era più così rilevante; ed è un paradosso che ancora lascia sgomenti, se non lo si guarda come a uno dei maggiori epifenomeni di quello che l'ecomarxismo nordamericano (per es. Jason W. Moore) appella Capitalocene, l'epoca cioè dove le logiche del modo di produzione capitalistico diventano dominanti ed esclusive, e piegano alle proprie ragioni la realtà globale nel suo complesso.

Fu il primo evento bellico che incise in modi radicali, su larga scala, sull'ambiente naturale, fino a modificarlo anche in via definitiva e non lentamente, come al tempo della rivoluzione industriale, o prima che si arrivasse alla rottura dei legami atomici costituenti la materia, il 16 luglio 1945 ad Alamogordo. Una sorta di tappa intermedia, ad entrambe connessa, tra le due più recenti faglie generative dell'Antropocene. Tecnologia, industrializzazione, capitalismo, devastazione del territorio, apocalisse atomica o ambientale: è questa è la sequenza, e si dica pure l'*anti-nomos*.

Mi occupo di Grande Guerra da tempo, ma credo di non averla mai compresa davvero fino a che non ho letto *La guerra verticale* dello storico Diego Leoni, una ricerca di straordinaria ricchezza che offre sull'evento *guerra alpina* – esclusivo del nostro settore del conflitto – una prospettiva finalmente completa. Eccone un saggio:

Bisognava costruire baraccamenti e le tettoie per centinaia di migliaia di uomini e animali? Bisognava rifornire gli avamposti di legna da ardere? Bisognava predisporre assi per le trincee, pali per il filo spinato, sostegni per le linee teleferiche, telefoniche, ed elettriche? Certo, ma per portare in alto tutto questo sarebbero serviti altri uomini, animali e mezzi che, per farlo, avrebbero avuto bisogno di strade, ponti, mulattiere e sentieri, che altri uomini, altri animali, altri mezzi

¹⁵ Eric J. Leed, *No man's land* [1975], trad. it. *Terra di nessuno: esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino 1985, pp. 133-135.

avrebbero dovuto costruire e mantenere in efficienza. Si sarebbe potuto ovviare con le teleferiche, ma sarebbero serviti altro legname per i tralicci e altro personale per la costruzione, la manutenzione e la gestione. Insomma, uomo tirava uomo, animale tirava animale e mezzo tirava mezzo, in una sorta di risucchio inarrestabile verso il *vuoto* di quel mondo alpino, che divenne un *pieno*, mutato persino nei suoi bioritmi¹⁶.

Occorreva acqua, ma spesso non ce n'era e si moriva di sete. In mezzo al ghiaccio. Nel maggio del 1916, dunque all'altezza della *Strafexpedition*, la sola I armata italiana, che come si ricorda era schierata lungo l'arco alpino dal Passo dello Stelvio al Passo Rolle, contava 318mila uomini e 51815 quadrupedi. Per dissetarli serviva un movimento giornaliero di autocarri che portassero in quota 850mila litri d'acqua. Soldati, prigionieri, operai civili, donne militarizzate, e poi buoi, muli, cavalli e cani a migliaia dovevano bere, mangiare, e ovviamente defecare; e anche gli umani per lo più evitavano le latrine, evacuando dove possibile. Continua Leoni:

Se non era la merda, erano l'ecrasite, l'acido picrico o il gas cloridrico che inquinavano neve, ghiaccio, invasi e cisterne, falde acquifere e acquedotti militari e civili (come si verificò ad Arsé e a Schio) provocando gravi infezioni intestinali. E sennò erano le carogne degli animali e i cadaveri dei soldati che imputridivano insepolti, o lo sparpagliamento degli avanzi di macellazione e di cucina¹⁷.

Brutale ma chiaro. Nessuna poesia o retorica, non solo dell'eroismo e del sacrificio, ma neanche dell'incontaminata bellezza alpina. Una guerra industriale e di massa spostata ad altitudini mai toccate prima, né più in seguito, uomini bestie e mezzi, vi lascia complesse infrastrutture e vi abbandona immani quantità di inquinanti. Un solo esempio: la battaglia dell'Ortigara fu la più ingente operazione bellica di tutti i tempi condotta oltre i duemila metri d'altezza. Sul versante italiano vennero impiegati quattrocentomila uomini e 1641 bocche da fuoco: era l'equivalente di una delle "spallate" di Cadorna sul fronte isontino, ma compressa in uno spazio assai più piccolo – appena quattordici chilometri in linea retta; due, quelli dove vi fu lo sforzo maggiore – e ben più impervio.

E poi non si dimentichi la guerra di mina: le trentaquattro mine fatte esplodere da italiani e austro-ungarici nel cuore delle Dolomiti furono la massima manifestazione di spreco insensato di risorse e tecnologia, persino

¹⁶ Diego Leoni, *La guerra verticale. Uomini animali e macchine sul fronte di montagna 1915-1918*, Torino, Einaudi, 2014, p. 162.

¹⁷ Ivi, p. 191.

per gli standard quel conflitto¹⁸. Il profilo delle montagne ne viene stravolto in modo irrimediabile¹⁹.

Dunque si trattò di una guerra estrema e inedita, tanto per gli uomini quanto per lo spazio nel quale essi si trovavano a vivere e a morire, e soprattutto per la loro relazione, vale a dire per il modo in cui gli spazi erano visti, concepiti, immaginati, raccontati. La domanda obbligata, a questo punto, per uno storico della letteratura suona così: qual è la conseguenza, il contraccolpo diretto sui testi? La prima ovvia risposta che sovviene è: una rappresentazione del disastro, di una terra sconvolta. E sarebbe un alquanto invalso *refrain*: il paesaggio “lunarizzato”, i paesi ridotti a “brandelli di muro” di Ungaretti, e così via. Si sarebbe nel giusto, ma sfiorando solo la superficie della questione.

A questo punto occorre ricapitolare e chiarire, con il saggio di Scaffai alla mano, alcuni termini di uso comune in questa materia, e le utili accezioni di essi in una chiave ecocritica consapevole:

paesaggio, quale oggetto dello sguardo egocentrato dell’io sulla natura e sul contesto [...] *ambiente*, quale spazio di relazione (non egocentrato e, nella finzione letteraria, spesso non antropocentrico) [...] tra il soggetto e ciò che si trova sul suo stesso territorio; *natura*, quale componente non antropica dell’ambiente [...] *ecologia*, quale prospettiva che colloca l’io in un ambiente e ne fa non solo un soggetto ma anche un oggetto di osservazione²⁰.

A ciò serve aggiungere una formula ulteriore, sempre di Scaffai, apparsa in un articolo on line, *L’ombelico della Natura*²¹, laddove si discute il pensiero di Timothy Morton: occorre, vi si dice, far propria la «considerazione del testo come ambiente, cioè i modi in cui i fondamenti conoscitivi del sapere ecologico (e non solo i temi ambientali) possono interagire con le strutture del testo». Ricorda giustamente Scaffai nel suo fortunato libro: «se l’ambiente è il contenuto, il paesaggio è una *forma*»²². E permane una forma dello sguardo egocentrato *anche qualora* sia deformata o deformante; anche

¹⁸ Rimando al cap. XII, *Un pezzo di cielo in più*, del libro di Leoni, in cui si descrive dettagliatamente la pratica delle mine in montagna, dal Col Di Lana fino al Pasubio; nella letteratura bellica europea il solo autore che riesce a rappresentare la guerra sotterranea, senza però aver visto le aberrazioni datesi sul fronte alpino, è Ernst Jünger in *Das Wäldchen 125* (1925), trad. it. *Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918*, Parma, Guanda, 2015.

¹⁹ Si veda il Dente italiano del Pasubio sgretolato dall’ultima grande mina austriaca, il 13 marzo 1918.

²⁰ N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 32-33.

²¹ Cfr. Niccolò Scaffai, *L’ombelico della Natura*, pubblicato su «Doppiozero» l’8 maggio 2023 (doppiozero.com).

²² N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., p. 24.

quando è cognitivamente dissonante, quando si sottrae alla percezione, al riconoscimento, all'orientamento, all'utilizzo. Quando si dà come problema. Prima conoscitivo e poi della rappresentazione.

È di questo, infatti, che dovremmo occuparci; non della testimonianza, che come tale è documento prezioso e spesso impressionante ma non necessariamente oggetto letterario, quanto della rappresentazione, cioè di una fase ulteriore, consapevole ed esteticamente conformata, prodotta da reduci scrittori. Serra, lo ricordiamo tutti, affermò nell'*Esame di coscienza di un letterato* che la guerra non rivela degli scrittori. Rivela, però, dei problemi formali, a cui gli scrittori sono costretti a cercare di dar risposte o soluzioni.

Occorre preliminarmente individuare i mutamenti indotti dal contesto, e qui ci aiuta Kurt Lewin, psicologo sociale e combattente nel conflitto, scrivendo nel 1917 un articolo illuminante intitolato *Paesaggio di guerra* (*Kriegslandschaft*), dove introduceva due nozioni che embricavano mente e spazio: l'idea di *paesaggio direzionato* (*die gerichtete Landschaft*), vale a dire la percezione, anche a distanza e senza indicatori visivi o fonici, della presenza del fronte come di una vera e propria *fine del mondo* (in senso spaziale, topografico, non temporale), e la distinzione tra *Gefechtsdinge* (cose-della-guerra) e *Friedensdinge* (cose-della-pace). Nozione compresa da Lewin in seguito alla sensazione di spaesamento avvertita entrando, essendo lui un militare, in case abbandonate nei pressi del fronte per cercarvi materiali utili come paglia per giacigli e carbone. Trovare in questi luoghi dei *Gegenstände für den Lebensunterhalt* (oggetti necessari per il sostentamento) causava un senso di stupore e irrealtà, come se le rovine non fossero mai state abitate da una famiglia intenta a una vita normale:

mi sembravano estranei a quel complesso di case e di muri, *la cui caratteristica principale era di assicurare una buona copertura alla vista e una protezione relativamente sicura agli spari*. Le differenze fenomenologiche tra un villaggio situato all'interno e uno all'esterno della postazione bellica si manifestano nel fatto che l'aspetto spiacevole della devastazione nel primo caso è annullato o comunque fortemente ridimensionato; si tratta infatti di una conformazione bellica, non di una cosa-della-pace andata distrutta²³.

Le case sono diventate rifugi non perché il soldato le utilizza così, ma perché in quel momento e in quel luogo egli le percepisce *soltanto così*. Il mondo preesistente è svanito, esiste solo il tempo-spazio della guerra, e ogni oggetto diventa legittima proprietà del soldato; è del tutto ininfluenza che ci si trovi in

²³ Kurt Lewin, *Kriegslandschaft* [1917], trad. it. *Paesaggio di guerra*, Milano-Udine, Mimesis 2017, p. 17.

territorio amico o nemico, in avanzata o in ritirata. La zona di guerra trasforma la natura di oggetti e spazi, peraltro con effetto reversibile: quando la linea del fuoco si allontana, le *Gefechtsdinge* ritornano istantaneamente *Friedensdinge*.

Dunque la prospettiva antropogeografica ed ecocritica, al netto di altre prospettive²⁴, mi pare ermeneuticamente utile nel caso dei testi – soprattutto in prosa²⁵ – prodotti da scrittori reduci, e per più ragioni.

Si trattava, come anticipato, di specialisti della rappresentazione. Se la storiografia della grande guerra ha nel corso del tempo sempre più esplorato e privilegiato le testimonianze spontanee, occasionali, dei combattenti, spesso semicolti, distribuite in migliaia di taccuini di fortuna e milioni di lettere e cartoline, allo storico della letteratura resta, io credo, il compito di selezionare e di osservare con una differente strumentazione i testi prodotti da chi non solo aveva ambizioni, come si potrebbe dire, d'arte, ma soprattutto conosceva lo iato profondo tra l'esperire e il rappresentare. Si trattava, però, anche, di testimoni diretti, così che la volontà di racconto produceva frizione e talvolta cortocircuito con la profondità del trauma subito (in ciò fa eccezione, ma resta prezioso come reagente, il genio di De Roberto²⁶). Il paesaggio, pur così fortemente coinvolto dalle modalità del combattimento e spesso determinante nell'esperienza di guerra (il freddo, il ghiaccio, le caverne, le trincee, il suolo disfatto dall'artiglieria, etc. etc.) si presenta spesso in modalità inattese. La scissione-frantumazione della soggettività e dell'esperienza, già notata da Benjamin nel famoso saggio sul narratore, va di pari passo con il vertiginoso mutamento del mondo.

Con poche eccezioni, i testi maggiori, se pure poggianti su diari o appunti presi durante il servizio, escono lontano dall'armistizio; tra il 1924

²⁴ Il centenario del conflitto ha prodotto, prevedibilmente, un diluvio di nuove pubblicazioni e ristampe, e per un vaglio ragionato di titoli attinenti rimando al mio *Sfuggente madrepatria*, che uscì a sufficiente distanza temporale dal 2018 per permettermi una qualche forma di selezione. Aggiungo qui almeno: Massimiliano Tortora, *La svolta del 1929. Prima e dopo* Gli indifferenti di Moravia, Palermo, Palumbo, 2023, che inserisce i libri postbellici nella prospettiva del modernismo europeo; Giovanni De Leva, *Il romanzo della Grande Guerra*, in Aa.Vv., *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di F. De Cristofaro e G. Alfano, Roma, Carocci, 2018; e un classico studio internazionale, Thomas Harrison, *1910: The Emancipation of Dissonance* (1996), trad. it. *1910: l'emancipazione della dissonanza* [1996], Roma, Castelvecchi, 2017, che legge il racconto della guerra a venire, e poi del dopoguerra, con il filtro, imprescindibile, dell'Espressionismo.

²⁵ Per quanto invece riguarda il cosmo della poesia, compresa quella in prosa, vociana e non solo, si rimanda al classico Andrea Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba*, Milano, Bompiani, 2018, nuova edizione ampliata, che rispetto alla *princeps* del 1998 amplia di molto la scelta dei testi, e consuma una rottura di non poco momento con l'Isnenghi prefatore al tempo della pubblicazione per Bruno Mondadori.

²⁶ Su questo aspetto mi permetto di rimandare al cap. IV di *Sfuggente madrepatria*, pp. 107 e sgg., dedicato a *La paura* e agli altri bellissimi racconti scritti da De Roberto senza mai metter piede nella zona di guerra.

di *Trincee*²⁷ e il 1938 di *Un anno sull'altipiano*²⁸ o meglio ancora il 1941 di *Ritorneranno*²⁹. È un'esperienza difficile da trasferire in forma di racconto. A dar nome a questa difficoltà, ovviamente, fu Gadda con l'*Impossibilità di un diario di guerra*.

Possiamo tentare allora di produrre una minima tassonomia di casisti-che, di modalità nelle quali lo spazio esprime una funzione *attiva* nei testi maggiori di cui sopra³⁰:

- a) Vi è uno spazio *percettivo negato*, una guerra cieca: il mondo al buio di Carlo Salsa in *Trincee*, che è un romanzo sistematicamente deprivato dell'esperienza della vista³¹.
- b) Vi è invece lo spazio *posseduto e perduto* del patriota/disertore, per esempio del volontario giuliano Giani Stuparich in *Guerra del '15*³², uomo esiliato dal fallimento dell'illusione. Qui lo sguardo del combattente sembra funzionare appieno: legge e individua tutto, ma poco alla volta ogni conoscenza si muta in estraneità. L'aspetto più interessante nel libro è infatti la dialettica che si rivela tra la nitida conoscenza del territorio carsico da parte di Giani, che vi ha trascorso l'infanzia, che conosce e sa nominare paesi, strade, colline, perfino ponti case e campi, e il suo graduale perdere contatto con la terra che vorrebbe liberare, così che più Trieste si avvicina, più diventa irraggiungibile.
- c) A rovescio, vi è lo spazio *di confini* del soldato emigrante, estraneo allo scenario di guerra. Corrado Alvaro in *Vent'anni*³³ mostra il conflitto come la frizione tra una pluralità di spazi, anche non fisici, mettendo a confronto i molteplici confini che i suoi due protagonisti, Luca Fabio e Attilio Bandi, incarnano e con i quali si confrontano: il testo sceneggia un contrasto regionale, tra il calabrese e il fiorentino; uno di classe sociale,

²⁷ Carlo Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante* [1924], prefazione di L. Santucci, Milano, Rizzoli, 2022.

²⁸ Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano* [1938], introduzione di M. Rigoni, Stern, Torino, Einaudi, 2021.

²⁹ Giani Stuparich, *Ritorneranno* [1941], a cura e con introduzione di B. Maier, Milano, Garzanti, 2015.

³⁰ Per analisi dettagliate di alcuni dei testi qui elencate si rimanda, come detto, al mio *Sfuggente madrepatria*.

³¹ Indagato anche da Pierluigi Pellini per quanto riguarda il *Voyage au bout de la nuit*, cfr. *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Macerata, Quodlibet, 2020. Più in generale per questo aspetto rimando a Gabriele D'Autilia, *La guerra cieca. Esperienze ottiche e cultura visuale nella Grande Guerra*, Milano, Meltemi, 2018.

³² Giani Stuparich, *Guerra del '15* [1931], a cura di G. Sandrini, Macerata, Quodlibet, 2015.

³³ Corrado Alvaro, *Vent'anni* [1930]; qui si fa riferimento alla seconda edizione, Milano, Bompiani, 1953.

tra l'emigrato di umili origini e il rampollo di buona famiglia; uno generazionale, che si biforca sopra le teste di entrambi – il padre contadino di Fabio, che lo ha fatto studiare, e gli avi soldati risorgimentali di Bandi, ai quali egli si sente sempre inferiore –; sullo sfondo campeggia quello tra una città moderna e una lontana provincia arretrata; v'è poi il contrasto fra spazio urbano e perimetro militare (la caserma); l'altra più evidente frontiera tematizzata dall'opera, esposta fin dal titolo, è quella biografica, che individua i vent'anni come momento di trapasso tra differenti età della vita, e che qui però finirà nel falso rito di passaggio della guerra che incatena alla *No man's land*; infine, vi è l'eros, con il personaggio di Rosa, protagonista di una novella del 1930 inserita poi da Alvaro nel romanzo all'altezza della riscrittura del 1953. Rosa rappresenta il confine, per sé e anche per il soldato che incontra. È un confine nella sua età di adolescente, nel suo corpo minuto ma già maturo, nella sua identità di genere, misteriosa per il maschio. È un confine che si supera e insieme non si vorrebbe o non si dovrebbe superare, sulla soglia del quale il soldato indugia perplesso, poiché vuole e disvuole a un tempo. Un confine anagrafico, legale, morale, ideale, tra supposta purezza e supposta corruzione. Rosa è anche un confine tra pace e guerra, tra il sogno della donna e dell'amore come emblema della vita stabile, fatta di sentimenti, di relazioni, e la pratica di una sessualità fuggitiva, rapinosa, spesso anche prezzolata, che il tempo di guerra alimenta, moltiplica, impone. In più, ella *vive* su un confine, con la casa da una parte e il campo al di là del fronte.

- d) Abbiamo poi il *sensualismo* di Giovanni Comisso in *Giorni di guerra*³⁴, già messo a fuoco da Isnenghi con la nota definizione di grado zero della partecipazione al fatto storico-politico³⁵, e che però permette a Comisso – molto più del suo inquadramento come ufficiale del Genio, grazie al quale egli frequenta in maggior misura le retrovie che la prima linea – di continuare a vedere il paesaggio e a non vedere la guerra, nonché vivere la famosa ascesa sulla teleferica del Rombon come un'esperienza cosmico-mistica, al termine della quale si concede perfino di andare a cogliere dei fiori.
- e) C'è lo spazio pittorico ed estetizzante dell'alpino Paolo Monelli, tra dannunziano e futurista, che attinge per metà de *Le scarpe al sole*³⁶ a un repertorio oleografico di descrizione della montagna, e che sarebbe poco

³⁴ Giovanni Comisso, *Giorni di guerra* [1930], introduzione di M. Isnenghi, Milano, Mondadori, 1981.

³⁵ Il rimando è al classico Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra* [1979], Bologna, il Mulino, 2007⁶, pp. 190 e sgg.

³⁶ Paolo Monelli, *Le scarpe al sole. Cronaca di gaie e tristi avventure di alpini di muli e di vino* [1921], introduzione di G. Nascimbeni, Milano, Mondadori, 1973.

significativo se d'improvviso non si schiantasse letteralmente contro il carnaio dell'Ortigara, per descrivere il quale non trova più risorse consolidate, e a contatto con il quale il suo testo, letteralmente, chiude gli occhi, facendosi frantume.

- f) Il *testo-invasione* di Curzio Malaparte: in *Viva Caporetto*³⁷ si assiste a una contrapposizione tra una scrittura dal ritmo gnomico, statico, che rappresenta l'immobilismo della guerra di posizione, il fatalismo delle truppe, la loro impotenza e rassegnazione per i primi nove capitoli, e una svolta improvvisa, nei capp. X-XI. D'improvviso, la rotta-fuga-invasione-saccheggio scarica sulla pagina malapartiana proposizioni lunghissime, concitate, piene di cataloghi bizzarri e compressi e di enumerazioni caotiche. Frasi che tracimano e invadono – davvero qui è palpabile la sintonia tra lo spazio geografico e lo spazio testuale – pagine intere, di dinamicità esuberante e violenta. Il primo e più evidente passaggio è quello dalla lentezza quasi sclerotizzata del dettato nei primi nove capitoli all'agitazione frenetica, a valanga, di quelli relativi alla rotta/invasione; questi ultimi riescono a mimare un secondo fenomeno tipico del disastro post-Caporetto, ossia l'ingorgo, l'affollamento, la spaventosa mescolanza di civili e militari, macchine e animali, armi e masserizie.
- g) Il *testo-alluvione* di Ardengo Soffici, ne *La ritirata del Friuli*³⁸, trova invece il suo centro simbolico e diegetico principale nella rappresentazione della piena furiosa del Tagliamento, immagine di un mondo che frana, dilaga, travolge, distrugge ogni cosa: il fronte, il Friuli, l'Italia tutta, forse, giacché nella finzione del diario in presa diretta il personaggio-narratore Soffici ancora non sa che vi sarà un Piave e addirittura una Vittorio Veneto. L'acqua, in particolare, è acqua ferma e stagnante, malsana, prima di Caporetto: l'acqua fangosa in cui l'esercito s'è accampato, e da questa sembra fiaccato, più che da anni di massacri e di inetti al comando. La medesima acqua muterà repentinamente natura e forma, all'inizio della disfatta, diventando acqua alluvionale, correlativo oggettivo di tutto il fronte italiano che si liquefa, producendo un milione di profughi e consegnando al nemico trecentomila prigionieri.
- h) Lo spazio *familiare e cittadino* viene esplorato ancora da Stuparich, stavolta nel grande romanzo *Ritourneranno*, scritto durante la seconda guerra ma sempre nel segno dell'ossessione per la prima. Qui viene messa in scena tutta la complessità degli scenari in cui si articola un mondo sospeso tra

³⁷ Curzio Malaparte, *Viva Caporetto!* [1921], a cura di M. Isnenghi, Milano, Mondadori, 1981.

³⁸ Ardengo Soffici, *La ritirata del Friuli* [1919], in Id., *Opere*, vol. III, a cura di G. Prezzolini, Firenze, Vallecchi, 1960; poi in Id., *I diari della grande guerra: Kobilek e La ritirata del Friuli, con i taccuini inediti*, a cura di M. Bartoletti Poggi e M. Biondi, Firenze, Vallecchi, 1986.

diverse fazioni com'era la sua Trieste, complessità dagli altri autori spesso sacrificata a favore della narrazione dei fatti d'arme: lo spazio delle donne, che sono madri, sorelle e fidanzate rimaste a casa, ma intensamente attive nel condurre una loro personale militanza irredentista; lo iato intergenerazionale (il padre dei tre fratelli Vidali, Domenico, di sentimenti filo-italiani ma inviato a combattere per l'Austria-Ungheria sul fronte orientale, mentre i suoi figli disertano per vestire la casacca grigioverde); l'ostilità cultural-nazionale e di classe interna alla casa, con il personaggio della domestica slava Berta, affezionata ai "padroni" e insieme antiitaliana, livorosa in quanto personaggio subalterno; i diversi settori di guerra – il Carso o le Alpi – dove i tre fratelli vengono dislocati, trovandosi in due la morte, l'altro una disabilità permanente.

- i) Lo spazio *politico* di Emilio Lussu, con cui torniamo sull'Ortigara: in *Un anno sull'altipiano* la battaglia si svolge tutta nella forma di una contrapposizione tra un ufficiale delirante e una truppa terrorizzata e ammutinantesi: non c'è spazio naturale, poiché a Lussu non interessa, mentre gli interessa lo spazio disegnato dalle relazioni di potere interno all'umanità combattente.
- j) vi sarebbe poi un «corpus nel corpus» costituito dalle memorie di prigionia, infine, dunque alla rappresentazione dei luoghi concentrazionari³⁹.

Concludo con due postille legate ai giorni nostri. Nel 2023 sono apparsi in libreria due testi apparentati non solo dal fatto di trattare del primo conflitto mondiale e di esser stati prodotti da scrittori altissimi che prima di tutto furono reduci, pesantemente segnati e mai del tutto liberatisi dalla condizione appunto di reduci e di vittime, ma anche dalla loro storia editoriale: mi riferisco a *Guerra* di Louis-Ferdinand Céline, e alla nuova edizione accresciuta del *Giornale di guerra e di prigionia* di Carlo Emilio Gadda, frutto quest'ultimo delle eccellenti cure filologiche di Paola Italia⁴⁰; entrambi doni del ritrovamento di carte che si ritenevano irrimediabilmente perdute o addirittura di cui non si sospettava l'esistenza. Sono vicende, quelle di questi due inattesi recuperi, abbastanza note, almeno tra gli addetti ai lavori, per cui non mi ci soffermo; però v'è un ulteriore piano di contiguità tra le due opere, dopo il tema bellico, la natura reducistica degli autori, e la comparsa a sorpresa, che mi spinge a farne menzione qui: è, per l'appunto, la similare modalità di rappresentazione della guerra e dello spazio.

³⁹ Su cui rimando al bel libro di Giorgio Nisini, *Testimoniare il conflitto. Letteratura, verità, impegno nelle memorie della Grande Guerra*, Pisa, Edizioni ETS, 2021, per me esaustivo.

⁴⁰ Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, con sei taccuini inediti, a cura di P. Italia, Milano, Adelphi, 2023.

Utilizzo una citazione dalle prime, impressionanti, pagine di *Guerra*:

L'orecchio era poltiglia sonora, le cose non erano affatto le stesse né più come prima. Sembravano di mastice, gli alberi non stavano mai fermi, la strada sotto le scarpe faceva salite e discesette. La giubba e la pioggia, non avevo più nient'altro addosso. E sempre nessuno. La tortura alla testa la sentivo fortissimo nella campagna così grande e vuota. Mi facevo quasi paura da solo, ad ascoltarmi, Pensavo che avrei risvegliato la battaglia da tanto rumore che facevo dentro. All'interno facevo più rumore io di una battaglia⁴¹.

Céline e Gadda hanno un aspetto in comune e uno speculare: il primo è che i loro sono libri in cui la guerra è soprattutto *introvertita*, sprofondata nel corpo. Centrale, senza alcun dubbio, è il disastro – sensoriale, percettivo, cognitivo, rappresentativo – che il soma (che è pure psiche) patisce, e a cui risponde – non sempre in diretta, anzi spesso in differita, e in una prospettiva senza fine, se non una fine coincidente con quella della vita stessa – con il suo linguaggio di sofferenza; fame, dolori, stordimento e capogiri, debolezza, diarrea e vomito, e via di seguito. Se è vero che vi sono testi *con* paesaggio, testi *di* paesaggio e testi-paesaggio, questi due rappresentano casi paradigmatici di *corpi-paesaggio*.

L'altra relazione, quella in cui sono speculari, è che in Céline la guerra praticamente non si dà, rispetto al soggetto: si inizia che tutto è già avvenuto. Il bombardamento, la ferita alla testa, la metamorfosi istantanea da uomo comune in soggetto devastato, perennemente mutilato e condannato a non guarire più dal fantasma sonoro del conflitto, sono tutti eventi preesistenti all'inizio della scrittura. Avvengono nel bianco vuoto, una riga prima dell'incipit. Che suona così:

Sarò rimasto lì ancora una parte della notte dopo. A sinistra tutto l'orecchio era appiccicato a terra con il sangue, la bocca pure. Fra l'uno e l'altro un rumore immenso. [...] Tolte le ore che mi hanno operato, non ho mai più perso conoscenza. Ho sempre dormito così nel rumore atroce dal dicembre del '14. Mi sono beccato la guerra nella testa. Ce l'ho chiusa nella testa⁴².

In Gadda, a rovescio, la guerra viene soprattutto attesa, per gran parte dell'esperienza diarizzata; immaginata, auspicata, quasi invocata; poi, dopo il tardivo battesimo del fuoco, gli è repentinamente sottratta: a parte il Taccuino del '17 perduto a Caporetto, che pure è un oggetto emblematico quanto più non si potrebbe dell'indicibilità di quella guerra, Caporetto stessa e la

⁴¹ Louis Ferdinand Céline, *Guerra*, trad. it. di O. Fatica, Milano, Adelphi 2023, p. 29.

⁴² Ivi, pp. 25-26.

resa e poi la prigionia spossessano per sempre il tenente dell'esperienza del conflitto; semmai lo gettano in una condizione di vergogna e di mancanza a cui il campo di Rastatt prima, la scoperta della morte di Enrico poi, apporranno i sigilli dell'immodificabile e del non risarcibile. Anche i sette nuovi quaderni ritrovati, con l'eccezione di GC1R, che però contiene solo istruzioni tecniche sul montaggio delle armi, raccontano la prigionia, non la guerra. Non è inspiegabile che un autore che, più tardi, scriverà tanto di territori e di paesaggi, per esempio ne *Gli anni* e ne *Le meraviglie d'Italia*, qui dia così poco rilievo a ciò che avveniva fuori da sé, malgrado le tante cartine, le mappe, i disegni di cui costella le pagine⁴³.

Concludo con quell'Alvaro da cui sono partito, dalla scena di uno spaesamento totale, tratta dal racconto *Disperso*. I soldati che hanno trascorso una settimana rannicchiati dentro una trincea profonda poco più di un metro, dopo un assalto non la riconoscono, ritornandovi, e non solo per opera del maglio brutale dei cannoni. Da grande scrittore, a cui basta poco per dire tanto, Alvaro osserva: *Nel crepuscolo ci parve che dietro a noi la terra avesse mutato configurazione*. Tutta la terra, quasi ci suggerisce. Non c'è più nessun luogo che si possa ritrovare simile a com'era prima.

⁴³ Non è inspiegabile e ben lo ha spiegato per esempio Elisabetta Carta in *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della grande guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

STEFANO BRUGNOLO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA)

SULLA PROBLEMATICITÀ DEL CONCETTO DI ETEROTOPIA IN FOUCAULT

1. Il concetto di “eterotopia” è stato elaborato da Michel Foucault intorno al 1966 ed è stato quasi subito abbandonato da lui¹. E tuttavia esso si è imposto nel tempo ed è largamente adoperato in vari ambiti, soprattutto in urbanistica, architettura e naturalmente negli studi letterari.

Si deve dire che esso fa la sua prima apparizione per descrivere un testo di Borges edito nel volume *Altre inquisizioni* (1952), quello ben noto in cui si parla di una Enciclopedia cinese.

Questo testo menziona «una certa enciclopedia cinese» in cui sta scritto che «gli animali si dividono in: a) appartenenti all’Imperatore, b) imbalsamati, c) addomesticati, d) lattonzoli, e) sirene, f) favolosi, g) cani in libertà, h) inclusi nella presente classificazione, i) che si agitano follemente, j) innumerevoli, k) disegnati con un pennello finissimo di peli di cammello, l) et cetera, m) che fanno l’amore, n) che da lontano sembrano mosche. (citato in PC, p. 10)

Commenta Foucault:

Nello stupore di questa tassonomia, ciò che balza subito alla mente, è ciò che, col favore dell’apologo, ci viene indicato come il fascino esotico d’un altro pensiero, è il limite del nostro, l’impossibilità pura e semplice di pensare tutto questo. (PC, p. 10)

¹ Citerò da alcune opere di Michel Foucault in traduzione a cui mi riferirò con delle sigle che di seguito esplicito. Le opere sono le seguenti: *Storia della follia in età classica* [1961], trad. it. di F. Ferrucci, Milano, Rizzoli, 1976 (SF); *Le parole e le cose. Un’archeologia delle scienze umane* [1966], trad. it. di E.A. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967 (PC); *Le eterotopie* [1966], in *Utopie. Eterotopie* [1966], a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2024 (E); *Spazi altri* [1967], a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2011 (SA); *L’archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura* (1969), trad. it. di G. Bogliolo, Milano, Rizzoli, 1980 (AS); *La grande straniera. A proposito di letteratura*, trad. it. di mf/materiali foucaultiani, Napoli, Cronopio, 2015 (GS).

E poi continua così:

Questo testo di Borges mi ha fatto ridere a lungo, non senza un certo malessere difficile da superare. Forse perché sulla sua scia spuntava il sospetto di un disordine peggiore che non l'incongruo e l'accostamento di ciò che non concorda; sarebbe il disordine che fa scintillare i frammenti di un gran numero d'ordini possibili nella dimensione, senza legge e geometria, dell'eteroclitico; [...] Le utopie consolano: se infatti non hanno luogo reale si schiudono tuttavia in uno spazio meraviglioso e liscio; aprono città dai vasti viali, giardini ben piantati, paesi facili, anche se il loro accesso è chimerico. Le eterotopie inquietano, senz'altro perché minano segretamente il linguaggio, perché vietano di nominare questo e quello, perché spezzano e aggrovigliano i nomi comuni, perché devastano anzitempo la 'sintassi' e non soltanto quella che costruisce le frasi, ma anche quella meno manifesta che fa 'tenere insieme' (a fianco e di fronte le une alle altre) le parole e le cose [...]. Le eterotopie [...] contestano fin dalla sua radice, ogni possibilità di grammatica. (PC, p. 13)

Le Utopie per Foucault avrebbero dunque il limite di essere «consolanti», «lisce», «facili». Mentre le eterotopie hanno il pregio di essere disturbanti, perché minano segretamente il linguaggio, «devastano la sintassi» e si direbbe anche la logica. Secondo Foucault esse oltre a contestare l'ordine del discorso vigente fanno balenare la possibilità di altri ordini possibili.

Sono molto affezionato ad una idea di letteratura capace di farci vedere o intravedere l'impensato del pensiero comune anche se non seguirei Foucault nel vedere nel testo di Borges una «devastazione» della logica o della sintassi. Penso anzi che solo se si è padroni di una sintassi e della logica si è in grado di giocare con esse e di farci vedere i loro limiti.

Come si vede qui l'eterotopia fa tutt'uno con una idea di letteratura che veniva allora pregiata da Foucault perché riteneva che essa costituisse l'altrove "assoluto" del Discorso. Il Foucault delle *Parole e le cose* è ancora qualcuno che vede nella letteratura o almeno in una certa letteratura l'assolutamente Altro.

Scriveva infatti sempre nelle *Parole e le cose* che

dal secolo XIX e fino a noi ancora – da Hölderlin a Mallarmé a Antonin Artaud –, la letteratura è esistita nella sua autonomia, si è staccata da ogni altro linguaggio attraverso un taglio profondo soltanto costituendo una specie di "controdiscorso";

e ancora

la letteratura appare sempre più come ciò che deve essere pensato; ma anche, e per la stessa ragione, come ciò che non potrà in alcun modo essere pensato a partire

da una teoria della significazione [...] nel XVII secolo, la letteratura consisteva effettivamente d'un significante e di un significato e meritava di essere analizzata in tali termini. A partire dal XIX secolo la letteratura riporta alla luce il linguaggio nel suo essere [...] il linguaggio è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa. (PC, p. 71)

E sempre in quel libro si legge anche: «un linguaggio, che non dice nulla, non tace mai e ha nome “letteratura”» (PC, p. 375). Le eterotopie a cui Foucault allude sarebbero insomma linguaggio allo stato puro, che non serve a niente altro se non a rendersi presente ed evidente in quanto Linguaggio (con la maiuscola) privo di qualunque relazione con i referenti, con le cose, con il mondo.

È anzi grazie a questa letteratura eterotopica che il discorso dominante ci appare straniato. La letteratura, e soprattutto un certo tipo di letteratura modernista, renderebbe possibile di situarsi “fuori” dal discorso che è invece concepito come uno strumento volto a catturare l'Essere dentro un sistema soffocante di segni.

Foucault ha cercato in vari momenti del suo percorso di immaginare una dimensione esterna (eterotopica) rispetto al discorso o all'*épistème* dominante². Ma fino a questa altezza non aveva mai tematizzato espressamente il concetto di eterotopia.

Lo farà scrivendo tra il 1966 e il 1967 due saggi sulle eterotopie che pur essendo largamente simili presentano qualche differenza. Essi testimoniano di questo suo bisogno di convocare delle istanze o realtà contro il grande processo di razionalizzazione del mondo.

Inizialmente fu dunque la letteratura ad apparirgli come un contro-discorso, come la sede privilegiata di una Alterità irriducibile, sul modello della Follia³. Non tutta la letteratura, solo certa letteratura. È proprio questa impostazione che gli farà parlare idealisticamente, romanticamente della Letteratura come *Grande Étrangère*, Grande Straniera⁴. In questo senso la letteratura è quasi per definizione eterotopica, e l'enciclopedia di Borges ne è un esempio più che mai calzante.

² Il concetto di “discorso” viene determinato da Foucault in *L'archeologia del sapere* come «l'insieme degli enunciati che appartengono a uno stesso sistema di formazione» (AS, p. 144). Si tratterebbe di una sorta di griglia o reticolo invisibile che regola ogni tipo di operazioni conoscitive possibili in una determinata epoca e società.

³ «What Foucault admired in such writers as Hölderlin, Nerval, Artaud, Blanchot, Bataille, and Roussel was that their language could give us at least some, if only momentary access to the silenced truth of pure, tragic madness» (Dieter Freundlieb, *Foucault and the Study of Literature*, in «Poetics Today», 16 (1995), n. 2, 1995, p. 307).

⁴ Sono saggi scritti tra il 1963 e il 1970.

Più avanti nel tempo, però, Foucault non concepirà più questa possibilità, e la letteratura verrà in definitiva considerata come parte di quello che il filosofo chiamerà *discourse*, non più come estranea, straniera a esso.

Si prenda per esempio un passo tratto da *Archeologia del sapere*; vi si parla di pittura ma quel che Foucault dice potrebbe ben applicarsi alla letteratura:

L'analisi archeologica avrebbe un altro fine [rispetto ai procedimenti ermeneutici volti a reperire il senso "profondo" di un testo]: cercherebbe di sapere se lo spazio, la distanza, la profondità, il colore, la luce, le proporzioni, i volumi, i contorni non siano stati considerati, nominati, enunciati, concettualizzati in epoca classica in una pratica discorsiva; e se il sapere a cui dà luogo questa pratica discorsiva non sia stato investito eventualmente in teoria e speculazioni, in forme d'insegnamento e ricette, ma anche in procedimenti, in tecniche, e quasi nel gesto stesso del pittore. (AS, p. 178)

Se considerata così l'arte in generale non ci appare più come un contro-discorso, ma appunto come una pratica discorsiva passibile di una analisi del tutto simile a quella rivolta ad altre pratiche anche di carattere non estetico. Non solo, a quel punto Foucault, dimenticandosi che era uno di quelli, si schiera contro "coloro" che hanno prestato alla letteratura una natura selvaggia, sovversiva, mostrando che si tratta di tentativi di sacralizzazione dell'arte portati avanti dalle istituzioni e soprattutto dalla scuola e dall'Università che vanno rifiutate.

Teniamo dunque presente che ci fu un momento in cui la letteratura svolse un ruolo rilevante nelle ricerche di Foucault. Non tanto perché se ne occupò specificamente e approfonditamente (anche se un po' lo fece), ma perché essa gli servì come un (supposto) luogo mentale, utopicamente libero dalle costrizioni del "discorso" razionale o calcolante.

Si pensi al libro sulla follia: in esso i testi letterari e artistici sono considerati quasi altrettanto probanti dei documenti d'archivio. Si consideri soltanto l'importanza che ha dentro quel testo il *topos* della nave dei folli, la cui natura nella rappresentazione che ne dà Foucault oscilla vertiginosamente tra realtà storica e dimensione immaginaria.

Foucault ne parla dapprima così: «il "Narrenschiff" è evidentemente una creazione letteraria, presa in prestito al vecchio ciclo degli Argonauti». E poi prosegue dicendo che «il quadro di Bosch, naturalmente, appartiene a tutta questa flotta di sogno». E tuttavia subito aggiunge: «Ma di tutti questi vascelli romanzeschi o satirici, il "Narrenschiff" è il solo che abbia avuto un'esistenza reale, perché sono esistiti questi battelli che trasportavano il loro carico insensato da una città all'altra» (SF, p. 66).

Foucault parla di questi battelli in quanto reali. Ma poi ritorna a citare testi letterari, mescolando continuamente i piani. Fondamentalmente lui pensa alla follia come ad una Alterità assoluta; ecco che per esempio si disinteressa agli scrittori che ce ne propongono una visione meno “separata”, in quei casi per lui la visione della follia risulta infatti dimidiata. Scrive per esempio:

In Cervantes o in Shakespeare la follia occupa sempre una posizione estrema, nel senso che essa è senza rimedio. Niente la riporta mai alla verità o alla ragione. [...]. Ma ben presto la follia abbandona queste regioni estreme, in cui Cervantes e Shakespeare l'avevano collocata [...]. Il fatto è che essa non è più considerata nella sua realtà tragica, nell'assoluta lacerazione che la introduce nell'altro mondo, ma solo nell'ironia delle sue illusioni. (SF, pp. 106-107)

E d'altra parte già «Con Brandt, con Erasmo, con tutta la tradizione umanistica, la follia è accolta nell'universo del discorso. Essa viene raffinata, sottilizzata, ma anche disarmata» (SF, p. 91). Ecco, una follia «accolta nell'universo del discorso» per Foucault non è la “vera” follia. C'è da chiedersi: davvero Foucault credeva che Cervantes e Shakespeare non la ricompresero dentro un discorso umanistico? E più in generale: si può rappresentare la realtà della follia senza “ricomprenderla” in un qualche discorso logico-grammaticale? Non è in fondo anche e proprio quello che fa Foucault?

D'altra parte, anche quando Foucault parla di mondi separati (e siamo già dalle parti delle eterotopie) ne parla sempre con grande partecipazione allorché essi sono trasfigurati letterariamente. Questo accade già con le navi dei folli, ma si veda anche quel che scrive di Sade: «tutta l'opera di Sade è ispirata dalle immagini della Fortezza, della Cella, del Sotterraneo, del Convento, dell'isola inaccessibile, che formano così il luogo naturale della sragione» (SF, p. 520). E subito dopo aggiunge:

Non è un caso neppure se tutta la letteratura fantastica di follia e d'orrore, che è contemporanea all'opera di Sade, si situa nei luoghi dell'internamento. (SF, p. 520)

Ora, «internamento» è parola connotata negativamente nel testo; eppure, in alcuni casi sembra che Foucault le presti una accezione positiva, euforica, perfino “eccitante”. Per capire queste trasvalutazioni si pensi alle prigioni di Piranesi luoghi quanto mai “altri” che ricordano certi edifici disordinati, dispersivi rappresentati anche da Ann Radcliffe.

Va da sé che sono ambienti inquietanti ma anche affascinanti. Come a dire che in letteratura si possono dare dei veri e propri rovesciamenti rispetto alla realtà, così che i luoghi dell'internamento, della segregazione, della repressione diventano in molta narrativa i luoghi in cui si manifesta

un formidabile ritorno del represso (è negli antichi manieri e conventi che si materializzano certi fantasmi o che si esprimono certe innominabili pulsioni).

E va da sé che questo collima con alcune ipotesi svolte sulla natura del soprannaturale post-illuministico: secondo cui è in questi luoghi quanto mai eterotopici, in questi “altri spazi” lontani dai centri abitati, ai margini degli agglomerati civili che si manifesta l’orrore (fascinoso) dell’irrazionale ribelle alla razionalità del nuovo mondo⁵.

Il che non può non concordare con la propensione foucaultiana a valorizzare il superato rispetto al moderno (si pensi per esempio a come Foucault preferisse le pene crudeli dell’*Ancien régime* alla moderna e indolore ghigliottina)⁶. Si prendano ancora le stampe di Piranesi. Se vogliamo esse sono delle (immaginarie) eterotopie e funzionano come le “impossibili” enciclopedie cinesi: testimoniano di una organizzazione dello spazio confusa, caotica, irrazionale.

Ricordiamocelo, perché ad un certo punto Foucault non si servirà più dei testi letterari per comprendere meglio certi processi storico-culturali. L’addio alla letteratura e a quello che essa rappresenta si darà all’altezza di *Sorvegliare e punire* (1975); è infatti in concomitanza con la pubblicazione di quell’opera che secondo Timothy O’Leary si darà un «Foucault’s turn away from literature»⁷.

Dopo di allora non ci saranno più “altri spazi” a contestare il nuovo ordine ma un unico grande spazio omogeneo a cui Foucault darà il nome di Panopticon (caso mai più avanti, verso la fine della sua vita a svolgere, sia pure ambiguamente, una funzione “alternativa” al discorso dominante saranno certe tecniche o tecnologie del sé improntate a un *self-fashioning* di tipo estetico).

Ora, tutto si potrà dire del Panopticon di Foucault, ma non certo che abbia a che fare con l’eterotopia, essendone anzi l’opposto. Ma in questo percorso sono da riscontrare varie oscillazioni. Sei mesi dopo la pubblicazione di *Le parole e le cose* assistiamo ad un ben strano *shifting*: le eterotopie

⁵ Cfr. Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.

⁶ «La punizione cessa, a poco a poco, di essere uno spettacolo. E tutto ciò che poteva comportare di esibizione si troverà ormai ad essere segnato da un indice negativo. Come se le funzioni della cerimonia penale cessassero poco a poco di essere comprensibili, quel rito che “concludeva” il crimine viene sospettato di mantenere con questo losche parentele: di eguagliarlo, se non sorpassarlo, nell’essenza selvaggia, di abituare gli spettatori a una ferocia da cui si voleva invece distoglierli, di mostrar loro la frequenza dei crimini, di far rassomigliare il boia a un criminale e i giudici ad assassini, di invertire all’ultimo momento i ruoli, di fare del suppliziato un oggetto di pietà o di ammirazione» (SP, p. 11).

⁷ Vedi Timothy O’Leary, *Foucault’s turn from literature*, in «Continental Philosophy Review», 41 (2008), pp. 89-110.

diventano da letterari e mentali dei luoghi reali, e si distinguono in ciò dalle utopie che pur essendo anch'esse dei contro-spazi sono invece puramente immaginarie.

Come vedremo Foucault non darà mai una definizione univoca delle eterotopie, tanto che è difficile dire se si tratta di un vero e proprio concetto, è evidente che esse hanno però tutte una valenza contrastiva, oppositiva. Scrive per esempio: che le eterotopie «sono [luoghi] in qualche modo assolutamente differenti; luoghi che si oppongono a tutti gli altri». E poi prosegue:

ci sono anche, e ciò probabilmente in ogni cultura come in ogni civiltà, dei luoghi reali, è [...] che costituiscono una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti [...]. Questi luoghi, che sono assolutamente altro da tutti i luoghi che li riflettono e di cui parlano, li denominerò, in opposizione alle utopie, eterotopie. (SA, p. 23)

Come si vede le utopie si differenziano dalle eterotopie ma poi di fatto si assomigliano perché entrambe stabiliscono un rapporto di contestazione, inversione, sovversione con l'altro spazio di cui sappiamo poco se non che in definitiva è lo spazio galileiano o cartesiano che per Foucault tende a essere perfettamente desacralizzato anche se non ci riesce mai del tutto, trovandosi a fronteggiare quei luoghi ancora «animati da una sorda sacralizzazione (SA, p. 22). Scrive inoltre Foucault:

non si vive in uno spazio neutro e bianco; non si vive, non si muore, non si ama nel rettangolo di un foglio di carta. Si vive, si muore, si ama in uno spazio [...] ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie, dislivelli, scalini, avvallamenti e gibbosità. (E, p. 12)

Siamo pur sempre davanti ad uno dei tanti effetti della dialettica dell'illuminismo, la sua tendenza a omologare, razionalizzare il mondo provoca delle opposizioni, dei ritorni del represso. In realtà, e Foucault lo sa, si vive sempre di più in uno spazio tendenzialmente neutro, oggettivo, ma certo nel mondo qualcosa resiste a questa omologazione e la letteratura reca testimonianza di queste resistenze. Francesco Orlando, per esempio, ha scritto un libro in cui, partendo dalla constatazione marxiana che la società moderna si caratterizza come «una immane raccolta di merci», ha potuto scrivere che la letteratura di quella stessa epoca si caratterizza come «una immane raccolta di antimerci»⁸.

⁸ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 19.

Analogamente si potrebbe dire che ad un mondo dagli spazi sempre più organizzati e funzionali Foucault contrappone degli anti-luoghi o anti-spazi disomogenei, disorganizzati, ecc. E infatti qualche volta ne parla in effetti come di spazi reali, esistenti, anche se poi le eterotopie che nomina sono di fatto luoghi dell'immaginario, luoghi letterari. E c'è un tono inconfondibile che caratterizza questi suoi testi ed è indubbiamente un tono euforico, poetico, a volte idillico, perfino ingenuo. Questo è vero soprattutto per il testo intitolato *Eterotopie*.

Il Foucault delle eterotopie è diverso da quello più conosciuto e posteriore. Per questo primo Foucault l'eterotopia si carica di una valenza decisiva: è possibile o no pensare un "fuori" dal sistema? Una esternalità, una extra-località, un vertice che non sia già ricompreso nel sistema?

Il problema di Foucault è che pur non credendo nella possibilità di una critica "razionale" dell'*epistème* vigente, operava pur sempre dentro a quel sistema, dentro quel "discorso". La sua posizione è simile a quella del Barone di Munchausen che seppe uscire da una palude in cui era caduto tirandosi su per il codino. Anche Foucault cerca "acrobaticamente" di svincolarsi dal Discorso (razionale) pur servendosi di esso⁹.

2. L'eterotopia di Borges a questo gli era servita a pensare l'impensato o l'impensabile, a «penser autrement»¹⁰. Le eterotopie sono dunque questo, tentativi di pensare da un'altra prospettiva. Ora, se per il Foucault delle *Parole e le cose* le eterotopie erano dell'ordine del letterario, ecco che nei due testi successivi pretende invece di parlare di spazi reali, esistenti, ma è evidente che la cosa gli scappa continuamente di mano e che si danno mescolanze tra i due piani.

Non a caso la prima eterotopia, che però è anche una utopia, a venirgli in mente sono gli specchi. E già a questa altezza si capisce che lo specchio nella ricostruzione del filosofo è un oggetto che destabilizza il mondo che riflette.

Faccio notare a partire da questo esempio la natura paradossale delle eterotopie che sono delle coincidenze degli opposti e anche e proprio perciò contestano l'omogeneità dello spazio galileiano.

⁹ È in definitiva questa l'obiezione che Jacques Derrida muoverà al Foucault della *Storia della follia*: «Non è possibile svincolarsi totalmente dalla totalità del linguaggio storico che avrebbe prodotto l'esilio della follia, liberarsene per scrivere l'archeologia del silenzio; questo non può essere tentato, se non in due modi: o tacere con un certo silenzio, o seguire il folle sulla strada del suo esilio» (Jacques Derrida, *Cogito e storia della follia*, in *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 2002, p. 45).

¹⁰ Michel Foucault, *L'Usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984, p. 16.

Mentre le utopie sono luoghi senza realtà, fuori dalla realtà, ma in linea con certi presupposti del discorso cosiddetto razionale e “geometrico” (le utopie hanno sempre qualcosa di geometrico) che in fondo esemplificano, le prime corrispondono a luoghi reali, ma poco o tanto divergenti rispetto all’ordine spaziale galileiano-cartesiano che s’è imposto sempre di più nel mondo.

Ora, la lista delle eterotopie fornita dal filosofo è sorprendente lunga e assomiglia ad un catalogo disordinato alla Spitzer. E i criteri avanzati da Foucault per distinguere le eterotopie da altri luoghi appaiono piuttosto eterogenei, o per dirla con lui “eteroclitici”. Tanto che qualcuno ha suggerito che un po’ della logica paradossale dell’enciclopedia cinese sarebbe entrata anche nel suo proprio discorso.

Cito solo alcune di queste eterotopie: gli specchi, le case di riposo, i cimiteri, i giardini, i tappeti, le biblioteche, i musei, l’hotel del viaggio di nozze, le camere da letto, i villaggi di vacanze, gli hamam dei musulmani, i teatri, i caffè, i treni, le spiagge, il cinema, i bordelli, le navi, le colonie, eccetera. C’è davvero di che fare girare la testa. E va da sé che questa lista può essere aumentata di molto.

E le cose non migliorano se si considerano i principi che sarebbero alla base del funzionamento di questi “altri spazi”, che sono anch’essi poco rigorosi, e in alcuni casi anche indefiniti e indefinibili come quando Foucault stabilisce che «ogni eterotopia possiede un funzionamento preciso e determinato [...] in base alla sincronia che possiede con la propria cultura» (SA, p. 26). A dire cioè (ma ciò pare una ovvietà) che a seconda delle culture cambiano le eterotopie e il loro funzionamento.

Sono perciò in molti anche e proprio tra gli ammiratori del filosofo a insistere sulla difficoltà di dare al concetto di eterotopia una accezione univoca e coerente. Foucault parla ad un certo punto «non dico [di] una scienza [...] ma [di] una descrizione sistematica delle eterotopie» (SA, p. 24), ma in realtà se diamo uno sguardo agli studi eterotopici che si sono sviluppati sulla scia di quei saggi foucaultiani ci accorgiamo che entriamo in una dimensione molto simile a quella della Enciclopedia cinese da cui siamo partiti.

Mi riferisco agli *Heterotopian Studies*, a cui Peter Johnson ha dedicato un blog consultabile in Rete¹¹ dove ci mostra come questi *studies* riguardino una molteplicità di competenze e discipline; per esempio “Art and Architecture”, “Death Studies”, “Digital and Cyberspace Studies”, “Gender, Sexuality, and Queer Studies”, “Education Studies”, “Marketing and Tourism”. E via elencando. Va da sé che c’è poi anche il variegato campo degli studi letterari.

¹¹ Vedi all’indirizzo <https://michel-foucault.com/2012/09/27/heterotopian/>

Credo che sarebbe bene che coloro che vogliono adoperare questo concetto (in fondo presto abbandonato dallo stesso Foucault) facessero i conti con la sua forse troppo grande vaghezza e in fondo poca affidabilità. Come Benjamin Genocchio ha osservato «most applications of the term provide little critical engagement with Foucault's texts, simply calling up the heterotopia as some theoretical *deus ex machina*»¹².

E scrivendo una postfazione agli atti di un convegno sulle eterotopie Hilde Heynen attesta che «[o]ne is tempted to conclude, after reading all the contributions to this book, [...] that heterotopia is too slippery a term to be of any fundamental significance in the discourse on space and culture»¹³.

Altri però pregiano il concetto proprio per questa sua elasticità o indefinità. A complicare le cose c'è poi che Foucault dopo aver scritto che le eterotopie tendono a contestare e sovvertire tutti gli altri luoghi ha fatto rientrare in esse anche le prigioni, gli ospedali psichiatrici, le caserme.

Il che stupisce non poco. Tanto che sempre Heynen sostiene «that from a political point of view it is not clear whether Foucault's heterotopias should be seen as systems that support the societal status quo or as arrangements that subvert it»¹⁴. L'uso che si fa di questo concetto da parte di studiosi delle più diverse aree tende a avvalorare entrambe le accezioni del termine. Spesso, per esempio, lo si usa in una chiave negativa per riferirsi a luoghi di detenzione e esclusione¹⁵, ma resta che se ci si riferisce ai testi dello stesso Foucault sembra che prevalga invece l'idea che le eterotopie siano da intendere come eminentemente sovversive.

Come già ho anticipato a confondere maggiormente i piani è soprattutto la sovrapposizione tra eterotopie puramente immaginarie ed eterotopie reali; tra spazi irreali o impossibili e spazi esistenti, e direi che questa ambiguità caratterizza tutti questi studi. Non solo quelli di Foucault. E ci sono dei momenti in Foucault in cui è molto difficile distinguere tra questi piani sovrapposti.

¹² Benjamin Genocchio, *Discourse, Discontinuity, Difference: the question of other spaces*, in Sophie Watson, Katherine Gibson, *Postmodern Cities and Spaces*, Oxford, Blackwell, 1995, p. 36.

¹³ Hilde Heynen, *Heterotopia Unfolded?*, in *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society*, a cura di M. Dehaene e L. De Caeter, London, Routledge, 2008, p. 311.

¹⁴ Ivi, p. 317.

¹⁵ Vedi per esempio l'articolo di Marcello Palma apparso il 16 luglio 2024 nella rivista elettronica «Doppiozero» e intitolato *Lessico Foucault. Le eterotopie* (<https://www.doppiozero.com/lessico-foucault-eterotopie>) secondo cui le eterotopie sono *solo* luoghi di oppressione: «I Centri per migranti irregolari sul territorio nazionale, dove si attua la detenzione amministrativa, e le carceri dove invece si concretizza la detenzione penale, spesso esito di altre precedenti segregazioni, sono eterotopie circondate da una triplice cinta di mura».

Ecco, per esempio, come parla dei giardini. «Ma forse il più antico esempio di eterotopia è il giardino», scrive Foucault, dopo di che si concentra sul giardino persiano diviso in quattro parti ecc. e continua così:

ora se si pensa che i tappeti orientali erano inizialmente delle riproduzioni di giardini [...] si comprende il valore leggendario dei tappeti volanti, dei tappeti che percorrevano il mondo. Il giardino è un tappeto, nel quale il mondo tutto intero realizza la sua perfezione simbolica, e il tappeto è un giardino che si muove attraverso lo spazio. D'altronde era parco o tappeto quel giardino che descrive il narratore delle *Mille e una notte*? È chiaro che tutte le bellezze del mondo vengono a raccogliersi in quello specchio. Il giardino, fin dall'antichità più remota, è luogo di utopia. Si ha spesso l'impressione che sia facile ambientare i romanzi nei giardini: è che in effetti i romanzi sono nati dall'istituzione stessa dei giardini. L'attività romanzesca è attività di giardinaggio. (E, pp. 19-20)

Siamo ancora e più che mai dalle parti dell'Enciclopedia cinese di Borges e si direbbe che davvero Foucault giochi, si diverta, vari liberamente sul tema. Si parte dal giardino persiano, che è a tutti gli effetti un luogo reale, ma ecco che d'improvviso si passa a parlare dei tappeti volanti; di essi si dice che erano come giardini volanti che percorrevano il mondo. A quel punto non si sta certo più parlando di luoghi reali bensì di un mito, di una leggenda, e infatti Foucault evoca *Le Mille e una notte*, e ci dice che: a. si ha l'impressione che sia facile ambientare i romanzi nei giardini; b. che i romanzi sono nati dall'attività di giardinaggio; c. che l'attività romanzesca è una attività di giardinaggio.

Sono proposizioni che, se prese alla lettera, risultano assolutamente discutibili se non palesemente insostenibili. Ma qui a interessarci è che non si sa più bene di cosa stia positivamente parlando Foucault: di giardini, tappeti volanti, romanzi...?

Anche perché a questo punto il giardino-tappeto non è più una eterotopia, ma viene chiamata utopia mentre noi credevamo che esistesse una distinzione tra i due ambiti. Per cui dobbiamo concludere che il giardino-romanzo è sia eterotopico che utopico.

Si ammetterà che qui funziona a pieno regime un pensiero analogico e anche piuttosto sfrenato, quasi surrealista. Ma i due brevi saggi di Foucault sono pieni di questi *shiftings* dal piano della realtà a quello della finzione, così che non si sa più quale sia il piano ontologico del discorso.

Non solo, non si sa se si sta parlando di eterotopie reali o immaginarie, si ha come l'impressione che qualunque "posto" che presenti caratteristiche distintive e cioè che non sia pura, astratta, neutra estensione spaziale possa essere definito una eterotopia.

Per cui ad un certo punto può succedere che come hanno scritto Dehaene e De Cauter «when putting on heterotopian spectacles, everything tends to take on heterotopian traits»¹⁶. Sempre secondo questa linea di pensiero Heidi Sohn ha dimostrato che gli scritti di Foucault sull'eterotopia contengono «a significant paradox that generally is misunderstood, ignored or left out, and that should not go unnoticed»¹⁷.

E vorrei dire che molta pubblicistica ispirata a quel concetto contiene simili paradossi che andrebbero notati al fine di fare un uso il più possibile circoscritto e coerente della nozione.

E in effetti alcuni studiosi hanno dovuto saggiamente consigliare prudenza e dire che nel mondo non è tutto eterotopia: «not everything is etherotopia»¹⁸. Sembra quasi una battuta ironica, ma invece intende essere un consiglio serio, ragionevole.

Se in effetti eterotopico può essere almeno potenzialmente ogni luogo non si capisce in che senso le eterotopie contesterebbero il sistema degli spazi circostante, come in effetti vorrebbe Foucault: «ciò che c'è di più essenziale nelle eterotopie è che sono la contestazione di tutti gli altri spazi».

3. A questo punto la domanda da farsi è in definitiva questa: di cosa parla Foucault quando parla di eterotopie? E la risposta più sensata da darsi è secondo me quella che lui stesso si dà quando scrive che esse corrispondono a «una specie di contestazione al contempo mitica e reale dello spazio in cui viviamo» (SA, p. 25). Ora, come già detto quasi nessuno degli spazi evocati da Foucault possiede in sé e per sé questa caratteristica, anzi spesso non solo essi non sono luoghi mitici e non contestano affatto lo spazio in cui viviamo, ma semmai contribuiscono a confermarlo, a supportarlo: vedi per esempio le prigioni o i manicomi che Foucault qualifica più volte come spazi eterotopici.

Ma impressiona ancor più vedere che vengono citate anche le colonie; di esse Foucault dice che «certo queste colonie avevano, come è noto, una grande utilità economica, ma venivano attribuiti loro anche valori immaginari, dovuti probabilmente al valore delle eterotopie» (E, pp. 25-26). Si pensi qui alle isole del Pacifico, e più specificamente a Tahiti; ebbene va da sé che Tahiti era «nella realtà» uno spazio perfettamente inserito dentro un certo sistema di sfruttamento economico, ma se ci si riporta con il pensiero alla

¹⁶ Michiel Dehaene, Lieven De Cauter, *Heterotopia in a Postcivil Society*, in *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society* cit., p. 6.

¹⁷ Heidi Sohn, *Heterotopia: Anamnesis of a Medical Term*, in *Heterotopia and the City. Public Space in a Postcivil Society* cit., p. 44.

¹⁸ M. Dehaene, L. De Cauter, *Heterotopia in a Postcivil Society* cit., p. 6.

Tahiti di Gauguin è ovvio che siamo più che mai dalle parti delle eterotopie in quanto contro-luoghi e cioè, sempre con Michel Foucault, «luoghi che si trovano al di fuori di ogni luogo, per quanto passano essere effettivamente localizzabili» (SA, p. 23). Ora, chi può negare che la Tahiti di Gauguin sia un luogo «al di fuori di ogni luogo»? è una eterotopia alla ennesima potenza. Ma va da sé che lo è grazie «ai valori immaginari che le venivano attribuiti», non certo grazie alla sua “realtà” di colonia.

Ma si vedano anche i bordelli citati sempre da Foucault che altro non sono che luoghi di sfruttamento organizzato della manodopera o merce sessuale. Ebbene, Foucault li ritiene luoghi di festa, mistero e fervore, ma per farlo deve ricorrere a esemplificazioni letterarie; per esempio: «fra queste eterotopie della festa [...] c'è anche la festa quotidiana nelle case chiuse d'un tempo [...] come ne *La fille Elisa* di Goncourt» (E, p. 22); oppure scrive: «si ha l'impressione di accedere a quanto c'è di più semplice, di più offerto, e in effetti si è al cuore del mistero; era così, almeno, che Aragon entrava un tempo nelle case chiuse». E Foucault cita anche un brano di Aragon in cui tra l'altro si legge «Emana un fervore. Neanche per un momento penso alla componente sociale dei luoghi» (E, p. 25).

Dunque, Aragon si disinteressa alla componente sociale, economica dei bordelli e gli attribuisce dei «valori immaginari» e cioè fascino, mistero, ebrezza. E a quanto pare Foucault, *questo* Foucault, lo segue con percepibile trasporto. E ad un certo punto c'è anche l'evocazione, anch'essa sognante e partecipe, delle fiere dove sembra di sentire echi baudelairiani: «le fiere, questi meravigliosi spiazzati vuoti ai bordi delle città [...] che si popolano, una o due volte all'anno, di baracche, di banconi, di oggetti eteroclitici, di lottatori, di donne-serpenti e di indovine» (E, p. 21).

E si noti la presenza di una parola chiave: *eteroclitico*. Sappiamo infatti che era proprio la dimensione dell'eteroclitico a stupire e incantare Foucault lettore di Borges. Siamo dunque davanti alla solita confusione, nel senso etimologico della parola, Foucault con-fonde i luoghi reali con quelli immaginari. Sono solo i bordelli immaginati da Aragon (non quelli reali) ad avere a che fare con il «mito» (o come dice altrove Foucault con il «sacro») e con la «contestazione» degli altri luoghi e del sistema degli spazi tutto quanto. C'è in effetti molto surrealismo nel Foucault delle eterotopie, se si pensa che appunto Aragon e Breton cercavano nelle pieghe della metropoli luoghi che resistevano al disincanto e conservavano del “mistero” (si pensi ai *passages* studiati da Walter Benjamin).

Per dire che questo Foucault non è ancora quello che studia un ordine del discorso pervasivo e totalitario, è ancora un Foucault che immagina, sogna spazi “alternativi”, che resistono alla razionalizzazione del mondo.

Spazi che in definitiva sono appunto le eterotopie. Come scrive Foucault «c'è stata sì una qualche desacralizzazione teorica dello spazio (avviata da Galileo Galilei) ma non abbiamo ancora potuto avere accesso alla desacralizzazione pratica dello spazio» (SA, pp. 21-22). Le eterotopie che aveva in mente Foucault quando coniò questo concetto testimoniano dunque di questa resistenza del “sacro” alla razionalizzazione economica e sociale. Ad un certo punto lui sogna una scienza delle eterotopie, ma più verosimilmente avrebbe potuto contribuire a realizzare una mappatura, una cartografia delle eterotopie immaginarie, alla maniera del Calvino delle *Città invisibili*.

Quel che insomma voglio dire è che nessuno spazio può essere considerato in sé eterotopico ma tutti possono essere rappresentati e trasfigurati come tali. E non dimentichiamo che Foucault era partito parlando degli effetti di estraniamento che produce quella eterotopia/utopia che è lo specchio di cui dice che è «assolutamente reale» e «al contempo assolutamente irreale», perché quello che si riflette dentro il vetro «passa attraverso quel punto virtuale che si trova là in fondo» (SA, p. 23).

E sempre sullo specchio scrive: «Nello specchio mi vedo là dove non sono in uno spazio irreale che si apre virtualmente dietro la superficie, io sono là, là dove non sono» (SA, p. 24). Ora a me pare che siano proprio di questo tipo le eterotopie evocate da Foucault: reali e irreali perché rese “virtuali” da quegli specchi che sono i testi letterari e che il filosofo non fa altro che convocare dentro il suo proprio testo. Si prenda il caso impressionante del «lettone» che ad un certo punto viene evocato:

I bambini conoscono benissimo questi contro-spazi, queste utopie localizzate. L'angolo remoto del giardino, la soffitta o, meglio ancora, la tenda degli indiani montata al centro della soffitta, e infine – il giovedì pomeriggio – il grande letto dei genitori. È in quel letto che si scopre l'oceano, perché tra le sue coperte si può nuotare; ma quel letto è anche il cielo, perché nelle sue molle si può saltare; è il bosco perché ci si può nascondere; è la notte, perché fra le sue lenzuola si diventa fantasmi; ed è il piacere, perché al ritorno dei genitori si verrà puniti. (E, pp. 12-13)

Quando riscriverà il saggio per proporlo agli architetti ometterà questo brano che evidentemente lo avrà anche un poco imbarazzato per il tono “ingenuo” di identificazione con il gioco di quei bambini. Bambini che giocano al “facciamo che io sono”, facciamo che tu sei, facciamo che questo letto è un oceano, un bosco ecc. ecc.

Allora in definitiva di cosa sta parlando Foucault? Di quella sospensione volontaria dell'incredulità che è alla base dell'istituzione letteraria. Sì, il letto è una specie di pagina bianca sopra cui è possibile immaginare tutti i

contro-mondi che si vogliono. Va da sé che il letto in sé non è una eterotopia essendo un oggetto più che mai funzionale, ma lo può diventare se qualcuno ci proietta sopra le sue fantasie.

Non si vuole certo dire che i luoghi e gli oggetti reali non abbiano importanza, si vuole però dire che a contare davvero sono i modi con cui il soggetto li reinventa, li ricrea. Foucault dice che il nostro tempo è quello delle “dislocazioni” e io non so bene cosa ciò possa significare in riferimento alla realtà, so però che gli scrittori scegliendo certi contro-spazi hanno “dislocato” il loro punto di vista, riuscendo così a vedere e capire aspetti del mondo che non si capiscono quando ci si vive immersi.

Si pensi per esempio alla prospettiva periferica. Alcuni grandi romanzi moderni sono importanti perché si svolgono nelle periferie del sistema mondo e così ci restituiscono immagini di contestazione e inversione di quel sistema-mondo.

Due esempi: *Il Gattopardo* (1958) e *Cent'anni di solitudine* (1967); in entrambi a contare non sono i luoghi reali a cui quei romanzi si riferiscono, ma la prospettiva dislocata e dissonante sul “resto del mondo” che essi rendono possibile¹⁹. Se adoperato in questo modo il concetto di eterotopia può essere utilmente recuperato. Per spiegarci facciamo ancora un esempio tratto dal brano che conclude entrambi i saggi:

Case chiuse e colonie sono due tipi estremi di eterotopia e se si pensa, dopotutto, che la nave è un frammento di spazio galleggiante, un luogo senza luogo, che vive per se stesso, che si autodelinea e che è abbandonato, nello stesso tempo, all'infinità del mare e che, di porto in porto, di costa in costa, da una casa chiusa all'altra, si spinge fino alle colonie per cercare ciò che esse nascondono di più prezioso nei loro giardini, comprendete il motivo per cui la nave è stata per la nostra civiltà non solo il più grande strumento dello sviluppo economico, ma anche il più grande serbatoio d'immaginazione. La nave è l'eterotopia per eccellenza. Nelle civiltà senza battelli i sogni inaridiscono, lo spionaggio rimpiazza l'avventura, e la polizia i corsari. (E, pp. 12-13)

Siamo sempre dalle parti del Foucault che salta da un piano all'altro, dalla realtà all'immaginazione e viceversa. Dopo una certa data, dopo *Sorvegliare e punire*, non troveremo più formulazioni come questa in cui ci sono perfino delle risonanze rimbaudiane: «frammento galleggiante... abbandonato... all'infinito del mare». Ma ancora più in profondità percepiamo la felicità di certe letture infantili.

¹⁹ Su questo si veda il mio *L'idillio ansioso. “Il giorno del giudizio” di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Napoli, Avagliano Editore, 2004.

In un giro breve di tempo Foucault si vieterà abbandoni di questo tipo. Credo che forse se ne sarà anche vergognato. Ma si noti quella osservazione secondo cui «la nave è stata un grande strumento di sviluppo economico» «ma anche» (e si direbbe nello stesso tempo) «il più grande serbatoio di immaginazione».

È vero sì, la nave è stata ed è ancora strumento di sviluppo economico in quanto realtà materiale, fisica, oggettiva, ma è stata anche strumento di immaginazione, fantasia, liberazione nelle mani di scrittori e artisti. Foucault a questa altezza non ha ancora deciso se abbandonare del tutto la prospettiva letteraria. Può addirittura scrivere che nella civiltà senza battelli i sogni inaridiscono; può intonare una elegia dei corsari.

In realtà i battelli, le navi hanno svolto anche una importante funzione di asservimento del mondo all'Occidente. Il battello carico di sogni non è lo stesso battello che trasporta mercanti e soldati sulle coste delle colonie. Il primo costituisce uno specchio rovesciato, deformante del primo. Proprio come *Le Bateau ivre* di Rimbaud: che non poteva essere concepito se non in un'epoca di colonialismo dispiegato, ma che di quel colonialismo costituisce l'antitesi.

Dirò di più, la letteratura ci ha spesso parlato di navi che sono da una parte mezzi funzionali allo sviluppo economico e dall'altro (e nello stesso tempo) esplorazioni fantastiche e gratuite del mare infinito, viaggi del desiderio. Si pensi solo a *Moby Dick* di Melville: il Pequod è sia una fabbrica che produce olio di spermaceti che appunto l'incarnazione di una "fantasia": Achab usa quella nave per realizzare un pazzo sogno di sfida e resa dei conti con la grande balena.

Solo una lettura in chiave di formazione di compromesso²⁰ potrà cogliere la compresenza del razionale e dell'irrazionale, dello strumentale e del gratuito in una stessa opera.

Ma quello che mi interessa notare è che il Foucault delle eterotopie è pronto a valorizzare l'immaginazione contro le dinamiche del controllo e del profitto. Crede che ciò sia possibile e desiderabile. In fondo lui qui ci suggerisce che non è che senza le navi le società si sottomettono ad una logica di potere, controllo, spionaggio, lo fanno solo se rinunciano ad attingere a quel serbatoio di immaginazione che è la letteratura. Insomma, non sono le navi ad essere «serbatoi di immaginazione» è la letteratura a esserlo.

²⁰ La formazione di compromesso è «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto» (Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1992, nuova edizione ampliata, p. 211).

È interessante notarlo perché da lì a poco Foucault sarà pronto a dire che la civiltà occidentale moderna è nella sua interezza caratterizzata da forme di controllo, polizia, spionaggio: insomma il Panopticon che per definizione non prevede luoghi che resistono ad uno sguardo totalitario e livellante. A me pare insomma evidente che qui Michel Foucault più ancora che a certi “luoghi” riconosce alla letteratura un margine di libertà, di sogno, di resistenza. Il secondo Foucault non lo farà più.

Il paradosso è dunque il seguente: coloro che si ispireranno al secondo Foucault (che oggi sono la maggioranza) lo seguiranno proprio in ciò: analizzeranno i testi letterari come partecipi se non complici del Discorso e non come degli anti o contro-discorsi che si oppongono al primo anche se evidentemente dal primo sono condizionati. Essi disconosceranno cioè che in quel primo Foucault c'è invece ancora questo spunto eterotopico: la letteratura come grande possibilità di pensare il mondo “da fuori”; la letteratura concepita come un extra o contro-luogo mentale.

Togliendosi, tagliandosi questa possibilità lui si è messo in una condizione difficile: come gli sarebbe stato possibile contro-pensare un mondo sempre più controllante? Da quale altro luogo gli sarebbe stato possibile concepire contestare quel mondo?

Oggi negli studi letterari dopo un periodo di grande fascinazione per gli aspetti desideranti, devianti e utopici della scrittura poetica si coltivano delle attitudini opposte: si è pronti a vedere in essa soprattutto o solo sintonia se non complicità con i poteri dominanti. In questa scuola di pensiero il ruolo di Foucault è decisivo, anche se appunto si tratta di un “altro” Foucault rispetto a quello delle eterotopie.

Foucault è sempre stato interessato a esplorare le logiche del potere nelle sue varie manifestazioni, ma se in una prima parte del suo percorso aveva assolutizzato il contro-potere dell'immaginazione poetica, intendendolo come totalmente estraneo e avverso a quelle logiche, nella seconda parte della sua opera ha “abiurato” a quella visione che gli deve essere sembrata ingenua e si è dedicato allo studio del potere come dimensione assolutamente pervasiva.

A mio modo di vedere invece anche e proprio tenendo conto delle contraddizioni di Foucault occorrerebbe pensare la letteratura non come partecipe del Discorso e nemmeno come sua antitesi assoluta.

Essa è piuttosto una formazione di compromesso e se dà voce alle istanze del potere e della razionalizzazione del mondo, essendone partecipe, essa dà voce anche a quel bisogno di contestazione di quelle istanze che spesso si è manifestato come bisogno di avventura, libertà, ribellione.

La letteratura non è dunque la Grande Estranea che aveva dapprima immaginato Foucault, quanto piuttosto è la Grande Corsara, per usare

un'altra immagine cara al Foucault eterotopico. E i corsari non sono l'assoluta alterità rispetto al sistema dominante, ma certo lo attaccano e sabotano continuamente anche se non puntano mai a negarlo o rovesciarlo completamente.

COMUNICAZIONI

1.

ETEROTOPIE DEL TESTO

CHIARA FERRARA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

OLTRE I CONFINI DEL TESTO:
RAPPORTI TRA EDITO E INEDITO
NELLA NARRATIVA DI GIANNA MANZINI

Che la produzione letteraria del modernismo¹ italiano sia stata caratterizzata da un profondo rinnovamento dei codici narrativi e che tale rinnovamento abbia dato luogo, anche sulla spinta della riflessione pirandelliana, a considerazioni di carattere metanarrativo è cosa nota². Nel corso del XX secolo, prima sull'onda della riflessione avanguardistico-modernistica, che metteva in discussione i canoni del romanzo ottocentesco, poi sulla spinta della crisi postmoderna, crescono esponenzialmente romanzi e racconti incentrati sulla rappresentazione dell'atto creativo e al contempo sul progressivo 'farsi' dell'opera stessa. Si tratta di testi generalmente riconducibili alla categoria di metaromanzo, un campo ad ampio raggio, più che un'etichetta di genere, che accoglie una molteplicità di possibilità autoriflessive sulle diverse componenti del romanzo e sullo statuto stesso dell'autore. Tali riflessioni metaletterarie, di pari passo con la sperimentazione delle forme e dei linguaggi narrativi, hanno spesso avuto forti ricadute anche sulla storia del testo delle singole opere raggiungendo casi-limite in cui vengono totalmente ripensate le relazioni tra edito e inedito, tra testo e avantesto.

È quanto accade nella produzione letteraria di Gianna Manzini, autrice particolarmente sensibile alle riflessioni sull'*opus in fieri* e alle loro implicazioni formali. L'opera in cui tale spinta trova pieno compimento è il ben noto

¹ Per una prima definizione del «modernismo» cfr. Giovanni Cianci, *Modernismo/modernismi. Dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, pp. 15-45.

² A proposito dei concetti di metaletteratura e metanarrativa cfr. almeno Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi, 1976; Giovanni Battista Tomassini, *Il racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990; Wladimir Kryszinski, *Il romanzo e la modernità*, Roma, Armando, 2003; Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011; Stefano Ballerio, *Sul conto dell'autore. Narrazione, scrittura e idee di romanzo*, Milano, FrancoAngeli, 2013.

romanzo – metaromanzo, per l'appunto – *Lettera all'Editore* (1945), incentrato sulla rappresentazione in divenire dell'atto creativo. Il testo è stato ampiamente studiato da Clelia Martignoni, che ne ha ricostruito la complessa e stratificata storia genetica³. Tuttavia, di quel particolare «squadernamento del rapporto ragionativo (ed emotivo) del narratore con il proprio testo»⁴ la Manzini aveva già dato un assaggio nel racconto del 1924 *Io, l'argomento e la novella* e, con maggiore compiutezza, in un testo di dieci anni successivo: *Casa di riposo (romanzo da fare)*. Il racconto, che conta ben quattro edizioni fra il 1934 e il 1958, offre un'opera 'in costruzione', come se l'autrice avesse consegnato alle stampe uno scritto in uno degli stadi più alti della sua storia redazionale. Nonostante l'esplicita annotazione nel titolo, il lettore non avverte immediatamente di trovarsi di fronte a una forma nuova. Il racconto si apre, infatti, con una descrizione del luogo in cui è ambientata la vicenda; è solo al termine di tale descrizione che il lettore impatta con una costruzione inattesa e straniante:

Per lo più vecchie o vecchissime, le pensionanti saranno presentate come sull'angolo patetico dell'unica cantonata (bisogna ripercorrere all'indietro la loro vita, cogliendo l'occasione dei ricordi), tremanti nel ritmo di arrivederci così increduli e convenzionali che il bianco innocente dei capelli (esso, più del sorriso e della mano, conta ormai nel saluto) sembra compromesso; e avviate lentamente negli interni (squallida cortesia delle sale, odori, modi particolari della luce) nel bosco, nell'orto e per certe straducole dove il muro è più affabile d'una ringhiera⁵.

La scelta del verbo 'presentare', peraltro nella diatesi passiva, contribuisce a delineare un'atmosfera che di narrativo ha ben poco e tutt'al più potrebbe essere ricondotto al genere bozzettistico; tuttavia, l'uso del futuro rende chiara l'intenzione di progettualità apertamente manifestata dall'autrice. Le considerazioni tra parentesi, inoltre, richiamando per simmetria la costruzione del titolo, vengono accolte da parte del lettore in un preciso orizzonte d'attesa, che è appunto quello delle annotazioni d'autore. Si tratta di appunti di varia natura: promemoria per il futuro sviluppo narrativo, spunti per le descrizioni, rapide considerazioni destinate a una più ampia trattazione. Sin dall'apertura del racconto, insomma, Manzini mescola le carte in tavola e fa sì che la pagina stampata accolga i contenuti tipici del quadernetto o del taccuino d'autore.

³ Clelia Martignoni, *L'audace «metaromanzo» di Gianna Manzini*, introduzione a Gianna Manzini, *Lettera all'Editore*, a cura di C. Martignoni, Palermo, Sellerio, 1993.

⁴ Ivi, p. 21.

⁵ Gianna Manzini, *Casa di riposo (romanzo da fare)*, in Ead., *Cara prigioniera*, Milano, Mondadori, 1958, pp. 159-160.

Il racconto prosegue con una sezione intitolata *Importano i mobili* in cui l'autrice fornisce ulteriori precisazioni sull'interno della casa di riposo, attribuendo agli arredi – testimoni di una vita in frantumi – tratti e sentimenti umani. A essa segue invece una porzione di testo in cui vengono raccolti i ritratti di alcune delle pensionanti: la signorina litigiosa, la madre abbandonata, la signorina Sofia, la russa e la napoletana, la giovine signora. Ognuna di esse viene catturata – verrebbe da dire – in un'istantanea che ne mette a fuoco un particolare tratto caratteriale, un evento cruciale dell'esistenza: la madre abbandonata, per esempio, è raffigurata alla finestra in estenuante attesa di una visita del figlio, ch'ella punisce ripetutamente insieme alla nuora rievocando i tempi di una passata relazione; la napoletana, che all'età di trent'anni ha rinunciato ai voti, è presentata schiva e ambigua, come gli affari che gestisce insieme all'amica russa. Le altre inquiline della casa di riposo – l'ex istituttrice inglese, la vedova del grande artista, la complimentosa, quella che fu vittima di un errore giudiziario, l'ottantenne che legge i giornali – vengono soltanto elencate, ma gli appellativi loro assegnati testimoniano una ferma coerenza da parte dell'autrice nel criterio ritrattistico. Anche le altre figure (suore, ragazze di servizio, animali) vengono tratteggiate frettolosamente, allestendo un vero e proprio campionario di personaggi cui l'autrice potrà attingere nella stesura del romanzo.

L'insistenza sulla rappresentazione degli oggetti e dei personaggi – coi quali peraltro la Manzini, recuperando un espediente pirandelliano⁶, immagina di trovarsi a colloquio – fornisce all'autrice lo spunto per riflettere sull'atto creativo e, soprattutto, sulle modalità di costruzione di un'opera letteraria. È in questo contesto che si inseriscono considerazioni e moniti della Manzini a sé stessa che prima si raccomanda di non indugiare eccessivamente sulla descrizione degli ambienti, poi di «mischiare e tagliare» il materiale accumulato sui personaggi affinché questi «non diventino ritratti e tipo»⁷.

L'unica porzione di testo concretamente narrativa all'interno di *Casa di riposo* è la stesura di *Una parte del primo capitolo. La visita del cardinale*. La sezione è incentrata su un episodio marginale nell'impianto narrativo del 'romanzo da fare', e cioè l'incontro delle pensionanti con un cardinale. La visita dell'ecclesiastico viene utilizzata dalla Manzini come *exemplum* dell'opera compiuta in cui vediamo confluire – opportunamente rimaneggiati – i materiali avantestuali resi noti nelle sezioni precedenti. La stesura abbozzata del primo capitolo svolge, di fatto, una funzione di spartiacque: tutto ciò che la precede rappresenta una sorta di 'cassetta degli attrezzi', un serbatoio di

⁶ Il riferimento è alle notissime novelle *La tragedia d'un personaggio* (1912) e *Colloqui coi personaggi* (1915), oltre che, naturalmente, ai *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921).

⁷ G. Manzini, *Casa di riposo (romanzo da fare)* cit., p. 182.

materiali cui l'autrice attinge per la costruzione delle fondamenta del suo romanzo, dalla caratterizzazione degli ambienti a quella dei personaggi. Le due sezioni che seguono, invece, *Sulla ribalta* e *Ultimo capitolo*, contengono più che altro degli spunti, che hanno quasi il valore di promemoria, utili per il successivo sviluppo narrativo della vicenda.

Casa di riposo costituisce quindi un caso veramente emblematico non tanto per l'innegabile portata metaletteraria, quanto per le 'contaminazioni' sperimentate dall'autrice. In un quadro di questo tipo è possibile considerare lo spazio fisico e metaforico del testo letterario come una particolare eterotopia di foucaultiana memoria, ossia un 'luogo non-luogo' in cui vengono giustapposti, e in certa misura connessi, spazi tra loro incompatibili⁸. Nell'accezione della scuola filologica italiana con il concetto di avantesto si intende «tutto ciò che ha preceduto il testo»⁹, comprendendo materiali che con esso intrattengono una «relazione diretta» o «immediata»¹⁰. Al primo caso appartengono elenchi di personaggi, progetti letterari, elenchi lessicali, ecc.; al secondo le varie stesure e i rifacimenti che precedono la stabilizzazione del testo – pur sempre momentanea – sulla pagina. Le due categorie, filologicamente connotate, di testo e avantesto non potrebbero quindi coesistere e coabitare il medesimo spazio, eccezion fatta per quello 'neutrale' dell'edizione critica, allestita dal filologo con l'intenzione di ricostruire il progressivo farsi dell'opera. Nel racconto che stiamo esaminando, tuttavia, la Manzini ha operato una 'dislocazione' del materiale avantestuale all'interno dell'opera stessa – termine, 'dislocazione', anch'esso foucaultiano che fissa il principale tratto dello spazio novecentesco¹¹. Il lettore vede dunque disattese le proprie aspettative rispetto ai contenuti della pagina stampata, finendo per assistere a veri e propri 'sconfinamenti' dell'inedito nello spazio dell'edito.

⁸ Michel Foucault, *Eterotopia*, trad. it. di S. Vaccaro e T. Villani, Milano-Udine, Mimesis, 2010, p. 10.

⁹ Paola Italia, Giulia Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore?*, Roma, Carocci, 2010, p. 26. Sull'argomento si vedano almeno gli imprescindibili studi di Maria Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978; Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985; Maria Corti, *Elogio del lettore*, in «La rivista dei libri», 1 (1991), n. 2, pp. 4-6. Nell'ambito della *critique génétique*, invece, il concetto di *avant-texte* ha un'accezione decisamente più ampia, inglobando in sé non soltanto i dati materiali ma anche i processi e i meccanismi mentali che sovrintendono alla creazione artistica. Cfr. al riguardo il fondamentale saggio di Gérard Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989. Inoltre, Genette, classificando l'avantesto come una sorta di «építexie privé», opera un'ulteriore distinzione dell'avantesto rispetto all'epitesto vero e proprio, comprendente un qualunque elemento paratestuale materialmente non annesso al testo ma con esso in relazione (ivi, p. 316).

¹⁰ P. Italia, G. Raboni, *Che cos'è la filologia d'autore?* cit., p. 26.

¹¹ Michel Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di S. Vaccaro, Milano, Mimesis, 2011.

Ma c'è di più. L'autrice di fatto si sostituisce al filologo nel momento in cui è ella stessa a presentare al lettore – seppure in modo parziale – la storia testuale del suo romanzo 'da fare': tutto il materiale avantestuale, normalmente collocato in appendice nell'edizione critica, viene sì dall'autrice accolto a testo, ma di fatto separato, come dimostra l'oscillazione tipografica tra corsivo (riservato alla vera e propria stesura del racconto iniziale) e tondo (usato in tutti gli altri casi).

Resta da chiedersi, a questo punto, come mai la Manzini abbia deciso di ambientare il racconto proprio in una casa di riposo. Si tratta di un luogo da lei a lungo frequentato a causa della malattia della madre e che ha lasciato una traccia di non poco conto nel suo immaginario. Nel racconto omonimo tale spazio viene presentato come sospeso in una dimensione mnestica: le protagoniste vivono nel passato, gli oggetti sono portatori di una memoria innanzitutto fisica, corporea. Sin da subito, tuttavia, l'autrice mette in relazione l'atto del ricordare con la scrittura letteraria; parlando delle «vecchie o vecchissime pensionanti» dice a sé stessa, nella solita annotazione posta tra parentesi: «(bisogna ripercorrere all'indietro la loro vita, cogliendo l'occasione dei ricordi¹². Il monito è chiaro: la narrazione deve procedere per analessi seguendo il filo della memoria. Poco più avanti l'analogia tra ricordo e testo letterario viene meglio specificata attraverso un'immagine particolarmente icastica:

Nel momento in cui la suora intende, il ricordo della vecchia signora diventa una specie di *vizioso refuso*. La novità in contrasto con la ripetizione.

Diversi devono essere simili incontri in cui, per una parola, per un mezzo gesto, per il vario assentire della religiosa, l'episodio raccontato (*forse nell'ultima edizione, la definitiva, ritoccataissima*) cambia faccia, assume un significato così imprevisto e sbalorditivo che la vecchina non si raccapezza e, smarrita, una mano sulla cintura, il sorriso incollato alle gengive, si domanda se le abbiano sottratto o regalato qualcosa¹³.

Il ricordo è presentato dalla Manzini come un testo passibile di refusi e soggetto a continue revisioni, correzioni, riscritture. Alla sua decostruzione corrispondono il rovesciamento e la contaminazione dello spazio testuale. Sin da subito, quindi, l'autrice dichiara apertamente il suo reale obiettivo: non raccontare una semplice storia, ma la storia genetica di un testo letterario. Per fare ciò – come abbiamo tentato di dimostrare – la Manzini lavora alla ridefinizione dei rapporti tra edito e inedito rimescolandoli fino alla contaminazione e preparando la strada agli esiti ancor più radicali del successivo metaromanzo *Lettera all'Editore*.

¹² G. Manzini, *Casa di riposo (romanzo da fare)* cit., p. 159.

¹³ Ivi, pp. 159-160, corsivi nostri.

CHIARA CAMISOLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA)

ETEROTOPIE DEL TESTO: *NEL MAGMA* E IL CARTEGGIO TRA MARIO LUZI E VANNI SCHEIWILLER

«Non è più qui, ma dove?» mi domando
mentre l'accidentale e il necessario
imbrogliano l'occhio della mente
e penso a me e ai miei compagni, al rotto
conversare con quelle anime in pena
di una vita che quaglia poco, al perdersi
del loro brulicame di pensieri in cerca di un polo.
Qualcuno cede, qualcuno resiste nella sua fede
tenuta stretta

Mario Luzi, *Ma dove*, vv. 13-20¹

Con la raccolta *Nel magma*, edita per la prima volta nel 1963 presso la casa editrice All'Insegna del Pesce d'Oro, Mario Luzi segna una significativa evoluzione all'interno della propria produzione letteraria². Le nuove poesie

¹ Per ogni citazione testuale relativa ai componimenti luziani, oltre che per un inquadramento della produzione poetica dello scrittore, si faccia riferimento a Stefano Verdino, *Luzi. L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di S. Verdino, Milano, Mondadori, 1998.

² Per un commento specifico alla poesia di *Nel magma*, alle sue peculiarità stilistiche e tematiche, si rimanda a Stefano Verdino, *Poesia dovunque. Analisi di 'Nel magma'*, in *La poesia di Mario Luzi. Studi e materiali*, Padova, Esedra, pp. 115-148. Per quanto concerne, invece, la produzione poetica precedente, e in particolare relativa alla stagione ermetica di Luzi – ma non solo –, si vedano i seguenti studi: Daniele Piccini, *Luzi*, Roma, Salerno, 2020, pp. 119-182; Alberto Casadei, *L'Ermetismo e le poetiche dell'oscurità*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), vol. I: *Critici, traduttori, maestri, modelli*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, 2016 pp. 73-81; Romano Luperini, *Luzi e la crisi del genere lirico da «Onore del vero» a «Nel magma»*, in *L'Ermetismo e Firenze*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014),

danno voce al bisogno, esistenziale ed espressivo, di un rinnovamento tanto interiore quanto poetico: riprendere contatto con la fisicità del mondo per entrare nel vivo delle relazioni umane e degli smarrimenti della vita quotidiana. Il risultato è una poesia che, negli aspetti degradanti dell'esistenza, ci invita a non cedere alla opacità del mondo, bensì a passarvi attraverso e ribadire, dall'interno del «magma» contemporaneo, un atto di fedeltà alla vita pur nelle sue inevitabili e ineliminabili irrisolutezze: «e penso ad un amore più grande del mio/ che vince questa ripugnanza/ e insieme a una saggezza più perfetta che prende il buono/ e per il buono chiude un occhio sul corrotto e il guasto»³.

Fu un editore del calibro di Vanni Scheiwiller⁴ che, nell'estate del 1963, si accostò ai versi di *Nel magma* intuendo in essi i germi di quel rinnovamento: di tali componimenti volle subito aggiudicarsi la pubblicazione, sicuro dell'impatto che ne sarebbe derivato. Da lì è l'inizio del progetto editoriale che si scandisce a tempo di penna e ritmi redazionali.

L'intervento si propone di mostrare, dunque, tramite l'analisi di alcune lettere tratte dal carteggio inedito tra Mario Luzi e l'editore Vanni Scheiwiller⁵, come la pubblicazione di *Nel magma* rappresenti la manifestazione concreta e ultima di un processo di gestazione, creativo e imprenditoriale, che, pur rimanendo nell'ombra del non detto e del non pubblicato, continua a esercitare dall'interno le più fondamentali spinte e ragioni dell'atto creativo.

vol. II: *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, a cura di A. Dolfi, Firenze, Firenze University Press, pp. 109-118; Carlo Pirozzi, *La poesia, si sa, si affida al tempo: rassegna stampa sul primo ermetismo fiorentino*, *Luzi, Parronchi, Bigongiari*, a cura di C. Pirozzi, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, pp. 7-52.

³ *Tra notte e giorno*, vv. 26-29, in S. Verdino, *Luzi. L'opera poetica* cit., pp. 326-327.

⁴ Egli nel 1951 subentra al padre Giovanni Scheiwiller nella gestione della casa editrice All'Insegna del Pesce d'Oro da quest'ultimo fondata nel 1936. Per la storia degli editori e della loro attività, si rimanda ai seguenti testi: Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri, *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Milano, Skira, 2009; Andrea Kerbaker, *Giovanni e Vanni Scheiwiller*, in «Belfagor», LIV (1999), n. 1, pp. 47-60. Per un approfondimento, invece, relativo alla sola figura intellettuale di Vanni Scheiwiller, si rinvia agli studi di Carlo Pulsoni, *Vanni Scheiwiller. Editore europeo*, a cura di C. Pulsoni, Perugia, Volumnia Editrice, 2011 e di Gian Carlo Ferretti, *Vanni Scheiwiller. Uomo, intellettuale, editore*, Milano, Libri Scheiwiller, 2009. Per il catalogo editoriale Scheiwiller, relativo agli anni 1925-1999, si rimanda a *Giovanni e Vanni Scheiwiller editori: catalogo storico 1925-1999*, a cura di L. Novati, Milano, Unicopli, 2013.

⁵ Il carteggio inedito è stato pubblicato integralmente nell'aprile 2024 per conto delle Edizioni Solfanelli del Gruppo Editoriale Tabula Fati: Chiara Camisoli, *Mario Luzi, Vanni Scheiwiller. Carteggio*. Le lettere verranno citate secondo la numerazione e i criteri adottati nel suddetto volume. Si segnala che quattro lettere (I, II, VI, VII) sono in parte citate in Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*, Milano, Il Saggiatore, 2012, pp. 92-93; due ulteriori missive (IV e XV), invece, sono citate in Daniele Piccini, *Sull'elaborazione di Nel Magma*, in *Mario Luzi: un viaggio tra celeste e terrestre* a cura di P. Baioni, D. Savio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 3-19.

Attraverso la corrispondenza è possibile, infatti, non solo ripercorrere i momenti salienti dell'allestimento della raccolta (proposta del libro, definizione della struttura formale e materiale, prima pubblicazione nel 1963, ristampa nel 1964, partecipazione al Premio di poesia edita Etna Taormina, fase di ricezione e promozione), ma anche e soprattutto rilevarne il valore documentario nella storia editoriale dei testi moderni: attraverso la forma carteggio riemergono quei molteplici movimenti, più interni e latenti, con cui l'opera è stata consegnata, in quella precisa veste formale e semantica (quindi, con quella eco ricettiva), nelle mani del lettore.

Si tiene a precisare che la documentazione presa in esame, autorizzata alla pubblicazione dagli eredi detentori dei diritti (Gianni Luzi e Alina Kalczyńska Scheiwiller) e dagli enti di attuale conservazione, è stata rinvenuta e studiata presso l'Archivio Scheiwiller del Centro Apice (Subfondo Vanni Scheiwiller) e l'Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti". Gabinetto G.P. Vieusseux (Fondo Mario Luzi, serie II manoscritti di Luzi⁶).

1. *Le lettere*

La corrispondenza epistolare, insieme alla vicenda editoriale di *Nel magma*, prende avvio con una missiva datata 26 luglio 1963: il mittente è Vanni Scheiwiller, desideroso che i versi di *Nel Magma* possano trovare una loro prima e organica pubblicazione. Sperando, dunque, di poter essere l'editore di un «libretto» luziano da tempo sperato, Scheiwiller fornisce i primi dettagli pratici e le specifiche condizioni di vendita previste dalla sua casa editrice All'Insegna del Pesce d'Oro: «500 o mille copie numerate, di cui 400 oppure 900 in vendita. A te il 10 % e un piccolo acconto all'uscita del libro. Naturalmente, Garzanti permettendo e con la citazione "Per gentile concessione di"»⁷.

La risposta del poeta non tarda ad arrivare e nella lettera del 3 agosto Luzi si esprime con entusiasmo, avanzando la prima richiesta strutturale dell'ipotetica pubblicazione: «Nel caso aggiungerei due o tre altri 'morceaux' e l'insieme potrebbe forse assumere l'aspetto di un veri e proprio libretto»⁸.

⁶ Gli archivi saranno rispettivamente citati nella forma abbreviata di "Apice" e "ACGV", insieme al nome del fascicolo di collocazione e, quando presente, la segnatura del singolo documento. Nel corso della trattazione, si rimanderà, inoltre, all'appendice documentaria (in calce all'articolo) in cui sono state inserite alcune riproduzioni fotografiche dei documenti presi in esame.

⁷ Vanni Scheiwiller a Mario Luzi: lettera I, 26 luglio 1963 (Apice, 3687). La missiva è riprodotta nell'appendice 1. Si ribadisce che la numerazione della corrispondenza, così come ogni suo altro aspetto testuale, fa riferimento all'edizione critica del carteggio. Si ricorda che una prima serie di otto poesie, sotto il titolo *Nel magma*, era comparsa sul n. 4 della rivista «Questo e altro» del 25 marzo 1963.

⁸ Mario Luzi a Vanni Scheiwiller: lettera II, 3 agosto 1963 (Apice, 3687).

Le questioni principali «circa la pubblicazione nella collana Acquario della sua breve raccolta di poesia»⁹ vengono esplicitate in una «lettera-accordo» datata 26 ottobre: tiratura (500 copie numerate, escluse quelle per gli omaggi e per il servizio stampa), prezzo di copertina (da 800 a 1000 lire), percentuale di guadagno (a Luzi il 10% sulle copie vendute, con un anticipo di 30.000 lire all'uscita del libretto), data prevista di pubblicazione (Natale 1963), data prevista di distribuzione (gennaio 1964).

A qualche giorno successivo, il 31 ottobre, risale un foglio di appunto rinvenuto tra le carte della casa editrice e in cui si riportano le varie informazioni tecniche relative la stampa del libretto: si specifica che *Nel magma* dovrà essere composto subito, dovranno esserne fatte tre bozze, con l'utilizzo di carta pesante, tipo quella usata per *Uomo e Dio* di Dámaso Alonso, fornendolo di copertina azzurra (carta Fabriano) come per *Aspirazioni e Preghiere* di Rebora; si specificano, poi, la fascetta (Mario Luzi. *Nel magma*) in azzurro, la presenza sul risvolto del prezzo di lire mille, la tiratura di cinquecento copie numerate e cinquanta senza numero e, infine, la necessità che trenta copie siano pronte per Natale¹⁰.

È dunque tramite lo scambio epistolare, insieme alle tempistiche interne alla redazione, che la raccolta procede in una sua crescente definizione strutturale, attraverso un continuo dialogo e raffronto tra questioni tanto letterarie quanto editoriali.

Successivamente il poeta fiorentino si esprime sulla giusta collocazione che intende destinare a tre testi (di questi, due sono inediti, rispetto all'uscita in rivista): «Ti ricordo che In due è la terzultima Bureau la penultima Ma dove (edita) l'ultima poesia del gruppo»¹¹; aggiunge, poi, di aver «rinunziato all'appendice [...]». Forse è meglio che il libretto termini così»¹².

Nella lettera dell'8 dicembre 1963, direttamente in fase di correzione delle bozze, Luzi annuncia l'inserimento della poesia *D'Intesa*, terzo inedito, oltre a fornire indicazioni precise sulla sua esatta collocazione all'interno dell'opera: «Ho corretto le bozze [...]. Ho aggiunto una poesia che dovrebbe essere la penultima, a pag. 29. Spero che questo non ti dia troppo fastidio»¹³; lo scrittore avanza, poi, una richiesta puntuale: che la poesia a pag. 27 si adegui formalmente alla versione apparsa su «Questo e altro», come lasciano intendere alcuni appunti apportati da Luzi al margine della bozza.

⁹ Vanni Scheiwiller a Mario Luzi: lettera V, 26 ottobre 1963 (Apice, 3687).

¹⁰ Si riporta il documento nell'appendice 2.

¹¹ Mario Luzi a Vanni Scheiwiller: lettera VII (Apice, 3687).

¹² Ivi.

¹³ Mario Luzi a Vanni Scheiwiller: lettera VIII, 8 dicembre 1963 (Apice, 3687).

Tra la fine del dicembre 1963 e il gennaio 1964, *Nel magma* vede la sua prima pubblicazione, ma la corrispondenza continua ad accompagnare e testimoniare la storia testuale della raccolta, in particolare la sua promozione e la prima ricezione nel coevo contesto culturale (con recensioni, o invio di copie omaggio, per esempio).

Proprio nel segno di una promozione editoriale, oltre che di un meritato riconoscimento letterario (del resto, il guadagno è minimo nelle modeste possibilità che la casa editrice poteva permettersi), nell'aprile del 1964 Scheiwiller avanza delle nuove proposte: «Io punterei tutto su il Premio Internazionale Taormina, se posso fare una seconda edizione numerata di 500 copie [...]. Vedi un pò tu, io ne sarei felice: Seconda edizione accresciuta (di una poesia o più)»¹⁴.

A pochi giorni dopo risale la risposta di Luzi: «Va bene una seconda edizione, [...] non vorrei proprio far vedere che il Magma è un'opera in progress: è così com'è [...]. Dunque ristampalo tale e quale»¹⁵. Aggiunge, poi, la proposta di poter inserire l'autografo di una poesia tratta dal taccuino originario: «Sarebbe piacevole poterlo riprodurre nella II^a ed. O no?»¹⁶.

L'entusiasmo di Scheiwiller di fronte a tale proposta è immediato: «[...] grazie per l'autografo, che pure pubblicherò: "Seconda edizione" con un autografo dal taccuino originario»¹⁷; quanto alla possibilità di una partecipazione al Premio Etna Taormina, l'editore rassicura Luzi di non doversi far carico di alcuna questione pratica e organizzativa: «Penso solo io al Taormina [...]. Per potersi compensare, praticamente, di tutta la gioia e soddisfazione che mi hai dato con quel libretto»¹⁸.

Sarà la vittoria di Luzi al premio, insieme alla pubblicazione della seconda edizione nel 1964, a conferire alla raccolta il suo completo e definitivo riconoscimento nel panorama letterario e all'interno del mercato editoriale del tempo.

La corrispondenza epistolare, dunque, permette di tenere traccia dell'intero processo produttivo e di quelle confidenze più intime e segrete proprie

¹⁴ Vanni Scheiwiller a Mario Luzi: lettera XIV, 14 aprile 1964 (ACGV, ML. I. 1512. 3). Si segnala la presenza di una minuta della lettera in Apice, 3687. La missiva è riprodotta nell'appendice 3.

¹⁵ Mario Luzi a Vanni Scheiwiller: lettera XV, 23 aprile 1964 (Apice, 3690). La missiva è riprodotta nell'appendice 4.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ Vanni Scheiwiller a Mario Luzi: lettera XVII, 27 aprile 1964 (ACGV, ML. I. 1512. 3). Si segnala la presenza di una minuta della lettera in Apice, 3690.

¹⁸ Ivi. Sulla vicenda editoriale di *Nel magma*, e in particolare in merito alla partecipazione di Luzi al Premio Etna Taormina, si rimanda a Chiara Camisoli, Elena Grazioli, *Mario Luzi e Vanni Scheiwiller: un carteggio inedito per 'Nel magma'*, in «Studi Medievali e Moderni», XXVI (2023), n. 2, Napoli, Loffredo, pp. 259-281.

della scrittura epistolare: i due interlocutori, insieme, valutano scelte, esprimono preferenze, avanzano o rigettano richieste, convinti che da quella consonanza – e dissonanza – di intenti possa scaturire il prodotto più giusto da destinare al lettore.

Ecco che *Nel magma* rappresenta un caso editoriale in cui ideazione, gestazione e architettura finale del testo (formale, tematica, grafico-tipografica...) – e dunque il suo senso più profondo – si sono realizzati e definiti nella collaborazione e nel compromesso instauratisi tra autore ed editore.

Le missive consentono di gettare luce su quelle molteplici intenzioni (autoriali, letterarie, editoriali, imprenditoriali, tecniche...) – eterotopie appunto – che si scontrano e convivono nella moderna testualità letteraria, in una convergenza (talvolta divergenza) di spinte e contropunte tra la vastità di ciò che viene dato alle stampe e la ancor più vasta dimensione del privato.

La pubblicazione dell'opera costituisce il prodotto finale di un lavoro – un dialogo, appunto – tra il poeta fiorentino e l'editore del Pesce d'Oro, indispensabile affinché l'opera possa trovare la propria definizione identitaria (formale, contenutistica, stilistica e tipografica) e, insieme, il più soddisfacente spazio nel contesto ricettivo del tempo.

Ecco che la storia testuale della raccolta, di cui le missive summenzionate ripercorrono i tratti salienti, si erge a esempio di come le forme della modernità letteraria procedano per sovrapposizioni, interscambi, rotture, compromessi: il testo di *Nel magma* realizza la sua esistenza nella necessaria tensione tra ciò che viene portato alla lettura e ciò che, invece, resta chiuso nel più implicito e poco visibile luogo della "scrittura privata": è in questa crescente e costante sinergia di spinte molteplici e contrastanti che la moderna testualità esprime la propria definizione identitaria.

*Appendice documentaria*¹⁹

Appendice 1. Missiva I. Vanni Scheiwiller a Mario Luzi, 26 luglio 1963

26 luglio 1963

Caro Mario,

leggo su "questo" e
 altro "4, 6" tue bellissime
 poesie del magazzino.

E' da anni che aspetto
 a un tuo libretto di
 poesie: di questo ne sono
 entusiasta. E' formidabile?
 500 o mille copie numerate,
 di cui 400 oppure 300 in
 vendita. A te il 10% e
 un piccolo acconto all'uscita
 del libro. Naturalmente,
 garantiti permettendo e
 con la situazione "per
 gentile concessione di".
 Come va come Vanni

¹⁹ Le immagini, di cui si è inserita la riproduzione con il dovuto consenso, sono di proprietà di "Università degli Studi di Milano – Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale)".

Appendice 2. Appunto di Vanni Scheiwiller, 31 ottobre 1963



"L'Insegna del Poeta d'Oro"
 Edizioni di Vanni Scheiwiller
 Milano (aut) - Via Melzi d'Eril 6

2/10/63

MARIO LUZI. Nel magma

- 1) Prego comporre SUAVITO.
- 2) Subito 3 bozze
- 3) Usare una carta pesante, tipo
 da usare Alouso - Roma e Dio.
- 4) Copertina americana (Carta
 Fabriano) come l'unito Roberto.
 Affrancatura e Preghiere - con
 fascella: MARIO LUZI. NEL MAGMA
 in italiano
 e nell'originale e non.
- 5) Tiratura: 500 copie numerate + 50
 non numerate - con la cifra fig.
 per l'autore e stampa
- 6) Me ne occorrono 30 copie per Natale.

Appendice 3. Missiva XIV. Vanni Scheiwiller a Mario Luzi, 14 aprile 1964

Milano, 14 Aprile 1964
 Caro Mario,
 Ti rimando un po' di materiale
 (dattilati) e ti chiedo di occupartene
 con comodo.
 Spedisco domani le ultime copie
 a Roma e a Torino, e poi me
 sono affatto nulla. Anche alcuni
 ragazzi non le ho potute fare
 (i fatti altri, non segnati).
 Spediretti mi spara al
 Tauriniano (il nipote di Cardullo)
 per il Premio Targuino (Cardullo).
 Se potessi tutto in il Premio
 Internazionale Tauriniano, e
 forse fare una seconda edizione
 numerata di 500 copie (50+50
 copie per la stampa e 40.000
 di compenso: mi riferisci della
 1ª edizione, che ho messo troppo

poesie e regalate, tra tutti i due,
ti offro.

).

Vedi un po' tu, se ne sarei
felice: Seconda edizione accorciata
(di una poesia e più).

Te raccomando anche l'autografo
di una delle poesie di Magnum.

Scrivimi presto
(ci saranno solo una
cinquantina di copie in
aspetta di girare)
e saluti affettuosi a
te e agli amici Fiorentini.

Vanni

Quando ti vedo ti saldi la
1^a edizione oppure ti do un'autografo
della seconda, ecc.

Appendice 4. Missiva XV. Mario Luzi a Vanni Scheiwiller, 23 aprile [1964]

Lampiano, 23 aprile 1964
23 aprile

Caro Vanni,

Per me è stato stato una notte. Ho visto di nuovo
l'idea la tua, nel frattempo passando di ritorno da
sotto l'acqua, con un po' di...

Vi sono state alcune cose, ma la parte che potrei
aggiungere non l'ho già e l'ultima non sono proprio
per te che il Mago è un po' in mezzo: è così
più, ma non voglio che si accenda più, aggiungerò
appena, qualche cosa. Perché abbiamo fatto e fatto.
Anche la tua è una cosa, ma non è. Per me
questo è un po' di più, e anche che non l'ho mai
mai visto. A me non è mai stato mai visto
la tua...

Quindi al punto, per te, la tua è una cosa
e la tua è una cosa. Ma non è una cosa.

Te l'ho detto, ma non è una cosa. Ma non è una cosa.

Quindi al punto, per te, la tua è una cosa
e la tua è una cosa. Ma non è una cosa.

Mario

CAROLINA BERTAGGIA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI-PESCARA 'G. D'ANNUNZIO')

LA FORZA DEL NON DETTO. SCRITTURA DELLA SOTTRAZIONE IN ELENA FERRANTE

Con oltre dieci milioni di copie vendute in più di quaranta Paesi, Elena Ferrante non rappresenta soltanto «l'emblema della letteratura italiana nel mondo»¹, come l'ha definita già nel 2016 la critica Tiziana De Rogatis, ma anche il perfetto esempio di una scrittrice che ha fatto della sottrazione, finanche della sua stessa identità, la sua cifra costitutiva e pare inserirsi perfettamente in quella giustapposizione tra detto e non detto, o quanto meno non detto pubblicamente, che il congresso si propone di analizzare. È innegabile, infatti, che per ogni autrice ed ogni autore esiste una sorta di «controstoria intima e segreta», una specie di «doppio rappresentato da tutto ciò che viene scritto»², ma che resta poi avviluppato nell'ombra, nel fondo di una voragine oscura dove si trova quello che Maria Corti chiama «l'avantesto», ovvero la «scaturigine»³, quella materia ribollente fatta di inediti, diari, lettere rimaste inspedite, annotazioni, scarti, che però, per usare una metafora del mondo sartoriale caro a Ferrante, stanno alla letteratura come gli scampoli di tessuto stanno agli abiti: senza di essi l'invenzione creativa non potrebbe esistere.

Ho scelto, come fune per scendere nelle profondità di quel pozzo, da cui questa figura straordinaria ci racconta di pescare parole, quasi come se l'arte di inventare storie fosse qualcosa di magico e superiore, indipendente da ogni volontà, tre opere, che, a mio avviso possono essere a loro volta considerate, con il loro sapiente gioco di rimandi, rispecchiamenti, intrecci e

¹ Tiziana De Rogatis, *Elena Ferrante e il Made in Italy. La costruzione di un immaginario femminile e napoletano*, in *Made in Italy e cultura. Indagine sull'identità italiana contemporanea*, a cura di D. Balicco, Palermo, Palumbo, 2016, p. 288.

² Cfr. <http://www.modlet.it/contaminazioni-dissonanze-ed-eteronomie-nella-modernita-letteraria/>

³ Cfr. Maria Corti, *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 2022.

dissonanze in relazione alla produzione *mainstream* di Ferrante, vere e proprie eterotopie. Si tratta de *La Frantumaglia*, pubblicato da edizioni e/o nel 2003 e poi ampliato in due nuove versioni, rispettivamente del 2007 e del 2016, con l'inclusione di alcuni materiali inerenti alla tetralogia, *L'invenzione occasionale* del 2019 e *I margini e il dettato* del 2021.

La Frantumaglia, vocabolo ereditato dal lessico materno dell'autrice, consiste in una raccolta di *carte, tessere e lettere*, cucite amorevolmente insieme dagli editori Sandra Ozzola e Sandro Ferri, che ci permette di sbirciare «nel laboratorio di Elena Ferrante»⁴, in quei cassetti dove sono rimasti alcuni dei suoi scritti e dai quali sono usciti i suoi primi romanzi. *L'invenzione occasionale* raccoglie, invece, una serie di articoli dai temi più svariati, pubblicati originariamente in inglese sul *Guardian*, nella traduzione di Ann Goldstein nel corso del 2018. *I margini e il dettato*, infine, contiene «tre lezioni magistrali destinate alla cittadinanza di Bologna (in occasione delle Umberto Eco Lectures) e un saggio composto per la chiusura del convegno degli italianisti su *Dante e altri classici*»⁵.

Testi, insomma, che sicuramente rappresentano, come è stato sovente sottolineato da molti critici, una sorta di dietro le quinte del *modus operandi* e dell'universo sommerso di Ferrante, ma sono anche l'unica possibilità che lettrici e lettori appassionati, divenuti negli anni sempre più numerosi ed «esigenti», hanno «per soddisfare le molte curiosità» e gli interrogativi sempre più «pressanti»⁶ sulla personalità misteriosa di questa scrittrice. Infatti, se «tutto quello che è interessante accade nell'ombra» e «non si sa nulla della vera storia degli uomini»⁷, come affermava Céline nel suo *Viaggio al termine della notte*, ciò potrebbe diventare una sorta di descrizione epigrammatica della scelta operata dall'autrice di evitare le luci mediatiche della ribalta.

A illuminare con flebili barbagli i suoi connotati e qualche traccia della sua «vera vita vera»⁸ – come la chiamava Dostoevskij – sono, infatti, solo i suoi libri, tanto che – specifica la scrittrice – la necessità di «allontanarsene», deriva proprio dalla volontà di evitare il rischio che i brandelli «accidentali di autobiografia» che essi contengono ne offuschino la «verità romanzesca»⁹. A più riprese Ferrante difende negli anni la sua decisione di non fornire nessun altro ritratto di sé stessa se non, appunto, quello multiforme e a tratti

⁴ Cfr. <https://www.edizionieo.it/book/9788866327929/la-frantumaglia>

⁵ Cfr. <https://www.edizionieo.it/book/9788833573946/i-margini-e-il-dettato>

⁶ Elena Ferrante, *La frantumaglia* [2003, 2007], Roma, Edizioni e/o, 2016, p. 9.

⁷ Cfr. Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte* [1933], Milano, Corbaccio, 2022.

⁸ Elena Ferrante, *I margini e il dettato*, Roma, Edizioni e/o, 2021, p. 86.

⁹ Elena Ferrante, *La Frantumaglia* cit., p. 56.

dissonante che esce dalle sue opere di fiction e non fiction, come quelle appena menzionate.

Emblematica in questo senso è la lettera all'editrice Sandra Ozzola, data 21 novembre 1991, che apre il primo capitolo della *Frantumaglia*, intitolato in modo piuttosto evocativo: *Il dono della Befana*, dove l'autrice esplicita cosa intende fare per la promozione del suo romanzo d'esordio e scrive:

Non intendo fare niente per *L'amore molesto*, niente che comporti l'impegno pubblico della mia persona. Ho già fatto abbastanza per questo lungo racconto: l'ho scritto; se il libro vale qualcosa dovrebbe essere sufficiente. Non parteciperò a dibattiti e convegni, se mi inviteranno. Non andrò a ritirare premi se me ne vorranno dare. Non promuoverò il libro mai [...]. Interverrò solo attraverso la scrittura, ma tenderei a ridurre al minimo indispensabile anche questo¹⁰.

E poi aggiunge poco più avanti: «Capisco che ciò può causare qualche difficoltà alla casa editrice. [...] non vi voglio arrecare danno. Se non intendete più assecondarmi ditelo subito, capirò. Non è affatto necessario che io pubblichi questo libro»¹¹.

Eccolo, dunque, il dono della Befana, il retrocedere discreto dell'io che scrive, di fonte al portento del miracolo dell'autonomia del risultato della scrittura e la nitida consapevolezza che non sia affatto necessario pubblicare. Pare che la vena «scribacchina»¹² di questa autrice, per usare un'espressione di Ferrante, mutuata dallo *scribbling* di wolfiana memoria, che la porta a tentare di afferrare con le parole un mondo sempre più sfuggente, in cui tutte le impalcature sembrano crollare da almeno un secolo, come già rilevava Harrison¹³ nel 1996, abbia radici molto più profonde e intime della mera ricerca di pubblico.

È, del resto, la stessa Ferrante, in un'altra lettera a Ozzola, in cui le invia le risposte alle ragazze dell'*Indice*, che diventeranno poi il nocciolo incandescente de *La Frantumaglia*, a puntualizzare che «chi scrive con passione ha sempre bisogno di almeno un lettore»¹⁴; quindi la scelta di non dare alle stampe tanta parte della sua produzione, non pare figlia di nessun solipsismo, ma piuttosto la messa in pratica di quella «sorveglianza» che la scrittrice infonde alle protagoniste femminili delle sue storie. Questo concetto è ben spiegato nei seguenti termini:

¹⁰ Ivi, p. 11.

¹¹ Ivi, pp. 11-12.

¹² E. Ferrante, *I margini e il dettato* cit., p. 36.

¹³ Cfr. Thomas Harrison, 1910. *L'emancipazione della dissonanza*, Roma, Editori Internazionali Riuniti, 2014.

¹⁴ E. Ferrante, *La Frantumaglia* cit., p. 93.

La parola sorveglianza è stata malamente segnata dai suoi usi polizieschi, ma non è una brutta parola. Ha dentro il contrario del corpo ottuso dal sonno, è metafora ostile all'opacità, alla morte. Esibisce la veglia, l'essere vigile. [...] È una suggestione, questa, di vecchia data, di cui ho trovato traccia nel brutto *vigere* [...] – questo verbo che indica il dilagare della vita – e – ora mi pare – illumina di senso la sorveglianza. [...] Penso anche all'antichissima sorveglianza su tutte le attività che fanno fiorire la vita. E non ho affatto in mente una condizione idilliaca: *vigere* è anche imporre, contrastare [...] curare la propria espansione, il proprio vigore¹⁵.

Con questo sguardo, acuto e impietoso assieme, Ferrante assiste dunque alla gestazione delle sue opere, sapendo che la scrittura è «frugarsi nel ventre con movimenti mai prevedibili» e che le «ragioni poetiche non sono falene con ali trasparenti», ma «hanno sangue, passioni, sentimenti complessi»¹⁶. Eppure, nonostante gli sforzi, il risultato non sempre dipende da noi, talvolta quelle mani che ci rovistano dentro, sebbene si tengano salde al filo del dolore per provare a inabissarsi fino al fondale più buio, non riescono a ghermire parole per dire l'indicibile.

È lì che confessa Ferrante:

mi ritraggo dispiaciuta, ci sento un difetto di scavo, che le donne soprattutto non dovrebbero permettersi.

Occorre sorvegliarsi, curare la propria individualissima espansione nelle terre interne che ci sono toccate in sorte, e lì trivellare cercando oltre il vocabolario accreditato. Meglio sbagliare con la lava incandescente che abbiamo dentro, meglio disgustare per questo, piuttosto che assicurarsi una buona riuscita ricorrendo a reperti scuri e freddi¹⁷.

E ancora, poco più avanti:

Si tratta di vigilare perché il racconto, pur muovendo da oggetti psichici studiati e nominati, abbia poi sufficiente forza inventiva per avanzare lì dove non ci sono segnaletiche rassicuranti o tonalità pregiudizialmente lodevoli. Per quello che mi riguarda, quando scrivo detesto tutti i luoghi comuni e vi confesso che ho accantonato molte pagine sia de *L'amore molesto* che de *I giorni dell'abbandono* proprio perché mi parevano da manuale divulgativo¹⁸.

Ciò che esprimono queste parole è, innanzitutto, una dichiarazione di intenti, nonché la scelta di una poetica capace di accettare i vuoti, le elisioni, i

¹⁵ Ivi, p. 98.

¹⁶ Ivi, p. 143.

¹⁷ Ivi, pp. 117-118.

¹⁸ Ivi, p. 118.

non detti e caricarli di una nuova forza. Decidere di autocensurarsi, mutilare parte di quella espansione, di quella propaggine che da noi è passata all'oggetto scritto, ma ancora dice cose sul nostro privato «mondo interiore»¹⁹ e la maniera di intenderlo, è un'operazione che richiede coraggio e una qual certa sofferenza. Scrive Ferrante a proposito del raschiar via a posteriori alcune sue creazioni letterarie dalle proprie opere, lasciandole da parte come feti in formalina: «l'ho fatto spesso con dolore, perché la cosa che raccontavo era mia, avevo faticato a tirarla fuori e trovarle una forma, mi dispiaceva sperperarla per non aver saputo sottrarla all'influsso di formule acquietanti», eppure chiosa: «i brani non pubblicati mi danno una malinconica soddisfazione», senza contare che «per chi ama scrivere, il tempo dello scrivere non è mai sprecato» e che forse è proprio accumulando inediti e pagine accantonate che lentamente «ci si avvicina al libro che vogliamo veramente fare»²⁰.

Traspare una cura quasi maniacale per il proprio lavoro, ma anche un'ammissione di impotenza di fronte ai meccanismi della scrittura, che Ferrante sembra vivisezionare, facendone carne viva, per studiarne il cuore pulsante e gli ingranaggi senza mai, però, profanarne la trascendenza. È un argomento che ricorre come un filo di Arianna nel labirinto di tutti e tre i testi presi in considerazione e che troverà poi ne *I margini e il dettato* una sorta di definizione formale, già nella prima delle tre lezioni, intitolata appunto: *La pena e la penna*.

Qui vengono individuate le due tipologie di scrittura, quella acquiescente e quella impetuosa. La scrittrice parte dall'aneddoto di una bimba che si cimenta per la prima volta nella stupefacente impresa di trasformare i suoni del suo nome in segni e prosegue poi con uno stralcio de *La coscienza di Zeno*, dove il protagonista insegue, con carta e una matita, il pensiero-visione, che si alza e si abbassa come una cosa guizzante, si manifesta ed è significativo – sottolinea Ferrante – che il verbo rimandi proprio a «un'azione che si compie grazie alla mano»²¹, perché sono proprio i nostri arti a doverlo abbrancare, in una gara contro il tempo che ci vede quasi sempre perdenti.

Eppure, nel mettere a nudo il suo processo creativo, perlustrando i recessi della fatica del dire – e ancor più del dire da donna in una tradizione di uomini –, nell'analizzare la dicotomia della lotta di due parti di sé, quella più disciplinata e quella *smarginata*, fatta di vortici gorgheggianti che portano a toccare il limite ultimo del proprio personale precipizio, Ferrante riconosce che il miracolo può succedere. Ed è l'istante in cui l'io che scrive, dal suo frammento di cervello all'improvviso si impadronisce di tutti gli io, di

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ivi, p. 69.

²¹ E. Ferrante, *I margini e il dettato* cit., p. 20.

tutta la testa, di tutto il corpo e con un'accelerata tanto improvvisa quanto imprevista riesce a trattenere nella sua rete l'inafferrabile.

Scrive Ferrante:

Non aspetto altro che il mio cervello si distraiga, sgarri, e altre me fuori margine – molte – si compattino, mi prendano la mano, comincino a tirarmi con la scrittura dove temo di andare, dove mi fa male andare, dove, se mi spingo oltre, non è detto che poi sappia tornare. È il momento in cui le regole – apprese, applicate – cedono e la mano tira fuori dal sacchetto non ciò che serve ma, appunto, ciò che viene, sempre più velocemente, sbilanciando²².

Torna costante nelle riflessioni dell'autrice il concetto di limite, spingersi oltre le colonne d'Ercole è inevitabile per provare a raggiungere le parole che cerchiamo. Gli stessi quaderni delle elementari, con i loro reticoli di margini, sono forse la prima esperienza di costrizione, la necessità appresa di voler trasformare qualsiasi cosa in un racconto pulito, in ordine armonico. Eppure «il clamore disarmonico della testa rimane», le sole «pagine che mi convincono a pubblicare libri» – ammette Ferrante – «vengono da lì»²³. A chi le chiede come mai siano passati dieci anni dal suo primo romanzo al secondo, l'autrice risponde che in quel lasso di tempo non ha smesso nemmeno per un secondo di scrivere. Semplicemente, quanto poi ha trovato la forza di emergere, come la punta dell'iceberg, tra tutto quello che aveva toccato la carta, nel silenzio del suo privato, era solo ciò che aveva fatto perdurare, sotto il bisogno d'ordine, un'energia capace di inceppare la bella scrittura facendole perdere la sua armonia rendendo verità ciò che già sentenziavano le streghe del *Macbeth*: «il bello è il brutto e il brutto è il bello»²⁴. L'unica cosa che conta, in definitiva, è riuscire a «mettere in parole gli spintoni»²⁵ che si danno e si ricevono nel corso dell'esistenza, dando corpo alla cruda ambivalenza del mondo. Quando questo non accade può capitare che romanzi promessi, cullati nella testa per mesi, nutriti di scrittura febbrile, accuditi con notti insonni, finiscano per non vedere mai la luce. È il caso, per citare un esempio tra i tanti, de *Le lavoranti*, libro sulla cui pubblicazione l'autrice scrive con feroce sincerità alla casa editrice semplicemente:

Ho cambiato idea. [...] Nell'ultima settimana io stessa non sono riuscita a leggerne nemmeno una riga senza disgustarmi. [...] Ho scritto questa storia perché mi riguarda. Ci sono stata dentro molto tempo. [...] Perciò sono stremata e adesso che

²² Ivi, p. 37.

²³ Ivi, p. 42.

²⁴ Cfr. ivi, p. 43.

²⁵ Ivi, p. 47.

il racconto è finito devo riprendere fiato. Come? Non lo so, mettendomi a scrivere un altro libro forse. O leggendone quanti più è possibile sull'oggetto di questa vicenda, e così restarci accanto, di lato e fare come si fa con le torte per vedere se hanno raggiunto la cottura giusta, ficcarci uno stuzzicadenti, pungere il testo per capire se è fatto²⁶.

Non è possibile forzare i tempi di cottura, è necessario saper pazientare, dimenticare la fretta; del resto, per Ferrante lo scrivere non è altro che: «una lunga estenuante piacevole seduzione»²⁷, con tutte le implicazioni che l'etimologia di questo vocabolo comporta. Il *se-ducere*, condurre a sé, quell'indomito tentativo di circuire

la cosa sfuggente, innominata, senza forma che appartiene solo a te e che tuttavia è una sorta di chiave per tutte le porte, la ragione vera per cui passi tanto tempo della vita seduta a un tavolo a battere sui tasti, a riempire fogli. La domanda di ogni racconto – confessa la scrittrice quasi in un flusso di coscienza – è sempre: sarà questa la storia giusta per afferrare ciò che giace silenzioso sul fondo di me, quella cosa viva che, se catturata, si spande per tutte le pagine e gli dà anima? La risposta è incerta, anche quando si arriva fino alla fine di un racconto. Cosa ci è capitato nelle righe, tra le righe? Spesso, dopo fatiche e piaceri, sulle pagine non c'è niente e sei atterrita dalla tua stessa disperazione²⁸.

Ho voluto citare per intero questo pensiero di Ferrante perché ritengo renda bene l'angoscia di una battaglia dal risultato sempre in bilico, con un reale che pare esistere solo «nello strabordare dai margini, ossia nell'ambito di una fuoriuscita su cui non è mai possibile dire qualcosa di davvero definitivo»²⁹. Ciò nonostante, una flebile speranza c'è ed è proprio questa scrittrice, entrata a far parte nel 2016 della lista delle cento persone più influenti al mondo secondo il *Time*, a darcela quando afferma che anche con tutte le nostre sottrazioni, i nostri balbetti, le nostre titubanze e afasie, con tutto il peso dei nostri non detti «quando il compito che ci diamo ha l'urgenza della passione, non c'è niente che possa impedirci di portarlo a termine»³⁰ e il suo crescente successo planetario sembra confermarcelo.

²⁶ E. Ferrante, *La Frantumaglia* cit., p. 67-68.

²⁷ Ivi, p. 68.

²⁸ Ivi, p. 68.

²⁹ Cfr. <https://www.lavoroculturale.org/elena-ferrante-identita-poetica/viviana-scarinci/2017/>

³⁰ Elena Ferrante, *Storia di chi fugge e di chi resta*, Roma, Edizioni e/o, 2013.

VINCENZO FLORIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

«UN TRIONFO NOSTRO», L'INFLUENZA VERGHIANA
SULLA "NUOVA" *GIACINTA*

Com'è noto, il laboratorio verista è stata un'esperienza feconda per la nostra storia letteraria in quanto ci ha donato alcune delle opere più innovative del periodo a cavallo tra Otto e Novecento. Ebbene dietro i prodotti 'finiti' e alti di questa stagione fortunata si può scorgere un nutrito retroterra di testi di minor pregio, altre tipologie testuali (recensioni, scartafacci, prefazioni, carteggi) che disegnano un reticolato di connessioni, scambi, influenze reciproche: insomma un sentire comune, un fervore intellettuale che ha legato gli animatori di quel circolo artistico. Muovendosi in questo territorio di frontiera, nei paraggi del testo, si possono rintracciare le ragioni del testo stesso, dialogare con esso per avanzare nuove ipotesi interpretative nonché ricostruirne la genesi e l'evoluzione. Realizzare una sorta di 'filologia di prossimità'.

Con questo spirito ci si è approcciati al carteggio tra Giovanni Verga e Luigi Capuana individuando una possibile correlazione tra alcune impressioni del primo dopo la lettura dell'edizione originaria di *Giacinta* (1879) e alcune modifiche significative apportate da Capuana nella successiva versione del romanzo data alle stampe nel 1886. Il giudizio di Verga sul romanzo è affidato ad una lettera datata 18 giugno 1879, una missiva in cui traspare tutta la stima tra i due scrittori. Verga, infatti, più volte elogia il lavoro dell'amico ed è un tripudio di complimenti: «ti abbraccio per dirti bravo, e per congratularmi con te», «è un lavoro da maestro, e di primissimo ordine» e ancora «un vero lavoro d'arte e di pregio». Poi si lascia andare ad alcune considerazioni circa quelli che possono essere a suo avviso alcuni 'nei' dell'opera letta. Noi ci occuperemo di quelli strettamente narratologici ma è bene precisare che la recensione verghiana tocca anche il piano della scelta lessicale e del contenuto narrativo.

La prima 'stonatura' che Verga rinviene nel libro è di «essere troppo coscienzioso» e rimprovera bonariamente l'amico di aver puntato molto sulla «verità dell'analisi» a scapito dell'«effetto drammatico»¹. Ora, prima di analizzare le ricadute che queste parole e altre di seguito hanno avuto sul lavoro di Capuana, si rende necessaria una premessa sul linguaggio critico impiegato: trattasi di un lessico che riflette una teoria ancora *in fieri*, una narratologia (o meglio, una pre-narratologia) colta nel suo farsi e certamente distante da quella 'matura' e codificata con cui siamo abituati a lavorare.

Ma cosa avrà voluto dire Verga con quel «troppo coscienzioso»? Riguarda realmente la coscienza? In senso lato, sì. Inoltre, l'essere coscienziosi nel linguaggio corrente non è riconosciuta come una qualità positiva? E allora perché nel dettato verghiano è sentito come un punto debole?

Cerchiamo di mettere ordine servendoci degli strumenti della teoria narratologica di Franz Karl Stanzel. Innanzitutto, chiariamo un aspetto fondamentale: la coscienza di chi? Dell'autore, ovviamente. Ora, nel periodo in questione una delle fondamentali acquisizioni della narratologia matura, ovvero la differenza tra narratore e autore, non era ancora pervenuta pertanto i due termini vengono impiegati pressappoco come sinonimi con preferenza per il secondo. Dunque, tale ambiguità terminologica attesta che Verga si sta riferendo ad una notevole presenza nel testo di un narratore inteso come controfigura dell'autore, un narratore che ne rifletta la soggettività o, in altri termini, la coscienza. Insomma, quello che Stanzel definisce narratore autoriale². Inoltre, 'coscienza' potrebbe anche intendersi come equivalente di conoscenza e allora avremmo nella prima versione del romanzo un eccesso di conoscenza che potremmo intendere quale perifrasi di 'onniscienza'. Verga, quindi, sembra aver colto con grande acume una delle caratteristiche strutturali della prima *Giacinta* ma non era – e non avrebbe potuto esserlo – in possesso degli strumenti narratologici per classificarla.

L'intuizione verghiana è puntellata da elementi probanti anch'essi testimonianza di una spiccata sensibilità tecnica. Come si può notare dal testo, l'autore dei *Malavoglia* lega l'eccesso di coscienza (o conoscenza) al fatto di non aver sacrificato «la verità dell'analisi all'effetto drammatico». Anche qui Verga sembra alludere al modello autoriale e ad una delle prerogative del suo istituto. Trattasi di un atteggiamento narrativo ricorrente nella prima redazione che si traduce in una sorta di commento analitico ad opera della voce narrante rispetto agli accadimenti della trama e alle vicissitudini dei personaggi. Il modello autoriale presuppone un narratore in terza persona

¹ Gino Raya, *Carteggio Verga-Capuana*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1984, p. 86.

² Cfr. Franz K. Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 186.

che controlla la totalità dei contenuti della storia, e li modula a suo piacimento. Quindi, investito di questa facoltà, se avrà qualcosa da aggiungere o precisare per veicolare una certa lettura delle informazioni trasmesse, di sicuro non si esimerà dal farlo. Ecco la 'verità' di cui si dice nella lettera, una verità che il narratore esibisce a più riprese. Vediamone un esempio:

La signora Marulli volle festeggiare con un pranzo e una grande serata il ricomparsa della figliuola nel suo salotto di ricevimento. Nessuno s'immagini un risveglio di tenerume materno; la figliuola era un pretesto³.

Le ultime due frasi rispondono all'intento da parte del narratore autoriale di palesare le reali intenzioni della signora Marulli dietro l'organizzazione del ricevimento: non celebrare la guarigione della figlia dal tifo bensì accalappiare nuovi possibili investitori per conto della banca di cui celatamente muove i fili; ma anche di mettere al riparo il lettore da possibili fraintendimenti del comportamento ambiguo della signora Teresa. La madre della protagonista deve rappresentare nel romanzo l'emblema del male che alberga nella società in cui Giacinta si trova a vivere, un manipolo di arrivisti, ipocriti e adulatori; nulla deve sviare il lettore da questa verità. Ecco perché si rendono necessarie delle intromissioni del narratore nel bel mezzo del racconto che orientino il lettore nelle varie pieghe della storia. Irruzioni rese possibili dalla tecnica della focalizzazione zero in cui il narratore conosce «i fatti meglio di quanto non li conoscano i personaggi rappresentati»⁴ e che è strutturale nella situazione narrativa autoriale.

Tale conoscenza onnicomprensiva della storia permette al narratore autoriale di muoversi liberamente nella temporalità narrativa, sconvolgere arbitrariamente gli equilibri della *fabula* anticipando eventi che nella cronologia del racconto sono successivi a quello di cui sta raccontando. Eccone un esempio:

La Giacinta si era buttata incontro all'avvenire quasi volesse dar di capo in una parete. Nella giornata aveva preso una di quelle risoluzioni che gravano sull'intera vita come un irremovibile masso. Le conseguenze di una falsa promessa non si sfuggono mai; nemmeno quando ci si è accorti di aver commesso uno sbaglio. La violenza dei fatti s'impone alla umana volontà come il Fato degli antichi, e la commedia o la tragedia della vita, spesso tutte e due intrecciate insieme, precipitano ruinoso alla loro trista catastrofe⁵.

³ Luigi Capuana, *Giacinta secondo la 1° edizione del 1879*, a cura di M. Paglieri, Milano, Mondadori, 1988, p. 59.

⁴ Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, p. 127.

⁵ L. Capuana, *Giacinta* cit., p. 86.

Anche qui si ha un commento autoriale e anche qui si ha una porzione di verità che il narratore lascia trapelare, seppur con voluta enigmaticità. Per farlo si serve dell'espedito della prolessi, attraverso il quale anticipa quanto accade nel prosieguo del romanzo e, anzi, viene gettato uno sguardo persino sul tragico epilogo.

La «verità» non riguarda soltanto l'«analisi» delle situazioni in cui man mano si dipana il *plot* ma è soprattutto un'analisi della mente dei personaggi (in particolare della protagonista). Il narratore autoriale, infatti, oltre ad avere il pieno controllo sul tempo del racconto, è in possesso delle chiavi di tutti gli spazi, ivi compresi quelli interiori. Egli può accedere alle regioni più recondite della psiche dei personaggi, precluse finanche agli stessi, scandagliarne i pensieri, sondarne gli intenti prima ancora che si traducano in atti oppure quando gli atti stessi disattendono le intenzioni. Infine, può scegliere se divulgare o meno il referto della sua indagine. Quando ciò si verifica, ed è il caso della prima *Giacinta*, si assiste alla tecnica della psiconarrazione in cui il narratore offre un resoconto dei contenuti mentali del personaggio azzardando talvolta anche dei commenti autoriali come quelli summenzionati. Vediamone un esempio:

La Giacinta, a detta di tutti, povera ragazza! si consumava dal cordoglio di dover sposare quel grullo. La verità era che alla meschina cominciava a venir meno il coraggio della sua disperata risoluzione. Non aveva più un'idea che fosse chiara. La testa le girava come una trottola, il cuore le ballava quasi volesse schizzare fuori del petto⁶.

In questo passaggio la 'verità' divulgata dal narratore consente di inquadrare nella giusta ottica l'apparente contrizione di Giacinta, altrimenti non immediatamente intelligibile. Da quanto detto finora appare chiaro che nell'edizione di *Giacinta* commentata da Verga la presenza del narratore assume i connotati di una vera e propria ingerenza, dunque, in netto contrasto con il canone dell'impersonalità proposto da Zola, di cui i veristi condividevano poetica e finalità. Ed è proprio sulla scorta di questa 'fedeltà' naturalista che Verga rileva nel romanzo dell'amico una carenza di «effetto drammatico». Con questa espressione, non lontana dal lessico critico odierno, si può supporre senza troppa difficoltà che Verga intendesse il ricorso a quella soluzione tecnica che, con Genette, siamo abituati a chiamare scena⁷, in genere realizzata attraverso momenti dialogici fra due o più personaggi, in cui le battute in stile diretto vengono integrate da interventi del narratore piuttosto ridotti. Ai nostri fini importa che con tale espedito si assiste ad

⁶ Ivi, p. 97.

⁷ Gérard Genette, *Figure III*, trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 1976, p. 146.

un'obliterazione del narratore, che indebolisce la sua voce per lasciar spazio, attraverso i dialoghi, a quella dei personaggi. Ed è proprio del termine 'scena' che Verga si serve più avanti quando afferma:

In generale mi piace dippiù la prima metà del libro forse perché l'azione è più viva, o almeno è presentata con maggiore *messa in scena*. L'analisi che predomina nella seconda parte è forse più perfetta, ma resa con minore efficacia, parlo di quell'efficacia che nasce dalla rappresentazione viva, *del fatto*⁸.

Si noti il collegamento che viene instaurato tra la soluzione scenica e il movimento vitale dei personaggi, quasi fossero liberati da uno stato di soggezione, finalmente in grado di rivelarsi autonomamente al lettore. Il mittente della lettera parla poi di «efficacia», minore nei momenti che possiamo sintetizzare come autoriali e maggiore laddove si trovino scene dialogate: una specie di impatto diretto con la storia e con i suoi attori, senza schermi o filtri di sorta, un effetto immediato insomma. 'Im-mediato' nel gergo stanzeliano è traducibile come 'senza mediazione' o *mediacy*, parola chiave nel suo sistema teorico, che implica proprio l'azione filtrante compiuta dall'istanza narrante nella situazione narrativa autoriale⁹. Verga, in sostanza, sembra spingere il sodale a superare l'impostazione fondamentalmente autoriale del suo romanzo, arrischiandosi in una zona fino a quel momento inesplorata in Italia, una zona prossima a quella che, con Stanzel, definiamo situazione narrativa figurale¹⁰.

Ora, questi suggerimenti, questo «povero parere», sembrano essere stati presi in grande considerazione da Capuana quando, qualche anno dopo, attese alla stesura della seconda versione del romanzo. Nella nuova redazione, infatti, notiamo una sensibile rarefazione della voce del narratore autoriale ottenuta tramite l'eliminazione di commenti autoriali, come quelli citati sopra, ma anche grazie alla tendenziale rinuncia della psiconarrazione come tecnica per la restituzione dei pensieri dei personaggi. A quest'ultima sono state preferite le tecniche del *narrated monologue*¹¹ e del *quoted monologue*¹², codificate da Dorrit Cohn, le quali riescono ad erodere la presenza del narratore fino ad un grado prossimo allo zero con conseguente prospettivizzazione del racconto.

⁸ G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 87.

⁹ Cfr. Filippo Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto* cit., p. 226.

¹⁰ F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* cit., p. 198.

¹¹ Dorrit Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1978, p. 99.

¹² Ivi, p. 58.

Anche in merito all'«effetto drammatico» il suggerimento verghiano non è finito inascoltato, anzi: possiamo dire che è stata una delle linee operative che ha guidato il rifacimento del romanzo. Nell'edizione data alle stampe nel 1886 infatti si può osservare un'amplificazione del momento della scena, una proliferazione dei dialoghi che si estendono talvolta per interi capitoli portando il testo della nuova *Giacinta* quasi a rassomigliare ad un copione teatrale. Chiaramente, ciò comportò una profonda ristrutturazione dell'opera ottenuta tramite la riduzione dei sommari. Il sommario si configura come una struttura in cui la voce del narratore risulta essere molto evidente e in cui la sua libertà rispetto all'universo spazio-temporale del racconto è massima. Pertanto, rientra all'interno del dominio autoriale. Prendiamo ad esempio il seguente passo tratto dalla prima edizione:

E siccome in provincia la maldicenza è innalzata alla dignità di pubblica istituzione (non vi si ammazza il tempo altrimenti), così non venne risparmiata nemmeno la Giacinta, quantunque generalmente fosse veduta assai bene. Si andò a ripescare la vecchia storia del Beppe. Un bell'umore osservò fosse giusto che, a questi democratici chiari di luna, conti e servitori mangiassero nel medesimo piatto. E il motto, trovato spiritosissimo, fece il giro di tutti i caffè, di tutte le riunioni e si ridusse in mercato. Parecchi di quelli che non avevano ancora digerito lo smacco delle loro dichiarazioni amorose, còlta l'occasione, si rifecero. [...] Ci fu perfino chi, più maligno degli altri, tentò di indurlo [il Mochi] a cantare in un crocchio di amici. Ma il cavaliere, contrariamente, ebbe un sublime movimento di nobilissima indegnazione; così sublime che passò il segno, e volendo provar troppo non provò nulla. Se ne conchiuse: che dalla discrezione di un gentiluomo non si poteva attendere di più¹³.

Siamo in presenza di un racconto evidentemente autoriale: vari elementi lo confermano. Innanzitutto, la voce del narratore è chiaramente udibile. Inoltre, troviamo, nella parentetica alla riga iniziale, anche uno dei “commenti autoriali” di cui si è detto. Ma soprattutto abbiamo qui un racconto sommario, evidenziato dal susseguirsi di eventi cronologicamente consecutivi nella storia. Praticamente ogni periodo racconta qualcosa di nuovo, un fatto compiuto (il passato remoto è fondamentale a tal fine) che va ad aggiungersi ad altri dello stesso tipo lasciando fluire lo sviluppo narrativo. Osserviamo ora l'evoluzione del passaggio in esame nella nuova versione del romanzo:

Soltanto allora Gerace si accorse che quegli altri discorrevano appunto di lei e del suo matrimonio.

– Dev'essere una violenza della sua mamma! – sosteneva il Porati.

Mochi diceva di no, scrollando la testa, da persona ben informata:

¹³ L. Capuana, *Giacinta* cit., p. 90.

– Eh, via! La Teresa non è una sciocca, sa fare i suoi conti...

– Infatti fa una contessa! – disse Ratti ridendo.

Il Ricevitore, con gli occhi fissi sulla scacchiera, calcava il naso nel barbone nero, dando ragione al Mochi. Ma il Porati insisteva:

– Certamente, la Marulli non era una sciocca; però...

– Volete saperla? È proprio la Giacinta, lei, che l'ha voluto. La Teresa n'è arrabbiatissima.

– Quando lo assicura il cavaliere...!

Ratti ammiccava maliziosamente al Porati, aggiungendo:

– Il cavaliere è troppo addentro nei segreti della mamma e... dicono le cattive lingue... della figliuola!

Mochi protestò, levandosi in piedi, abbottonandosi il soprabito con piglio sdegnoso, quantunque avesse a fior di labbra, sotto i baffi un sorrisino stentato che si mostrava a dispetto di lui.

– No, no!... Certe cose non si dicono neppure per chiasso! So a quali sciocche dicerie volete alludere, ma il ripeterle vi fa torto. Povera ragazza! La Giacinta commette, forse, una pazzia sposando quell'imbecille; ma non è una buona ragione per darle addosso...

Io, per esempio, non presto fede neanche a certe vecchie ciarle... Dico sul serio, caro avvocato. E non posso permettere che, alla mia presenza... Scusate... No! no! Ratti chinava il capo:

– Oh, io rispetto troppo la discrezione di un gentiluomo!...

– Qui non si tratta di discrezione – e Mochi lasciava sdegnosamente cascar l'occhialino. – Riflettete che, alla mia età, coteste storielle non si smentiscono volentieri; si lasciano correre. Ma io non sono un vanesio... Sarebbe un'indegnità, addirittura!¹⁴

Qui possiamo notare come all'inizio il narratore prenda parola solo per introdurre e contestualizzare brevemente la conversazione tra gli amici di Andrea circa il matrimonio di Giacinta; poi, a seguire, il caotico vociare dei personaggi che dibattono su questioni di dubbia importanza, dietro il quale il narratore si eclissa, lasciando loro il primo piano. Ecco «la rappresentazione viva, *del fatto*» cui accenna Verga nella lettera. Un effetto che è proprio «drammatico» perché mostrativo e non sintetico come invece accade nel sommario. Insomma, nella seconda *Giacinta* (che poco differisce dalla terza ed ultima edizione del 1889) assistiamo ad una netta drammatizzazione del testo da cui discendono ricadute notevoli sul piano formale. Infatti, con la riduzione del sommario a vantaggio della scena dialogata si delinea anche un significativo superamento del modo autoriale. Un trapasso che, tuttavia, può dirsi solo parzialmente compiuto in quanto nella nuova *Giacinta* permangono dei residui autoriali. L'intero processo evolutivo

¹⁴ Luigi Capuana, *Giacinta*, Catania, Giannotta, 1886, pp. 118-119.

dell'opera capuaniana si può collocare pertanto nel solco della svolta figurale studiata da Stanzel, ovvero il passaggio epocale e decisivo per le sorti del romanzo novecentesco da quello che il critico chiama prototipo storico autoriale a quello figurale¹⁵.

Ora, questa temperie sperimentale e rinnovatrice Capuana non la intercettò da solo, anzi. La dialettica evolutiva della sua opera è maturata all'interno di un clima estremamente denso di stimoli, un vero e proprio laboratorio di idee in cui il confronto, la complicità, finanche la correzione reciproca sono parte del processo creativo. Non è difficile allora comprendere i motivi che hanno indotto Verga nella sua lettera a celebrare *Giacinta* non come un successo individuale, di Capuana, bensì come un trionfo del sodalizio, della squadra, «un trionfo *nostro*»¹⁶.

¹⁵ F.K. Stanzel, *A Theory of Narrative* cit., pp. 185-189.

¹⁶ G. Raya, *Carteggio Verga-Capuana* cit., p. 86.

GIACOMO CUCUGLIATO
(UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE)

PER UNA STRATEGIA DELL'OSCURAMENTO DELLE FONTI:
PIRANDELLO, LA TEOSOFIA
E LA CENSURA ECCLESIASTICA

I contributi dell'esoterismo, specialmente teosofico¹, alla formazione dell'immaginario pirandelliano e alla relativa prassi scrittoria sono tema variamente e ampiamente discusso dalla critica². Quanto mai note, fin dagli studi di Giovanni Macchia³, sono, ad esempio, le ampie riprese pirandelliane dal *The astral plane* di Charles Leadbeater (1895)⁴, che si ritrova, tradotto, all'interno della prima parte, poi cassata nelle versioni successive, dell'edizione Bemporad del 1904 del *Fu Mattia Pascal*. Egualmente conosciuta e studiata è la ripresa, sempre dallo stesso testo del Leadbeater, presente nella novella *Personaggi*, del 1906, in cui il protagonista, Leandro Scoto, «ombra vana» che si mostra al suo autore, voce narrante e *alter ego* di Pirandello, spiega e specifica la sua natura di personaggio riprendendo la teoria teosofica delle «forme-pensiero». Inutile, forse, sottolineare, in questo contesto,

¹ Per teosofia qui si intende la teosofia moderna fondata per opera di Helena P. Blavatsky e istituzionalizzata attraverso la creazione a New York, nel 1875, della Theosophical Society. Sulla Società Teosofica cfr. almeno Jeffrey D. Lavoie, *The Theosophical Society: The History of a Spiritualist Movement*, Irvine, Brown Walker Press, 2001 e Paola Giovetti, *Helena Petrovna Blavatsky e la Società Teosofica*, Roma, Mediterranee, 1991. Sui rapporti tra la letteratura italiana e la teosofia cfr. Marco Pasi, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in «Storia d'Italia» *Annali* 25, *Esoterismo*, a cura di G.M. Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2010, pp. 569-598.

² Cfr. almeno Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981; Antonio Illiano, *Metapsichica e letteratura in Pirandello*, Città di Castello, Vallecchi, 1982; Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Bari, Laterza, 1989 e Id., *Pirandello allegorico, i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Bari, Laterza, 2001; Angelo R. Pupino, *Pirandello maschere e fantasmi*, Roma, Salerno, 2000; Antonio Sichera, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005; Domenico Tenerelli, *Ai limiti della vita. Storia e letteratura nella Roma occulta di Luigi Pirandello (1891-1907)*, Bari, Giuseppe Laterza, 2020.

³ Cfr. G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* cit., pp. 39-62.

⁴ Charles W. Leadbeater, *The Astral Plane. Its Scenery, Inhabitants and Phenomena*, London, Theosophical Publishing Society, 1895.

l'elenco di testi teosofici, riportati nella loro edizione francese e costituenti la biblioteca dell'affittuario romano di Andriano Meis, quel famoso Anselmo Paleari, «iscritto», come sottolinea il testo, «alla Società Teosofica» («quei libri recavano titoli di questo genere»: «*La Mort et l'au-delà - L'homme et ses corps - Les sept principes de l'homme - Karma - La clef de la Théosophie - A B C de la Théosophie - La doctrine secrète - Le Plan Astral* - ecc., ecc.»). Al di là dei diretti riscontri teosofici presenti nel corpus almeno della prima produzione narrativa di Luigi Pirandello, si è supposto che fosse, e variamente, possibile rintracciare una influenza profonda della teosofia nella formazione dell'immaginario pirandelliano, tale che, spesso, essa costituisce – anche fino ad anni maturi del lavoro letterario dell'autore – una matrice possente di concetti, idee e personaggi e, per converso, una chiave interpretativa efficace per il loro inquadramento e la loro comprensione.

Proprio la possibilità che la teosofia agisca in maniera continuativa e permanente anche al di là di un non sempre immediatamente evidente riscontro testuale, induce, d'altra parte, a ipotizzare che, anche lì dove l'autore interviene, nelle edizioni successive dei testi, a una cancellazione dell'esplicito riferimento teosofico, possa essere individuata una prassi cosciente e programmaticamente orientata della cassatura: il caso della novella *Personaggi* rappresenta, in questo senso, una spia forse di prima importanza, perché il testo, pur profondamente rappresentativo, se non altro e anche al di là della teosofia, della metaletterarietà che sarà propria alla più matura produzione pirandelliana, non trova posto nell'edizione definitiva delle *Novelle per un anno*.

La citazione dal testo del Leadbeater concerne l'equiparazione del personaggio alla «forma-pensiero» teosofica, ovvero a quella entità, reale, ma non in senso stretto, ovvero non propriamente materiale, che abita sul piano astrale, ovvero su quella dimensione dell'essere immediatamente successiva alla terrena: il piano astrale corrisponderebbe a una sorta di doppio del piano fisico, composto di materia più sottile rispetto a quella del mondo fisico, e su di esso troverebbero posto, secondo i teosofi, i pensieri, le emozioni e i desideri dell'essere umano, concretati in una vera e propria forma e galvanizzati dalle intenzioni con le quali sono stati concepiti. Queste concretizzazioni, ovvero appunto le «forme-pensiero», avrebbero, per i teosofi, vita autonoma sul piano astrale, pur condizionata dalla persistenza, nell'animo del genitore, del desiderio, del sentimento, dall'emozione che li ha generati. Oltre che nel *Fu Mattia Pascal*, Pirandello darà esempio di conoscere attentamente questa teoria teosofica della materializzazione, tanto da incentrarvi, per citare solo uno dei casi più evidenti, la trama di una novella ben più tarda, quale *Lo spirito maligno* del 1910. Per Leadbeater,

come per Leandro Scoto, così come per tutti i testi della principale pubblicistica teosofica del tardo Ottocento – quella delle «forme-pensiero» era una teoria capitale nella visione di mondo della teosofia, fin dalle prime elaborazioni di Helena P. Blavatsky e dei suoi seguaci⁵ –, il personaggio letterario altro non sarebbe che una «forma-pensiero» dell'autore, questuante, da quest'ultimo, vita «immortale», ovvero una eternizzazione della sua possibilità di essere pensato, quindi nutrito e tenuto in vita da terzi sul piano astrale. L'autore e voce narrante della novella *Personaggi* scaccia Leandro Scoto dalla scena della novella, rifiutandogli l'eternizzazione e motivando la sua scelta con un implicito riferimento ad Anselmo Paleari, che tanta fatica già gli era costata per non farlo parer «noioso» proprio a causa della sua teosofia; tuttavia, la novella che dà voce a Leandro Scoto esiste, a indizio del fatto che la richiesta di un «capolavoro» del personaggio, contraddicendo l'esplicito dettato del testo, è stata esaudita dall'autore. Inoltre, Leandro Scoto, nel momento in cui spiega al suo autore la sua ragion d'essere citando il testo del Leadbeater, in edizione inglese e traducendo sul momento, afferma di leggere dalla pagina 104 del testo⁶; in nessuna edizione nota, tuttavia, tra quelle consultabili da Pirandello e dal suo personaggio, il passo sulle «forme-pensiero» di *The astral plane*, si trova alla pagina menzionata dal personaggio, il che lascia indurre che Pirandello possa aver celato – come d'altra parte è solito fare – sotto la simbologia del numero un significato ulteriore: da questo punto di vista, forse, non è casuale che la somma dei numeri di pagina sia cinque, numero che, nella numerologia teosofica, indica proprio i processi incarnativi, ovvero il momento, esistenziale e metafisico, in cui una forma dell'ideale prende realissima consistenza sul piano terreno dell'esistenza. Leandro Scoto, in quanto personaggio, rappresenterebbe proprio questo, come lo rappresenterebbe l'esistenza della novella che gli è dedicata. Questo procedimento autoriale non solo denuncierebbe un conoscenza non approssimativa del dettato teosofico meno noto, ma, allo stesso tempo, lascerebbe forse intravedere quali sono le strategie simboliche messe in campo anche altrove da Pirandello: lì dove, infatti, meta-letterariamente l'autore rifiuta vita immortale al suo personaggio in realtà la concede; lì dove, egualmente, si dice estraneo anzi insofferente ai dettati della teosofia, la cita, e non solo testualmente, ma anche simbolicamente.

⁵ Cfr. almeno Alfred P. Sinnett, *Esoteric Buddhism*, Trübner & Co., London, Ludgate Hill, 1883, pp. 90-107; Annie Besant, *Karma*, London, Theosophical Publishing Society, 1895, pp. 13-14; C.W. Leadbeater, *The Astral Plane* cit., pp. 47-56.

⁶ Luigi Pirandello, *Personaggi*, in Id., *Novelle per un anno*, III, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1990, pp. 1477-1478.

Proprio la dinamica delle «forme-pensiero», infatti, non conosciuta in maniera approssimativa, ma ampiamente analizzata e metabolizzata, sembra essere al centro della composizione della già citata *Lo spirito maligno*, lì dove non solo il personaggio Carlo Noccia, protagonista del testo, si metamorfizza come un autore *sui generis*, ovvero come un emanatore costante di «forme-pensiero», ma viene anche configurato in maniera tale da narrativizzare (come per Scoto nella figuratività del numero) le dinamiche teoriche più profonde, associate dalla teosofia alla teoria dell'emanazione mentale: la «forma-pensiero», infatti, restando legata al suo genitore e di esso nutrendosi, ne costruisce il destino, chiudendo l'uomo in una «rete» di cause e di effetti astrali che gli impongono di muoversi in una certa, e già data spiritualmente, direzione destinale. La materializzazione simbolizzata dal numero cinque nella novella non indica, infatti, soltanto una manifestazione astrale dei movimenti interiori dell'uomo, ma anche la configurazione delle cause nel mondo sottile: Carlo Noccia, alla fine della novella che lo vede protagonista, si troverà invischiato, senza volerlo e senza sapere effettivamente come, in una «rete» di cause e di effetti che gli impongono di diventare il tipo d'uomo che fino a quel momento ha solo pensato di essere o poter essere⁷. Questa novella, tuttavia, pur presentandosi, come l'altra, quale una letteraturizzazione di teorie teosofiche, trova il suo spazio di legittimità all'interno delle *Novelle per un anno*: dal punto di vista di una lettura teosofica, la sola cosa che giustifica questa differenza di trattamento risiede nel fatto che, se nella prima novella citata, la dizione teosofica era esplicita e tale da essere facilmente riconosciuta anche da un non lettore di teosofia, nell'ultima, il sostrato teosofico resta un motivo dottrinale germinale non esplicitamente configurato e riconoscibile negli sviluppi della trama. Alla luce di questo raffronto, citato ora solo a titolo d'esempio, si fanno forse, in qualche modo, evidenti anche i modi della cassatura teosofica intercorrenti all'interno del *Fu Mattia Pascal*: all'interno del romanzo, come si è cercato di dimostrare in altra sede, i luoghi in cui la teosofia agisce a strumento ordinatore del cosmo narrativo sono innumerevoli, tuttavia basti pensare, per concertarsi una 'lente' critico-teosofica idonea alla lettura del romanzo, alle profondissime implicazioni teosofiche del passo del Leadbeater cassato nelle edizioni successive a quella del 1904. Nel caso specifico, infatti, l'introduzione del quinto capitolo dell'edizione Bemporad presentava una spiegazione teosofica, appunto centrata sulla dinamica teorica della «forma-pensiero», tale da permettere l'avvio concreto dell'avventura di Mattia Pascal, ovvero

⁷ Cfr. Giacomo Cucugliato, *La grazia agostiniana in una novella teosofica di Pirandello: spunti critici per un'esegesi de «Lo spirito maligno»* (1910), in «Critica Letteraria», 194 (2022), n. 1, pp. 106-123.

configurare il motivo e il pretesto della sua fuga da Miragno: era, in qualche modo, la capacità di Marianna Dondi di condensare attorno a Mattia le «forme-pensiero» teosofiche, a costringerlo ad abbandonare il paese natale, quindi a lasciarsi scoprire morto nella gora del molino della Stia⁸. Questo assunto permette, forse, di comprendere in che maniera e secondo quali meccanismi profondi la tramatura inizialmente espressamente teosofica di alcune opere pirandelliane, continui a mantenere la sua coerenza teosofica negli sviluppi delle trame, nonostante, nei rimaneggiamenti posteriori, perda le sue connotazioni originarie.

Il fatto che sia questa trasparenza del dettato teosofico delle sue novelle a rappresentare un problema per Pirandello e non, in sé e per sé, la matrice teosofica di alcuni concetti espressi narrativamente, lo dimostra la pubblicazione e inclusione nel corpus delle *Novelle per un anno*, di opere come *Il tabernacolo* (1903), pressoché coeva al *Fu Mattia Pascal*, la quale appalesa una profondissima matrice concettuale di natura teosofica, in particolare una ripresa letteraria del concetto, poi ampiamente espresso da Annie Besant, dell'incarnazione cristica⁹, con la quale Pirandello si era già confrontato in *Sogno di Natale* (1896). Ne *Il tabernacolo*, Spatolino, protagonista del testo, diventa figura iconica dell'uomo liberato dipinto dalla teosofia, ovvero di quell'uomo che, superata iniziaticamente una serie di prove, riesce a incarnare nella sua figura terrena e transeunte una essenza divina, oltremondana e, di fatto, immortale¹⁰. La novella rappresenta il caso specifico in cui l'operazione narrativa, pur essendo connotata teosoficamente, mantiene le sue caratteristiche teosofiche sul piano del simbolismo, scioglibile soltanto dal lettore e di testi teosofici e di testi pirandelliani: Spatolino, infatti, è lì il simbolo stesso del tabernacolo che dà il titolo alla novella, tabernacolo che nei testi della teosofia rappresenta proprio il corpo mortale dell'uomo svuotato delle sue connotazioni inferiori e diventato effigie trasparente del divino.

Questi meccanismi di simbolizzazione, quindi di semantizzazione a posteriori, non si attivano in opere come *Sogno di Natale*, dove, al contrario, la matrice teosofica del dettato resta sempre trasparentemente individuabile: è forse proprio per questa ragione che la novella non vide la luce nella sistemazione definitiva del corpus novellistico. Lo stesso concetto teosofico espresso ne *Il tabernacolo* la fa da padrone in *Sogno di Natale*, ma non entrambi i testi hanno diritto all'eternizzazione richiesta da Leandro Scoto.

⁸ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, Milano, Mondadori, 2010, p. 1011.

⁹ Annie Besant, *Esoteric Christianity or the Lesser Mysteries*, London, The Theosophical Publishing Society, 1901.

¹⁰ Giacomo Cucugliato, *Il tabernacolo (1903) e l'incarnazione teosofica del mito cristico: commento esoterico a una novella pirandelliana*, in «Critica letteraria», LII (2024), I, n. 202, pp. 50-64.

Questa rapida e solo randomica disamina sembra poter mettere in luce un aspetto di non secondaria importanza per l'interpretazione dei testi narrativi di Luigi Pirandello: le cassature cui vanno incontro i passi smaccatamente teosofici non sono indizio di un rinnegamento a posteriori delle dottrine di partenza, ma di una programmatica opera di cancellazione della fonte, che non inficia, tuttavia, la permanenza attiva, nella strutturazione delle trame, di concetti a lungo e radicalmente metabolizzati e interiorizzati. Sembra potersi affermare, con una certa sicurezza, che le ragioni dell'attività di depistamento operata dall'autore, possano essere due, non necessariamente tali da escludersi a vicenda. La prima di esse evidenzerebbe, anche per quanto riguarda il coté teosofico della narrativa pirandelliana, la volontarietà di un gesto di occultamento di una matrice che, pur agente, perde, con il tempo, nell'immaginario autoriale stesso, ogni connotazione specifica di partenza: come dire, altrimenti, che della teosofia resta quanto vi è ormai di pirandelliano, mentre tutto ciò che può, più o meno direttamente, essere ascritto a una fonte altra viene cancellato, per paura – verrebbe da dire e non sarebbe improprio nella fisionomia autoriale di Pirandello – che quanto di pirandelliano esiste nella teosofia venga ascritto dal lettore non a Pirandello appunto, ma alla teosofia stessa. Questo spiegherebbe perché il simbolo permanga nonostante il dettato chiaro venga escluso o irriso, quindi smentito, spesso con violenza.

La seconda ragione, forse, però potrebbe essere più esplicativa della sistematicità con cui Pirandello cassa alcune derivazioni teosofiche e altre no. Come è noto, Pirandello prende, spesso, a piene mani, da terzi, senza curarsi di celare la provenienza delle sue affermazioni, ma, allo stesso tempo, perlopiù, senza citarle: è il caso, ad esempio, della filosofia di Séailles nell'*Umorismo*, Séailles che, come hanno dimostrato Andersson e Vicentini, viene defraudato senza ritegno¹¹. Se la ragione delle cassature teosofiche fosse il tentativo di rendere invisibile un debito, non si vede perché questa sorte sia toccata, in maniera così pesante, alla teosofia e per niente, o molto meno, ad altre fonti.

Certo è che la teosofia, a differenza di quanto poteva accadere per la filosofia di un Ravaisson o per le dichiarazioni di un Nordau era oberata da un pregiudizio sociale, quello appunto che vessava in generale la filosofia esoterica, ma il pregiudizio, data la diffusione enorme della dottrina teosofica, non è tale da giustificare l'accanimento pirandelliano, almeno non direttamente; forse, invece, lo può indirettamente. La grande diffusione

¹¹ Gosta Andersson, *Arte e teoria: studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1966; Claudio Vicentini, *L'estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

della teosofia e il consenso che essa, insieme allo spiritismo kardecchiano, sembrava riscuotere da più parti, allarmavano le gerarchie ecclesiastiche e potevano, quindi, procurare la censura, censura che, a sua volta, avrebbe ampiamente inficiato la diffusione di questa o quella opera letteraria. È quantomai nota la vicenda nella quale incorse, dopo la pubblicazione, *Il santo* di Antonio Fogazzaro che risale appena al 1905, un anno dopo l'uscita del *Mattia*, e per via della quale Fogazzaro stesso – ampio conoscitore e praticante dell'esoterismo e notevolmente colluso con le associazioni e i gruppi che meglio lo rappresentavano al tempo, tra cui quelli teosofici¹² – perse il premio Nobel a lui già destinato¹³. La condanna da parte della chiesa e l'inclusione nell'indice, come è noto, procurò al *Santo* un danno notevole, sia dal punto di vista della circolazione che da quello della ricezione: il 1905 sembra rappresentare, in questo senso, uno spartiacque anche nella produzione più spiccatamente teosofica di Pirandello.

Se negli anni precedenti a quella data, compresa di fatto la pubblicazione de *Il fu Mattia*, la novellistica pirandelliana conta prove di evidente derivazione teosofica, quella successiva, come si è detto, pur enumerandone, le oscura. Accanto alle già citate *Sogno di Natale* e *Personaggi*, verrà esclusa dal palinsesto definitivo un'opera come *Chi fu?* del 1896: questi tre testi rappresentano, insieme, i tre grandi temi della teosofia pirandelliana, ovvero l'incarnazione, appunto, la «forma-pensiero» e la vita dopo la morte, l'apparizione dei fantasmi, esplicitamente narrativizzata proprio nell'ultimo testo citato; si tratta di temi che ritorneranno, tutti, senza perdere effettivamente la loro incipitaria connotazione, nel resto della produzione di Pirandello, coeva e successiva, come accade, ad esempio per l'atto unico *All'uscita* del 1916, oppure per la novella *La paura del sonno* del 1900¹⁴, o per *La patente* del 1911, ma che non saranno mai più scopertamente individuabili come teosofici.

I testi che non potranno essere rielaborati perché tutti impiantati su una trama teosofica saranno condannati all'esclusione, quelli, invece, che

¹² Cfr. Marco Pasi, *Antonio Fogazzaro e il movimento teosofico. Una ricognizione sulla base di nuovi documenti inediti*, in Hans Thomas Hakl (a cura di), *Octagon. La ricerca della totalità riflessa in una biblioteca dedicata alla storia delle religioni, alla filosofia e, soprattutto, all'esoterismo*, III, Gaggenau, Scientia nova, 2017, pp. 231-265 e Gilberto Finzi (a cura di), *Fogazzaro e il soprannaturale: pagine di narrativa fra spiritismo e spiritualismo*, Cinisello Balsamo, San Paolo, 1996.

¹³ Cfr. Paolo Marangon, *Genesi della condanna del romanzo Il Santo di Fogazzaro*, in Ugo Baldini (a cura di), *La polemica europea sull'Inquisizione*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015, pp. 189-202.

¹⁴ Cfr. Giacomo Cucugliato, *Il karma del vivo, il karma del morto. Chi fu? Un intreccio singolare*, in «Pirandelliana», 17 (2023), pp. 69-83; Id., *All'uscita. Trame teosofiche*, in «Oblío», IX (2019), n. 33, pp. 36-50; Id., *Pirandello "critico fantastico": la poesis drammaturgica come attualizzazione di una legge cosmica in una novella giovanile*, in «Esperienze letterarie», XLIV (2019), n. 4, pp. 101-118.

potranno essere edulcorati senza con ciò deformare il quid proprio delle loro narrazioni, subiranno senza riserbo un processo di riscrittura, spesso radicale; ciononostante se ancora nel 1916 Pirandello potrà comporre un atto unico nell'interezza interpretabile come teosofico, come appunto *All'uscita*, allora, forse, l'incipitaria e nucleare matrice di quei testi resterà a lungo un motivo portante almeno di una parte dell'immaginario autoriale.

PAOLA CULICELLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'TOR VERGATA')

CARLO MICHELSTAEDTER SCRITTORE POSTUMO

Quella di Carlo Michelstaedter è la vicenda emblematica di uno scrittore postumo, una meteora che balugina e subito si oscura, senza che il cielo delle lettere trattenga nulla di quella luce. La tradizione del pensiero filosofico, la pubblicazione degli scritti, l'esposizione di dipinti e caricature saranno demandati ai testimoni di quel passaggio, agli amici e sodali, ai critici letterari e, soprattutto, alla sorella Paula in Winteler, unica sopravvissuta di quella famiglia ebrea goriziana alla bufera delle due guerre mondiali. La sua è stata definita significativamente da Sergio Campailla «una biografia di grandi sogni. Di sogni infranti», e in qualche modo rappresenta, in maniera esemplare, la crisi del giovane sognatore all'apparire del vero¹. «Ci si può chiedere: – prosegue Campailla – quali sarebbero stati gli sviluppi, senza quel gesto suicida? In altri termini, come resiste la metafisica della gioventù fuori dello spazio-tempo della gioventù?»².

È il 17 ottobre 1910 quando Carlo Michelstaedter, all'età di 23 anni, nella casa di famiglia di Piazza Grande, a Gorizia, si toglie la vita, impugnando una pistola contro sé stesso, nel giorno del compleanno della madre. Non discuterà mai la sua tesi. Il foglio della prefazione alla sua dissertazione di laurea è macchiato del suo sangue e reca il disegno di una lampada corredata

¹ Cfr. l'Introduzione di Sergio Campailla a *La persuasione e la rettorica*, Milano, Adelphi, 1982, p. 15: «Il pensiero di Michelstaedter è da considerarsi lo svolgimento novecentesco più vigoroso e impregiudicato del messaggio leopardiano». Sui rapporti tra Michelstaedter e Leopardi si vedano anche Aldo Pardi, *Lumi di tenebra. Leopardi, Michelstaedter: illuminismo nero ed eversione*, Roma, Aracne, 2021; Antonio Panico, *La linea Leopardi-Michelstaedter*, in *Leopardi e la cultura del Novecento: modi e forme di una presenza*, Atti del XIV Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 27-30 settembre 2017), a cura di M.V. Dominioni e L. Chiurchiù, Firenze, Olschki, 2020, pp. 393-406.

² Sergio Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter*, Venezia, Marsilio, 2019, p. 11.

da un commento in greco, coniugato al passato: «io mi spensi»³. Si esprime in greco antico Michelstaedter, retrodatando le proprie azioni, quasi in una dimensione da postero e da postumo di sé stesso, come se con il presente non ci potesse essere dialogo, ma solo con un remoto futuro o, viceversa, un remoto passato, quello dei suoi persuasi, che elenca nella *Prefazione alla Persuasione e la retorica*:

Eppure quanto io dico è stato detto tante volte e con tale forza che pare impossibile che il mondo abbia ancora continuato ogni volta dopo che erano suonate quelle parole.

Lo dissero ai Greci Parmenide, Eraclito, Empedocle [...]; lo disse Socrate [...]. Lo disse l'Ecclesiaste; lo disse Cristo [...]; lo dissero Eschilo e Sofocle e Simonide, e agli Italiani lo proclamò Petrarca trionfalmente, lo ripeté con dolore Leopardi [...]. Se ai nostri tempi le creature di Ibsen lo fanno vivere su tutte le scene, [...] Beethoven lo canta così da muovere il cuore d'ognuno⁴.

La sua scelta, che si configura come una *reduxio ad uterum*, un *cupio dissolvi*, sembra coincidere con quella di Paolino, personaggio eponimo di uno dei suoi racconti. Paolino rappresenta il bambino buono. Agli occhi di tutti è come un uomo. Di fronte, però, alla rivelazione della violenza che regge il mondo, allegorizzata dall'uccisione, da parte della cuoca di famiglia, di una gallina, che per lui è una compagna di giochi, Paolino si indigna e si sottrae. Allorché la madre lo rimprovera, adducendo la motivazione che quelli sono capricci da bambini e non da uomini, il figlio ribatte: «Io non voglio essere un uomo, allora»⁵. La replica di Paolino alla madre è quasi un presagio di quella che sarà la fatale scelta di Carlo: un Peter Pan maledetto, un incendiario che si è rifiutato di farsi pompiere, un Galantuomo leopardiano che si è rifiutato di prendere parte all'ecatombe. Le testimonianze e i racconti dei familiari sull'ultimo periodo goriziano sono indicativi. Sembra che il giovane Michelstaedter si fosse deciso a non nutrirsi più di animali, che mangiasse bacche e dormisse a terra, che sfrondasse il superfluo dalla sua esistenza, rispondendo a un bisogno di assoluto, simile a un eremita. Come ha notato Campailla, nell'autoritratto del maggio 1910, Carlo «appare circondato da aureola come in una mistica icona, con un volto da Cristo»⁶.

³ C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, cit. Si rimanda ancora all'*Introduzione* di S. Campailla, che ha decifrato e interpretato il disegno della cosiddetta «lampada fiorentina».

⁴ Ivi, pp. 35-36.

⁵ Carlo Michelstaedter, *Paolino*, in *La melodia del giovane divino*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 2010, p. 160.

⁶ S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter* cit., p. 253.

«Ormai aveva impresso alla sua vita, anche nelle manifestazioni esterne – prosegue Campailla raccontando gli ultimi mesi di Michelstaedter –, un'impronta ascetica. Viveva in solitudine e semplicità estreme, l'abilità prodigiosa delle sue mani si piegava adesso ai bisogni più umili: si cucinava da sé, nutrendosi in prevalenza di latte, frutta e caffè nero, al solito troppo caffè, alla Balzac, dormiva in terra senza materasso»⁷.

Lo scrittore goriziano si offre come controstoria al canone letterario, un controcanto che sembrerebbe destinato a spegnersi, a inabissarsi al pari di un fiume carsico che scorre sotterraneo per poi essere rinvenuto in maniera rabadomantica e finalmente riaffiorare. Può assurgere a simbolo di tutti quegli scrittori sommersi che premono al di sotto della storia letteraria. Sembra riecheggiare l'immagine della virtù sconosciuta presente in *The elegy written in a country churchyard* di Thomas Gray, immagine che si declina in varie forme, quella della gemma sepolta in fondo agli oceani, dei numerosi fiori sbocciati per sfiorire invisibili all'occhio umano, della giovinezza sconosciuta alla fama.

Anche gli insuccessi da lui registrati nelle lettere, riguardanti i suoi tentativi frustrati di collaborare con case editrici, rendono il suo caso oggi esemplare e di grande attualità. Prendiamo in considerazione la lettera del 21 marzo 1910 all'amico Nino Paternolli:

Ho vissuto 4 anni a Firenze, che è uno dei centri librari d'Italia, mi misi ripetute volte a disposizione di editori del posto, di editori d'altre città, feci loro proposte precise dopo aver scritto agli editori e agli autori esteri; offrii i miei servizi agli organizzatori di vaste pubblicazioni di cose tradotte (professori o letterati essi stessi). Tutto m'andò infruttuoso – m'ebbi risposte nei (sic) stretti limiti della cortesia, vaghe o negative. E intesi che dappertutto bisogna esser in qualche modo raccomandati o dalla fama di scrittore o dalla protezione di chi per le aderenze o la carica, o il censo, o i fatti compiuti abbia voce a esser ascoltato. Acquisire l'un modo o l'altro di raccomandazione per «proposito» è una cosa che io non ho saputo fare, né ora sono progredito in quell'arte⁸.

Oggi in qualche modo la sua vicenda, in maniera paradigmatica, si offre come spunto per riflettere sul dialogo silenzioso tra il canone e tutto ciò che non ne fa parte, una materia lavica, sotterranea, che ribolle al pari del magma al di sotto della superficiale crosta terrestre. Il periodo della pandemia di Covid19, sotto questo punto di vista, ha reso evidente quanti siano gli aspiranti scrittori e gli inediti rispetto alla sottile scorza degli

⁷ Ivi, p. 257.

⁸ Ivi, p. 248. Si rimanda a Carlo Michelstaedter, *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1983; ora in versione ampliata Milano, Adelphi, 2010.

scrittori che approdano alla pubblicazione. Una riflessione interessante e velata di elegante umorismo è condotta da Cristiana Lardo nel romanzo *Settimo cielo*⁹, in cui si immagina che si voglia riconoscere una pensione a tutti gli scrittori a patto che dimostrino di non aver pubblicato nulla. La storia è ambientata durante un'epidemia, che nella finzione letteraria prende il nome di cigno nero. Un intero palazzo ministeriale, svuotato dei dipendenti, è presidiato dalla sola protagonista che accoglie gli scrittori candidati, ne valuta i requisiti e stipa nei magazzini gli scatoloni degli inediti. Fuor di metafora, un intero palazzone non basterebbe a custodire tutte quelle opere che sono state scritte e non sono mai state pubblicate. Oggi anche fenomeni come il *self-publishing* ci parlano di questa istanza di scrittura e, se pensiamo a quanti nel passato abbiano scritto, con velleità letterarie più o meno fondate, non sapremmo dove ammassare tutte quelle scatole immaginarie.

In questo la figura di Carlo Michelstaedter risulta icastica e di grande interesse.

Ma veniamo alla storia delle carte, alle vicende di quelle che nei cartigli e nelle lettere familiari sono chiamate *la cassapanca ottocentesca* e la cassa dei libri.

In una lettera del primo gennaio 1973, durante le procedure di donazione delle carte e dei dipinti di Carlo alla Biblioteca civica di Gorizia, secondo la volontà di Paula Winteler, il figlio Carlo Winteler, chiamato dalla madre col nome dello zio, quasi a volergli affidare il testimone in una *traditio lampadis* della memoria, scrive al direttore della Biblioteca civica di Gorizia Guido Manzini:

È un miracolo che si sia conservato tanto: la casa natale di C.M. ebbe un grande squarcio, proprio nel loro appartamento, prodotto dall'artiglieria durante la Prima guerra mondiale, mentre i genitori erano profughi a Graz, la sorella Elda era crocerossina sul fronte russo e Paula era sposata in Svizzera. Durante la Seconda guerra mondiale l'appartamento di mia mamma fu saccheggiato completamente dai tedeschi mentre essa si trovava in Svizzera; la mobiglia [sic] di mia nonna, deportata ad Auschwitz, venne invece requisita e messa in un deposito: i quadri portano ancora delle etichette risalenti a quel tempo, le carte devono essersi trovate in un cassetto della tavola della stanza da pranzo e sono state recuperate insieme a questa¹⁰. (p. 14)

⁹ Cristiana Lardo, *Settimo cielo*, Roma, Elle di Libro, 2023.

¹⁰ Lettera di Carlo Winteler a Guido Manzini del 1° gennaio 1973. Si rimanda a Antonella Gallarotti, *Le carte del Fondo Carlo Michelstaedter. Appunti per una storia*, Gorizia, Biblioteca Statale Isontina, 2010.

Michelstaedter – lo ricordiamo – si era tolto la vita il 17 ottobre 1910. Nella primavera del 1911, le carte autografe sono affidate a Vladimiro Arangio Ruiz, amico di Carlo, che curerà per l'editore Formiggini la pubblicazione del *Dialogo della salute*, insieme a una scelta di poesie, nel 1912, mentre *La persuasione e la rettorica* e *Le appendici critiche* nell'anno successivo. Seguiranno le prime recensioni sui giornali¹¹, poi il tumulto della storia. Di lì a poco il suo amato Carso si sarebbe tramutato in un altare insanguinato, su cui tante vittime sacrificali sarebbero state immolate alle ragioni della Grande guerra. A Gorizia, nell'agosto del 1916, si combatte la sesta battaglia dell'Isonzo. Quando la città sta per cadere sotto il fuoco dell'artiglieria italiana, i genitori di Carlo, Alberto ed Emma, riparano a Graz, Elda è crocerossina in Russia, mentre la sorella Paula è in Svizzera, dove nel frattempo, alla vigilia della guerra, dà alla luce il figlio Carlo.

Nell'anniversario della morte del fratello, il 17 ottobre 1943, la sorella Elda verga poche righe su un biglietto: «da tenere con cura e in caso grave da dare a mia sorella Paula».

Elda Michelstaedter scrive all'indomani del sabato nero di Roma, del rastrellamento del ghetto ebraico e della deportazione da parte delle SS. Come emerge nel volume *La cassa dei libri. La famiglia Michelstaedter e la Shoah*, nel caso di questa famiglia di ebrei goriziani, all'indomani della morte di Carlo, si trattò di «salvare la pelle o le carte». Il 9 novembre Elda e la madre sarebbero state arrestate e il 23 deportate nell'inferno di Auschwitz, con il convoglio 21T in partenza da Trieste. Un'odissea ebraica in cui Michelstaedter e la vicenda delle sue carte si fanno sentinella ed emblema del male di un tempo. È curioso che la sorella Paula, da giovanissima, avesse scritto un racconto intitolato *I Cercatori*, «il cui tema – la testimonianza è di Sergio Campailla – era questo: una famiglia dove tutti si perdono, ma si cercano e alla fine si ritrovano»¹².

Possiamo tentare di tracciare un parallelo tra il destino dell'impero austroungarico e quello della famiglia Michelstaedter. I bagliori di un impero, le musiche degli anni ruggenti, l'eleganza liberty della Mittleuropa: ogni cosa si disperde o si spegne nell'inferno delle due guerre.

Dopo le ceneri della Seconda guerra mondiale, nel '50 sarà Paula a fare ritorno in Italia e a ritrovare tra le macerie la cassapanca ottocentesca. I libri, invece, conosceranno un destino più tortuoso. La biblioteca di Michelstaedter conosce una diaspora più lunga e marcia su binari clandestini.

¹¹ Per una puntuale rassegna delle recensioni si rimanda a Antonella Gallarotti, *Seguire le tracce. Elda e il cassone dei libri*, in *La cassa dei libri. La famiglia Michelstaedter e la Shoah*, a cura di M. Menato e S. Volpato, Antiga Edizioni, 2019, p. 57 n. 6.

¹² S. Campailla, *Un'eterna giovinezza. Vita e mito di Carlo Michelstaedter* cit., p. 37.

Alcuni libri, posseduti da Carlo e dal padre Alberto, sono citati negli anni Cinquanta da Umberto Saba in una lettera all'avvocato Cesare Pagnini, in cui afferma di aver avuto «da poco la possibilità di entrare in possesso di una biblioteca goriziana di uno scrittore-filosofo» e tra parentesi aggiunge: «(se passa in Libreria le spiego la tragica storia sua e della sua famiglia, simile alla mia)»¹³. Si tratta di una biblioteca ritrovata nel 2013 ad opera di Simone Volpato inventariando i volumi di Cesare Pagnini.

E poi c'è un'altra storia, quella della «cassa dei libri», che costituisce il cuore della biblioteca di Michelstaedter. Come si legge nel volume *La cassa dei libri. La famiglia Michelstaedter e la Shoah*, «[i]n un caldo agosto del 2018 un altro cospicuo numero di libri riemerge da una casa. Sono i libri salvati da Elda»¹⁴.

Finita la guerra, tra le macerie, all'indomani della diaspora, sarà Paula, unica sopravvissuta, a recuperare le carte del fratello e a custodirle.

Al '48 risale l'edizione Garzanti delle poesie, mentre al '58 la pubblicazione delle opere a cura di Chiavacci. Ciò nonostante, l'autore continua a essere sconosciuto o misconosciuto.

Dopo la morte di Paula Michelstaedter Winteler, occorsa nel '72, le carte vengono donate alla Biblioteca Civica di Gorizia, secondo le volontà espresse dalla sorella. Si apre la stagione del revival degli scritti con la pubblicazione della biografia *A ferri corti con la vita* e l'allestimento della mostra testimonianza per Carlo Michelstaedter, entrambi ad opera di Sergio Campailla.

La cassapanca ottocentesca delle carte di Michelstaedter è in qualche modo immagine dell'eterotopia, luogo reale, isolato ma non inaccessibile, secondo la definizione di Foucault. Ci offre la possibilità di riflettere su quanto sia labile la memoria, su quanto siano funambolici i fili con cui si ordisce la storia della letteratura. Quella cassapanca apre un varco su tutta quella letteratura sommersa che è un luogo abitato da fantasmi.

Tutte le storie, indipendentemente dalla loro bellezza, hanno bisogno che qualcuno le racconti. Si pensi al caso Svevo e alle figure di Joyce, Montale e Bazlen. Di qualcuno che le racconti e di qualcuno che le legga o le ascolti. E alcune storie non saranno mai raccontate.

¹³ Sergio Campailla, *La biblioteca salvata*, in Id., Marco Menato, Antonio Trampus, Simone Volpato, *La biblioteca ritrovata. Saba e l'affaire dei libri di Michelstaedter*, Firenze, Olschki, 2015, p. 4.

¹⁴ *La cassa dei libri. La famiglia Michelstaedter e la Shoah* cit., terza di copertina.

SALVATORE FRANCESCO LATTARULO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

I PERDUTI "GIORNI DI ERNESTO":
CONTROSTORIA DELL'AUTOBIOGRAFIA CLANDESTINA
DI UMBERTO SABA

...quasi ognuno di noi crede di essere una cosa
ed è invece, in profondità, un'altra¹.

1. Com'è noto, il conio foucaultiano di «eterotopia» ha a che fare *stricto sensu* con la nozione di luogo in quanto spazio fisico determinato, ambiente geografico connotato². Ma l'uso figurato del termine 'luogo' ereditato dall'italiano dalle due lingue classiche (*topos*, in greco, *locus*, in latino) estende la nozione di eterotopia al campo testuale. Secondo il filosofo francese, le «eterotopie» sono dei «contro-spazi»³. In quanto luoghi 'assolutamente altri' rispetto a quelli consueti, le eterotopie hanno in sé l'idea di opporsi alla realtà esistente, in forma di scarto o deviazione, mostrandone un lato controverso, alternativo, marginalizzato, straniato. Trascinando il termine nella sfera della testualità, le eterotopie possono definire quei materiali grafici che orbitano intorno a un'opera letteraria di cui delucidano la fase genetica, redazionale ed editoriale, rimanendo ai bordi del prodotto finito. A voler usare un'immagine cinematografica, tali paratesti sono il girato di un film, da cui si ricava l'effettivo montaggio. Questi *corpora* contengono un po' la preistoria, la storia e il dopo-storia di un libro, nel senso che gettano luce anche sulla sua ricezione futura. Capita anche che simili testi secondari possano mettersi di traverso (magari fautore proprio l'autore) rispetto al testo principale, assumendo la funzione di contro-testi. Ecco allora che la collazione di tali *papiers* porta in luce una specie di controstoria o di storia controfattuale dell'opera.

¹ Umberto Saba, *Lettere a un'amica*, Torino, Einaudi, 1966, p. 113.

² Michel Foucault, *Utopie Eterotopie* (ed. or. *Les hétérotopies. Les corps utopiques*, Paris, Institut National de l'audiovisuel, 2004), a cura di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006.

³ Ivi, p. 12.

2. Siffatti documenti 'eterotopi' si rivelano quanto mai preziosi nel caso di *Ernesto* di Umberto Saba, una sorta di *locus desperatus*, per mutuare un tecnicismo filologico. Non fosse altro perché il romanzo incompiuto è un abbozzo, un frammento, di cui le parti mancanti sono rimaste nell'ombra, affidate come proposte alla corrispondenza privata, disseminate come varianti nei quattro dattiloscritti principali (custoditi nel «Fondo Manoscritti di Autori moderni e contemporanei» di Pavia) schedati come esemplari **A**, **B**, **C** e **D** Grignani (la curatrice della seconda *editio aucta*⁴), o sepolte per sempre nella mente dell'autore che non le mise mai su carta. La stessa tardiva *princeps*⁵ è già un chiaro esempio della non coincidenza tra *intencio auctoris* e *intencio editionis*, anche alla luce della travagliata questione dell'editabilità del libro. Quest'ultimo «è impubblicabile», annuncia per lettera lo scrittore alla moglie Lina alla fine del maggio del Cinquantatré⁶. E tuttavia in questa missiva, quasi un certificato di nascita di *Ernesto*, non una parola è spesa a proposito della focale del romanzo, la pederastia, né se ne esplicita il *côté* autobiografico, rintracciabile negli indizi inconfutabili dell'intreccio. La sinossi minima che Saba fornisce a Lina è un modello di reticenza: «è la storia di un ragazzo che aveva 16 anni a Trieste, nel 1898»⁷.

Il *Fortleben* di *Ernesto*, databile agli inizi dei Cinquanta⁸ e impresso soltanto vent'anni dopo, ha conosciuto una sorta di riprovazione ufficiosa:

⁴ Umberto Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani, Torino, Einaudi, 1995, pp. 143-147. A queste carte, in parte autografe, va aggiunto un quinto esemplare (**S**), contenente due fogli spediti all'amico Nello Stock alla fine dell'estate 1953. La classificazione Grignani è fatta propria da Arrigo Stara in Umberto Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 1300-1303.

⁵ Umberto Saba, *Ernesto*, in appendice *Tredici lettere di Umberto Saba in cui si parla di Ernesto con una nota di Sergio Miniussi* (pp. 113-137), Torino, Einaudi, 1975.

⁶ Umberto Saba, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio, presentazione di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1983, p. 250. E si veda, su un tono simile, il parziale ripensamento comunicato a Nora Baldi il 1° settembre '53: «ed *Ernesto*, anche se fosse pubblicabile, sarebbe incomprensibile» (U. Saba, *Lettere a un'amica* cit., p. 60).

⁷ U. Saba, *La spada d'amore* cit., p. 250.

⁸ Una lettera di Saba a Vittorio Sereni del 22 febbraio 1948 consente tuttavia di retrodatare di circa un lustro il concepimento di *Ernesto*: è assai verisimile che «il mio ultimo libro» di cui qui si parla allusivamente (Umberto Saba, Vittorio Sereni, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di C. Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 80) sia «l'antenato più diretto di *Ernesto*» (U. Saba, *Tutte le prose* cit., p. 1293). La locuzione «il mio ultimo libro» ritorna in una missiva a Linuccia posteriore di pochi giorni (10 marzo): cfr. Umberto Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di G. Lavezzi e R. Saccani, Milano, Bompiani, 1987, p. 108. Parimenti, del «mio ultimo libro, quel libro che non potrò mai scrivere» (in Mario Lavagetto, a cura di, *Per conoscere Saba*, Milano, Mondadori, 1981, p. 390), Saba fa cenno a Vladimiro Arangio-Ruiz (la corrispondenza completa tra i due è stata edita da Antonio Pinchera, *Carteggio Saba-Arangio Ruiz, 1948*, in «Il Bimestre», (1971), n. 14, pp. 18-26) in un'epistola composta all'indomani di quella scritta alla figlia. Stando così le cose, la fine dell'inverno Quarantotto collimerebbe con il *terminus a quo* inizia la cronistoria di *Ernesto*.

fuoriuscito da un lungo oblio, ha ancora patito in parte la scure dell'industria libraria. Ma in qualche misura l'opera ha per lunga pezza fatto proprie le riserve dello stesso autore. L'atto finale della carriera letteraria di Saba è stato durevolmente nel mirino ostile di un tiro incrociato, carico di dinieghi e divieti da ambo i fronti, si è trovato al centro di un campo di forze ostili, alla mercé di un nemico interno e uno esterno. Soltanto quando, dopo la rivoluzione sessantottina, sono venute meno le «inibizioni»⁹ dell'etica pubblica, il romanzo è stato sdoganato e posto in commercio. Oggi che i *gay studies* costituiscono un filone di ricerca *à la page*, una simile 'messa all'indice' può risultare anacronistica, nonostante l'omofobia costituisca una piaga men che mai sanata nel tessuto della nostra vita associata.

Si può persino dire che il titolo vulgato sia una specie di eteronomia. L'idea manifestata per lettera alla figlia Linuccia di intitolare *I Promessi Sposi* il libro frutto del lavoro dell'ultima parte della vita dello scrittore ne rappresenta il primo atto di autocensura. L'argomento di *Ernesto*, cioè l'iniziazione del giovane protagonista all'omosessualità, è troppo scandaloso perché Saba non sia pressato dall'urgenza di sviare critici e lettori. Quel titolo suggerito inizialmente nella corrispondenza privata quasi in segno di giocosa rivalità con il capolavoro manzoniano nulla ha a che fare con quanto accade in realtà nel romanzo di Saba: la relazione erotica sbocciata tra due ragazzi dello stesso sesso e congelata dallo scrittore al suo stadio aurorale. La storia dell'atto conclusivo della carriera letteraria del Triestino è scandita da una serie di critiche autoimposte per ragioni moralistiche. I continui veti che si affacciano nella sua coscienza, sommati agli acciacchi della vecchiaia e della malattia, avranno come sbocco un testo incompiuto e venuto postumo alla luce della stampa. La sigla manzoniana, tesa a sviare l'attenzione dalla vera materia del libro, non è che l'ennesimo sforzo di sabotare e abiurare *Ernesto*. Non si può ciononostante escludere che quest'ultimo nelle intenzioni originarie di Saba avrebbe dovuto ambiziosamente gareggiare con il romanzo fondante della nostra tradizione prendendone in prestito il nome per farne il controcanto, non diversamente da quanto già avvenuto con il libro sommo di Petrarca. Un disegno sia pure momentaneo e alternativo alla scelta di confinare *Ernesto* al rango inferiore di un «libretto»¹⁰ o di un «romanzetto»¹¹ perché non faccia troppo rumore, non desti eccessivo scalpore e, soprattutto, non osi oscurare il suo stesso irrepreensibile *Canzoniere*. Sicché ha certo l'apparente sapore di una *boutade* l'uscita per l'appunto fatta

⁹ Cfr. la lettera a Bruno Pincherle del 30 giugno '53 (in U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 127).

¹⁰ Lettera a Linuccia del 12 agosto '53 (ivi, p. 134).

¹¹ Epistola alla figlia del 17 agosto '55 (in U. Saba, *Atroce paese* cit., p. 205, nota 7).

a Linuccia a metà dell'agosto del '53: «Sai che mi era venuta un momento perfino l'idea di chiamare il libro invece che *Ernesto*, *I promessi sposi*?»¹². Un pensiero stravagante ma che odora appunto di depistaggio d'autore. Nell'ultimo episodio Ernesto si invaghisce di un efebico violinista, Ilio, bello come il sole. Il ragazzo è l'*alter ego* di Ugo Chiesa, un concertista triestino a cui un imberbe Saba si legò passionalmente – a stare a un suo sonetto – «come a una sposa»¹³. I due si trovarono poi a essere rivali d'amore per una fanciulla di nome Lucia, con cui in seguito Ugo convolò a nozze¹⁴. Ecco spiegato l'arcano. Ma questa non è soltanto l'ipotetica parte assente del romanzo; è addirittura un'altra storia, un altro romanzo, un'eterotopia narrativa di cui non è più possibile seguire le tracce.

Si considerino poi i titoli provvisori «Un mese», «Un anno»¹⁵, che intendono quasi tenere la contabilità dell'aspettativa di vita di Ernesto, inquadrata in una forbice così divaricante da gettare un faro su quanta strada avrebbe dovuto avere davanti a sé il libro reietto. Di altra grana è, all'opposto, la precoce intestazione *Intimità*¹⁶. Se le denominazioni temporali risultano troppo neutre e astratte per essere spendibili allo scopo, quest'ultima titolazione è invece fin troppo pruriginosa per essere accolta, tant'è che viene cassata sul nascere.

3. Vivo l'autore, la fruizione del palinsesto di *Ernesto* è limitata a pochi intimi (parenti e sodali). Dopo averlo presentato come «impubblicabile», Saba suggerisce in subordine «un'edizione privata di pochi esemplari, e fuori commercio»¹⁷. Il poeta si premura di secretare il dattiloscritto affinché circoli solo tra mani fidate. Insomma, l'antefatto del romanzo a sfondo omoerotico è quello di un testo condannato alla clandestinità perché assai compromettente per il suo inventore. All'interno di una conflittualità latente nell'io, il poeta censura il narratore, ne controlla e sanziona la voce, lo riduce al silenzio. Anche perciò gli imperfetti «giorni di Ernesto» coincidono con una stagione oggetto di nostalgia e rimpianto¹⁸.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Autobiografia*, 6, v. 2 (in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988, p. 260).

¹⁴ Si vedano le lettere ad Amedeo Tedeschi del marzo 1903 e a Tullio Mogno, del 14 marzo '49 (U. Saba, *La spada d'amore* cit., p. 64 e pp. 205-206).

¹⁵ Lettera a Lina [forse del 22 giugno 1953] (in U. Saba, *La spada d'amore* cit., p. 257).

¹⁶ Lettera a Lina del 30 maggio '53 (ivi, p. 250).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Così il poeta si sfoga con la sua Noretta (Baldi) il 13 novembre '53 (U. Saba, *Lettere a un'amica* cit., p. 73).

La posta personale di Saba è il terreno di coltura per ricostruire la filogenesi e la trafila redazionale di *Ernesto*. Le fonti principali sono costituite dal carteggio con familiari e amici, testimoni e interlocutori di questo travagliato *opus in fieri*. Ma è in particolare lo scambio epistolare con Linuccia, investita del ruolo di stretta confidente delle remore e delle interdizioni del caso, a far luce sull'iter gestionale ed editoriale di *Ernesto*. Alcune missive contengono, come detto, varianti significative rispetto alla *vulgata*. Tali 'eterotopie' testuali, documentano, in contrasto con la volontà di Saba di rinnegare la sua creatura letteraria, un'ossessiva cura filologica d'autore non dissimile da quella esercitata anche sul *Canzoniere*. Una parte di questa corrispondenza giace tuttora inedita presso il già menzionato Fondo pavese; non divulgato è anche il carteggio tra Linuccia e la Einaudi, depositato nell'archivio della casa editrice torinese. Tutto questo materiale fa parte del complesso cantiere 'segreto' di *Ernesto*¹⁹.

4. La circolazione ristretta e senza mercato dell'opera è posta *ab origine* come *condicio sine qua non* per andare avanti se mai quello che per adesso è al più un racconto evolverà in seguito in una più organica forma romanzesca. Lo scrittore non soltanto esercita un severo controllo diretto sullo sbocco editoriale dell'unico tentativo di romanzo della sua vita circoscrivendo al massimo il raggio della sua diffusione ma frena anche gli ardori dei suoi primi fervidi estimatori che lo sollecitano nella direzione opposta: «se ti ho detto che il romanzo è impubblicabile vuol dire che lo è», ribatte nella tarda estate '53 al sodale Pierantonio Quarantotti Gambini²⁰. E a meglio vedere, l'impossibile *imprimatur* rappresenta un canone filologico *ex ante*: «Sapevo da quando ne ho scritta la prima riga [...], che non era per la pubblicazione»²¹.

Carteggiando con lo scrittore croato Saba si fa scudo, magari un po' pretestuosamente, delle perplessità di qualche accolito, il cui presunto scetticismo intorno a *Ernesto* striderebbe con la benevolenza accordatagli dalla

¹⁹ Si veda ora Ida Bozzi, *2.600 volte Saba*, in «la Lettura – Corriere della Sera», 29 agosto 2021, pp. 14-15. E cfr. già Nunzia Palmieri, *L'epistolario di Umberto Saba. Storia di un'edizione mancata*, in «Paragrafo», 2007, 3, pp. 29-47. Alle traversie di questa «impresa non facile» accenna la stessa Linuccia Saba, *Umberto Saba mio padre. Memorie raccolte da Giuseppe Andreoli*, in «Linea d'ombra», (1983), n. 2, p. 177; sul punto si rinvia anche ad Anita Pittoni, *Linuccia Saba, Penso a te, che sei tutt'uno con la poesia di tuo padre. Lettere inedite di Anita Pittoni e Linuccia Saba (1957-1966)*, ed. critica a cura di G. Norio, postfazione di R. Benedetti, Macerata, Biblohaus, 2020, p. XXV.

²⁰ Umberto Saba, Pierantonio Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane. Carteggio 1930-1957*, Milano, Mondadori, 1965, p. 136.

²¹ *Ibidem*.

cerchia dei fedelissimi²². È poi singolare che Saba insista, con fare pedante, che la conoscenza dei suoi precoci ricettori sia filtrata dalla viva voce dell'autore²³. Lo scartafaccio allo stato attuale deve passare solo per le mani di lui, che ne è il geloso guardiano. All'unigenita Linuccia, diventatane negli anni più bui del declino la consulente editoriale²⁴, il padre si raccomanda espressamente di restituirgli «ben chiuso con la gomma, il dattiloscritto»²⁵. Egli fornisce la lista degli esigui lettori autorizzati e prescrive con pignoleria financo l'ambiente dove dare esecuzione a tale compito, cioè la dimora della figlia o quella di Carlo Levi, a cui in ogni caso e per nessuna ragione il brogliaccio deve essere dato in possesso. E tanto intransigente mistero per un romanzo che vuol essere semplicemente, almeno in superficie, il ritratto di un adolescente triestino di fine Ottocento!

Le *lecturae* esoteriche del canovaccio di *Ernesto*, il cui ascolto è limitato a un circolo di eletti²⁶, sono uno specchio nitido dell'autolimitazione prudenziale cui soggiace il racconto. Sul viale del tramonto, Saba è affetto da una specie di 'sindrome di Tristano', il protagonista eponimo di un noto dialogo leopardiano. Questi cerca beffardamente di convincere l'amico che è sua intenzione disconoscere il proprio libro fresco d'inchiostro sull'infelicità umana. L'interlocutore veste i panni dell'arcigno recensore prevenuto e malevolo che non vale la pena confutare ma è preferibile assecondare nelle sue ottuse convinzioni. Come il pensatore eretico delle *Operette morali*, Saba combatte un'uguale battaglia contro i canoni del suo tempo. C'è poi che nel *Dialogo di Tristano e un amico*, l'autore prospetta provocatoriamente di dare alle fiamme il saggio incriminato: «bruciarlo è il meglio»²⁷. È lo spettro che in fondo perennemente aleggia sulla sopravvivenza di un'opera controcorrente, che attacca il senso comune e la logica filisteica della società benpensante. La 'psicosi del fuoco' contagia anche Saba che ancora a Linuccia così si rivolge: «Almeno ti avessi dato *Ernesto*; spedirlo per ferrovia o aereo non ho coraggio; così, al primo allarme, sono costretto a bruciare i

²² Certuni «dicono che è la più bella cosa che io abbia scritto»: lettera a Lina del 30 maggio '53 (in U. Saba, *La spada d'amore* cit., p. 250).

²³ «Su questo sono d'accordo anche le due o tre persone che ne hanno letti (ascoltato leggere) alcuni brani» (U. Saba, P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane* cit., p. 136).

²⁴ A lei spetta «cura[re] i suoi scritti postumi» (L. Saba, *Umberto Saba* cit., p. 186).

²⁵ Lettera del 29 luglio 1953 (U. Saba, *Atroce paese che amo* cit., p. 140).

²⁶ Cfr. anche la lettera a Quarantotti Gambini del 20 agosto '53: «Se vieni a Trieste, te ne leggerò un episodio» (U. Saba, P. Quarantotti Gambini, *Il vecchio e il giovane* cit., p. 135); e si veda l'epistola senza data a Lina: «la Bettina e l'Anita Corsini, alle quali ho letto solo il terzo episodio» (U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 126).

²⁷ Giacomo Leopardi, *Tutte le Opere*, a cura di F. Flora, I (*I Canti e le Operette Morali*), Milano, Mondadori, 1940, p. 1026.

due dattiloscritti»²⁸. Lo sfondo storico è la crisi di Trieste che, dopo il ritiro delle guarnigioni alleate, è esposta alle rivendicazioni del governo titino che minaccia di aprire un conflitto militare con l'Italia. Le incognite politiche e i venti bellici interferiscono con le ansie private dello scrittore circa l'avvenire di un testo che rischia di comprometterlo in un domani alle porte anche con i temuti prossimi padroni stranieri della città carsica.

La piromania torna ad assalire quasi un biennio dopo Saba, ormai acquiescente all'idea che l'officina romanzesca è in uno stallo insolubile. Logorato dalla malattia psichica e vicino al suo capolinea, l'ultrasettantenne poeta è preoccupato di «lasciare in giro cose incompiute, che dovrebbero essere tutte riviste, terminate, ecc., e che così come stanno non hanno senso»²⁹. Di qui «l'obbligo preciso» imposto a Levi, cui nel frattempo, in deroga al veto anteriore, è stato consegnato il dossier *Ernesto*, «di bruciarlo non appena avesse avuto da [Saba] l'ordine»³⁰. Linuccia viene implorata dal padre di farsi intermediaria e garante del mandato: «Ti prego di passargli l'ordine, senza fare ostruzione»³¹. Si coglie un che di teatrale e declamatorio in questa accorata supplica. Viene in mente il Virgilio 'melodrammaticamente' determinato a fare un falò dei rotoli dell'*Eneide*, monca in alcuni punti, come, a guisa di aneddoto, riferisce Elio Donato nella sua *Vita* (§§ 39-41). Tanto per il Mantovano quanto per il Triestino, come s'è visto, l'espletamento del *labor limae* sarebbe il prerequisite irrinunciabile al 'si stampi' di un'opera letteraria, pena la sua archiviazione o, peggio, la sua distruzione. Ma, stante l'insita vitalità che li anima, «i manoscritti non bruciano», ammonisce il satanico Woland all'indirizzo dell'omonimo protagonista del grande affresco narrativo di Michail Bulgakov, reo di aver gettato nella stufa il suo scabroso romanzo cristologico³².

5. Lo *story editing* di *Ernesto* è un vero e proprio rompicapo. Saba consegna due copie di differente lunghezza del romanzo a Levi in busta chiusa con l'incarico, come già anticipato, di ridurle in cenere. Viene da domandarsi perché il prescelto per tale drastica incombenza sia Levi piuttosto che Linuccia, la quale, seguendo passo dopo passo la stesura degli ultimi capitoli, è la persona più addentro nella vicenda. Il fatto è che dire Carlo o dire

²⁸ Lettera del 13 ottobre '53 (U. Saba, *Atroce paese che amo* cit., p. 143).

²⁹ Epistola alla figlia del 17 agosto '55 (ivi, p. 205, nota 7).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Il maestro e Margherita* [1967], trad. it. di V. Dridso, Torino, Einaudi, 1996, p. 325 (ed. or. *Master i Margarita*, in «Moskva», XI e I; poi, in volume, Berna, Scherz, 1967).

Linuccia significa per Saba la medesima cosa, visto che i due, congiunti da tempo in una relazione adultera, vivono all'unisono. Ed è comprensibile che della coppia la figura più autorevole sia l'autore di *Cristo si è fermato a Eboli*, peraltro legato a Saba da una amicizia di lunga data, consolidatasi nel frangente delle persecuzioni razziali che imposero a entrambi la via della clandestinità nell'esilio fiorentino³³. Nulla di strano, perciò, che lo stretto sodalizio con l'affermato scrittore spinga Saba a farne l'erede naturale delle sue ultime volontà a proposito della sua più tormentata fatica artistica. Linuccia, soggiogata dal carisma letterario dell'amante, lo asseconderà nella decisione di tener fede alla parola data al padre di lei: è quanto Saba avrà pensato e sperato in cuor suo. Illuminante è la lettera che il poeta indirizza alla figlia poco dopo il Ferragosto del '55: «In questo momento ha telefonato Carlo. Gli dispiace, ma è d'accordo. Non mettermi – per carità – i bastoni tra le ruote»³⁴.

Insomma, per il mittente l'adorata Nucci è il potenziale ostacolo al suo disegno incendiario. La giovane è troppo compromessa affettivamente e troppo ammalata dalla fama letteraria del padre, all'ombra della quale coltiva le proprie sotterranee ambizioni artistiche, per essere corresponsabile della distruzione di quella che forse è la sua opera maestra. Levi viceversa si trova in una posizione di maggiore neutralità tale da consentirgli di essere designato come garante (e *dominus*) delle determinazioni finali di Saba. Quello di *Ernesto* diventa così un affare di famiglia formato da un triangolo: padre, figlia e genero *in pectore*. Fatto sta che l'estrema risoluzione di Saba sarà disattesa. Né Carlo né Linuccia faranno di *Ernesto* una sola fiammata. Ed è presumibile che sia stata la seconda a persuadere in tal senso l'altro, facendo appunto leva sul suo ascendente sentimentale. Oltretutto Linuccia è dei due colei che è meglio edotta sulle effettive condizioni di salute mentale del padre (come sta a indicare anche lo scambio di lettere con Edoardo Weiss, lo psicologo che ebbe in cura Saba e, in parte, anche la figlia³⁵), che tempo prima gli aveva persino manifestato l'intenzione di suicidarsi. Sicché ella avrà interpretato le ultime ingiunzioni del genitore come le esternazioni di un vecchio psicopatico, di cui non bisognava tener conto. E in merito a questa sua convinzione le sarà stato agevole ricevere l'approvazione del compagno. Certo è che quest'ultimo, dopo aver ceduto

³³ Cfr. Silvana Ghiazza, *Carlo Levi e Umberto Saba. Storia di un'amicizia*, Bari, Dedalo, 2003.

³⁴ In U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 145.

³⁵ La corrispondenza (a quel che ne so inedita) si trova presso il Fondo dell'«Archivio Edoardo Weiss, 1913-1970»; è consultabile online sul sito dell'Aspi (Archivio storico della psicologia italiana): <https://www.aspi.unimib.it/collections/object/detail/1815/>. E cfr. U. Saba, *Lettere sulla psicanalisi: Carteggio con Joachim Flescher 1946-1949. Con gli scritti di Saba sulla psicoanalisi, le lettere di Saba a Edoardo Weiss, due lettere di Weiss a Linuccia Saba*, a cura di A. Stara, Milano, SE, 1991.

sul punto (ove mai anch'egli non si fosse fatto i suoi scrupoli), sarà stato fermo almeno sulla linea di non dare il testo alle stampe, cui indirettamente l'amante aspira³⁶.

I successivi passi di Linuccia mostrano che la donna covava nell'animo proprio l'approdo di *Ernesto* in tipografia. Era del resto questo l'obiettivo a lungo termine della scelta di non far ardere le sue pagine. Prova ne sia che è Linuccia a trascrivere di suo pugno il faldone troppo irto di correzioni e ritocchi per essere messo nelle mani di uno stampatore³⁷. C'è infine da pensare che nelle more Levi sia stato un intoppo, un freno³⁸. Tant'è che nella primissima estate del '75, appena qualche mese dopo la morte del partner, Linuccia scrive a Einaudi, con cui è in corrispondenza già da qualche tempo sul 'caso *Ernesto*': «Non vedo l'ora di mandarti gli inediti di Carlo, e Ernesto. Ma, per fare queste cose, devo entrare nello studio»³⁹. Le prime parole sembrano un grido di gioia, un'esplosione di felicità! Il lutto privato, pur triste e doloroso, si trasforma in un evento liberatorio ai fini del progetto editoriale, di cui Linuccia è andata fin qui tessendo pazientemente i fili. Scomparso Carlo, ora nulla osta alla notorietà di *Ernesto*. La vedova può finalmente entrare nello scrittoio del defunto, dove il libro è stato evidentemente chiuso a chiave, evitando che vi resti a marcire ancora.

6. È grazie a Linuccia, allora, che *Ernesto* è arrivato fino a noi. L'autore, che tanto si è speso per favorire un'ampia ricezione del *Canzoniere*, rema invece fin da subito ai danni della fortuna del romanzo, che ai suoi occhi rischia di offuscare il primo, anzi di esserne il fratellastro cadetto che attenta alla vita del maggiore: «quel mascalzone mi ammazza il *Canzoniere*»⁴⁰. Siffatto nuovo cimento è avvertito dallo scrittore, la cui fama è sempre stata affiliata a quella del suo capolavoro in versi, come una palinodia del suo pressoché consolidato passato di poeta e di conseguenza una minaccia per l'incoronazione futura: quale dei due lasciti letterari, incombando ormai la morte, si intende demandare dunque alla posterità? Di qui l'equiparazione sottesa tra Ernesto e Caino, che uccide il primogenito. Per evitare questo fratricidio, che si configura per estensione come un potenziale parricidio, Saba,

³⁶ Che tra i due sia Levi il custode effettivo delle carte del poeta si ricava anche da una lettera di Linuccia ad Anita Pittoni del 13 gennaio '60 (A. Pittoni, L. Saba, *Penso a te cit.*, p. 124).

³⁷ Cfr. U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 146.

³⁸ Per lui, il vincolo della promessa fatta all'amico di una vita sarà stato più forte del giudizio artistico: «Carolevi [è l'abituale *scriptio continua* usata da Saba] diceva che, se lo si potesse pubblicare, sarebbe una rivoluzione nella prosa narrativa» (U. Saba, *La spada d'amore cit.*, p. 250).

³⁹ In U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 146.

⁴⁰ Lettera a Linuccia del 12 agosto '53 (U. Saba, *Ernesto*, a cura di M.A. Grignani cit., p. 134).

strozzando in fasce il suo *Ernesto*, simula un ideale infanticidio. La parabola del libro della discordia riproduce quasi su scala letteraria il notorio conflitto edipico che segna la vita psichica dello scrittore triestino. Oltretutto *Ernesto* è stato concepito in un ospedale romano⁴¹, dove il narratore viene ricoverato per l'aggravarsi della sua logorante nevrasenia. È l'inizio dell'ultima salita del calvario che nel giro di una manciata d'anni lo porterà alla morte. La clinica (in particolare quella psichiatrica), luogo al confine con la vita reale, è per paradosso uno di quei posti che Foucault annovera tra i tipi esemplari di eterotopie⁴², in quanto «contestazione di tutti gli altri spazi»⁴³, che si intende cancellare, neutralizzare, purificare. Nell'eterocrito *habitat* del nosocomio *Ernesto* nasce come libro di rottura, di rivolta e di protesta contro le ipocrisie del perbenismo borghese. A detta dell'informata Linuccia il romanzo era «il suo apologo più liberatore», il sospirato toccasana per risanare le offese della vita, non ultime quelle del nido domestico⁴⁴. E tuttavia è lo stesso suo artefice a contestarlo, disconoscerlo, ripudiarlo. Saba entra intrinsecamente in contrasto con il suo figlio di carta dopo averlo messo al mondo. A conti fatti, se Ernesto potesse prendere virtualmente la parola finirebbe per pronunciare consapevolmente uno dei versi più celebri del poeta: «Mio padre è stato per me "l'assassino"»⁴⁵.

⁴¹ Cfr. la missiva a Lina [del 22 giugno '53] (in U. Saba, *La spada d'amore* cit., p. 257) e quella a Linuccia datata 29 luglio dello stesso anno («Risuscitare non poteva [*Ernesto*] che a Roma e in quella stanza di quella clinica», U. Saba, *Atroce paese che amo* cit., p. 140).

⁴² Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 44-45.

⁴³ M. Foucault, *Utopie* cit., p. 25.

⁴⁴ L. Saba, *Umberto Saba* cit., p. 173 (e cfr. p. 186).

⁴⁵ U. Saba, *Tutte le poesie* cit., p. 257. E cfr. la lettera a Linuccia del 1° agosto '53 a proposito ancora delle sorti del romanzo: «Basta un niente per ucciderlo» (U. Saba, *Ernesto*, in appendice *Tredici lettere* cit., p. 125).

RICCARDO STURARO
(UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA)

IMMERSIONI ED EMERSIONI NELL'ARCHIVIO DI LUZI

1. *Introduzione*

Lo scopo del mio contributo è descrivere l'*iter* che ha condotto al compimento finale di *Dottrina dell'estremo principiante*¹, la silloge di Mario Luzi uscita nell'autunno del 2004, soltanto pochi mesi prima della sua morte, occorsa il 28 febbraio 2005. Trattandosi del testo conclusivo dell'ultimo libro pubblicato in vita dall'autore, esso detiene un valore simbolico altissimo, giacché costituisce, in certo modo, l'*explicit* della lunga e intensa avventura creativa luziana, nonché il definitivo addio del poeta, ormai novantenne, al mondo e all'esistenza². Nel tentativo di individuare quali circostanze abbiano presieduto alla genesi di questa lirica e di ripercorrerne le diverse fasi compositive, mi sono avvalso degli scartafacci dello scrittore attualmente conservati presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze, vale a dire dei materiali su cui egli abbozzava, correggeva e in una parola costruiva le proprie opere. Perciò, un secondo obiettivo del presente saggio è mettere in luce tale laboratorio – tanto ricco e affascinante, quanto ancora in larga parte inesplorato – e mostrare, attraverso l'esempio proposto, come da qui si possano trarre informazioni preziose riguardo alla storia dei capolavori del maestro fiorentino, ed elementi capaci di svelarne le ragioni segrete.

¹ Mario Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante*, Milano, Garzanti, 2004.

² Si tenga presente che l'inventiva dell'autore non si estinse mai, se non con il suo trapasso. Le liriche successive a *Dottrina dell'estremo principiante* – alcune delle quali apparse su giornali e riviste, tra la fine del 2004 e l'inizio del 2005 – sono confluite nella postuma Mario Luzi, *Lasciami, non trattenermi. Poesie ultime*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2008. Ne consegue che il brano su cui verte questo saggio non è l'ultimo concepito, in assoluto, dal poeta, bensì l'ultimo dell'ultima raccolta da lui allestita e pubblicata in vita. In quanto tale, esso rappresenta una sorta di suo congedo ufficiale, rispetto ad altri, che pure vennero scritti e uscirono più tardi.

2. Una scoperta eccezionale

Tutto ha inizio nel capoluogo toscano, venerdì 12 ottobre 2001, quando il bibliofilo genovese Beppe Manzitti entrò a Palazzo Corsini, per visitare la quarta edizione della Mostra-Mercato del Libro Antico, che lì si svolgeva³. Girovagando tra le bancarelle, il nostro uomo si imbatté in quella allestita da Pietro Crini, titolare dello Studio Bibliografico Vecchi Libri, che ancora oggi traffica volumi rari a Firenze, in zona Santa Croce. Costui esponeva, tra gli altri pezzi, un documento di straordinario valore, ossia una busta contenente manoscritti e dattiloscritti di Luzi, riconducibili agli avvii della sua carriera⁴. Non appena venne a sapere la cosa, Manzitti telefonò all'amico Stefano Verdino – curatore dell'opera luziana – per metterlo al corrente. Lo studioso non perse tempo e da Genova, dove risiedeva, prese contatti con Alfiero Petreni, un collaboratore pientino del poeta, affinché si precipitasse a Palazzo Corsini, in modo da verificare la notizia e acquisire il plico, prima che sparisse dalla circolazione.

Domenica 14 ottobre, in compagnia di Petreni, Luzi in persona comparve davanti allo stand citato, per esaminare le carte che lo riguardavano. Dopo averle ispezionate meticolosamente, l'autore le identificò: si trattava delle liriche di *La barca*⁵, che egli aveva inviato – poco più che ventenne, nel 1935 – all'editore Guanda di Modena, il quale, in seguito alla pubblicazione, gliele aveva restituite tramite raccomandata. Lo scrittore ricordava che – una volta ricevuto il fascicolo – aveva continuato a utilizzarlo. Infatti, come diremo meglio tra un attimo, esso ospitava, oltre agli originali della sua raccolta d'esordio, anche alcuni testi revisionati per la seconda edizione, del 1942, e soprattutto decine di brani coevi che il maestro, da ragazzo, aveva scelto di non divulgare, ma riversato comunque nella medesima cartelletta di quelli destinati alle stampe. Proseguendo con la ricostruzione, Luzi ipotizzò che a un certo punto la busta, stracolma di componimenti editi e inediti, fosse stata da lui riposta dentro un vecchio tomo, appartenente alla biblioteca dei suoi genitori, e lì abbandonata. L'indomani del decesso del padre – avvenuto nel 1965 – il poeta decise di smantellare la casa di famiglia, situata in Via

³ Un racconto più particolareggiato della vicenda che riassumo in questo paragrafo è offerto da Alfiero Petreni, *Cronaca di un ritrovamento*, in «Poesia», XV (2002), 159, p. 4. L'articolo – con lo stesso titolo, ma lievemente modificato – si legge anche in «Quaderni del Centro Studi Mario Luzi», III (2002), pp. 5-8.

⁴ Una sommaria descrizione di questo fascicolo è approntata, a scopo di vendita, dall'antiquario stesso nel catalogo dell'esposizione; si veda *IV Mostra-Mercato del Libro Antico. 12-14 ottobre 2001. Firenze - Palazzo Corsini*, Pontassieve, La Zincografia Fiorentina, 2001. Ringrazio Katia Mannini per la segnalazione.

⁵ Mario Luzi, *La barca*, Modena, Guanda, 1935.

della Condotta. Per liberarsi dei volumi – del tutto dimentico di quali tesori almeno uno di essi racchiudesse – egli li cedette alla Libreria Antiquaria Fallani, da cui poi Pietro Crini li prelevò. Il resto è facile da immaginare. Frugando tra le pagine, il nuovo proprietario dovette sorprendere l'involto, vi decifrò i versi luziani e scelse di esibirli in occasione della prestigiosa mostra cittadina, durante la quale li avrebbe venduti al migliore offerente, sicuro che non ne sarebbero mancati: il direttore della Marucelliana e vari facoltosi privati si stavano già muovendo.

Terminato il sopralluogo, Luzi e Petreni stabilirono di inserirsi nell'asta per comprare il documento, qualunque spesa bisognasse affrontare. Al fine di dar vita a una cordata di finanziatori sufficiente, nei giorni successivi al ritrovamento l'assistente dell'autore si rivolse a molti conoscenti, banche ed enti attivi sul territorio, lanciando persino appelli mediante la stampa nazionale. In capo a una settimana, si era costituito un gruppo, coordinato dal Comune di Pienza e sostenuto dalla locale Fondazione San Carlo Borromeo, dalla Banca di Credito Cooperativo di Chianciano e da numerosi più piccoli contribuenti. Per parte sua, Verdino, grazie all'aiuto del collega Franco Contorbia, riuscì a coinvolgere nell'affare la Regione Toscana, la quale da un lato garantì un significativo appoggio economico, dall'altro sbaragliò di fatto la concorrenza dei magnati, dichiarando il faldone luziano un bene di rilevante interesse culturale che, perciò, sarebbe dovuto rimanere accessibile al pubblico. Non senza ulteriori imprevisti, la trattativa si sbloccò. Gli acquirenti raggiunsero l'accordo con Crini per un pagamento di trentasei milioni di lire – pari a circa ventimila euro – in cambio della busta completa di ogni allegato. Conclusa la compravendita, il 4 dicembre 2001, essa fu consegnata, con una cerimonia solenne, al Centro Studi Mario Luzi di Pienza – di cui era segretario Petreni – che la prese in custodia e la mise immediatamente a disposizione del maestro e di Verdino, perché venisse sottoposta a un'analisi scientifica adeguata e all'opportuna valorizzazione critica.

La disamina filologica accertò che la cartelletta conteneva centouno fogli, di cui quaranta battuti a macchina, e sessantuno autografi⁶. Quarantanoove carte – sia manoscritte sia dattiloscritte – erano effettivamente occupate dai testi de *La barca*, tutti presenti, a eccezione di *Gli invasori* e *Immensità dell'attimo*. La maggior parte di queste stesure serbava traccia dell'elaborazione luziana – mostrando varianti anche di considerevole entità – mentre alcune risultavano pulite e altre ancora testimoniavano gli interventi apportati in vista della riedizione del 1942. Su sei pagine differenti, si leggevano

⁶ Per un resoconto dettagliato dei contenuti della busta, si veda Stefano Verdino, *Il manoscritto ritrovato*, in Mario Luzi, *Poesie ultime e ritrovate*, a cura di S. Verdino, Milano, Garzanti, 2014, pp. 587-591.

due brani già rinvenuti in precedenza e aggregati alle *Perse e brade*⁷. L'ultimo gruppo, di quarantasei fogli, accoglieva invece una serie di trentadue liriche, concepite dal poeta nel corso degli anni Trenta, ma poi lasciate ai margini – per motivi, a dire il vero, enigmatici, considerata la pregevole fattura – smarrite e mai più pubblicate. Verdino e Luzi recuperarono tale nutrimento *corpus* di inediti e li portarono alla luce nel 2003, battezzandoli *Poesie ritrovate*⁸. In un sol colpo, dunque, erano riemersi, dopo quasi settant'anni di latitanza, l'originale praticamente integro della prima opera luziana, e un cospicuo insieme di componimenti, qualitativamente mirabili, di cui sino ad allora nessuno sospettava l'esistenza.

La vicenda narrata – fortunosa ai limiti dell'incredibile – aprì uno squarcio inatteso sulla giovinezza dell'autore, entusiasmando appassionati e studiosi di letteratura italiana, non solo contemporanea, che vi intuirono la possibilità di conoscere, con una chiarezza altrimenti impensabile, la stagione cruciale del suo apprendistato, da cui sarebbe dipesa, in vario modo, tutta la sua posteriore ricerca espressiva. Naturalmente, però, il più colpito dagli eventi fu Luzi. Il reperimento, in tardissima età, delle proprie primizie poetiche rappresentò, per lui, una sorta di auto-agnizione, di incontro tra il vecchio maestro e il ragazzo ardimentoso o di ricongiungimento delle foci della sua esperienza con le sorgenti. Negli anni che seguirono, questa scoperta non smise di suscitare nel poeta un groviglio indissolubile di domande – sulla vita e sulle coincidenze all'apparenza casuali, ma forse provvidenziali, che in essa si registrano; sul destino del tempo andato, tra perdite irrimediabili e riconquiste insperate; sul senso della propria storia, che egli avvertiva misteriosamente ricapitolata e ormai vicina alla conclusione – riempiendolo, all'unisono, di sentimenti contrastanti e sconvolgenti: di nostalgia e di dolcezza, di gratitudine per quanto avuto e di struggimento per la sua evanescenza, del desiderio di tornare indietro e della coscienza di dover andare avanti ancora, verso l'ignoto. È ciò che ci accingiamo ad appurare, nel corso del prossimo paragrafo.

3. *La prima stesura*

All'interno di un block notes luziano che reca, in apertura, l'intestazione «Natale 01», dopo varie pagine dedicate all'elaborazione della celebre *Infra-parlata affabulatoria di un fedele all'infelicità*⁹ e una fitta serie di abbozzi, ho rinvenuto una lirica – composta, con ogni probabilità, a

⁷ Mario Luzi, *Perse e brade*, Roma, Newton Compton, 1990, pp. 17-18.

⁸ Id., *Poesie ritrovate*, Milano, Garzanti, 2003.

⁹ Id., *Lasciami, non trattenermi* cit., pp. 13-20.

ridosso dell'acquisizione della cartelletta – nella quale il maestro ha plasmato in forma artistica l'accaduto. La trascivo e ne offro una riproduzione fotografica:

Ritrova il tempo
talora i suoi ristagni,
le sue tranquille
e operose beatitudini
riemergono a un tratto
inverosimili

dalla loro remota requiescenza.

Una foschia, ecco, la barca,
il primo fervere,
i giorni adolescenti
di quella tremebonda
e incantata carpenteria
tra acqua e aria.

Lo so, ti intenerisce, Mario	
l'erba di quella primavera,	15
fresca, con pochi fulmini,	
però non puoi brucarla	
se non col desiderio,	
non può altro che infliggervi	
il morso	20

della sua non-possa
la memoria
quasi libidinosa,

ti strazierebbe il cuore
oggi quella pastura. 25

Infinito era il recinto
di te, agnello, e lo è ancora
se non che troppo secolo è passato
lì sopra con le sue nubi
dove tu, perso, hai belato...

Addio, ora ben altro è il prato...

Occorre rimarcare, innanzitutto, il carattere inedito di questo testo, che può venire definito la stesura originaria della poesia conclusiva di *Dottrina dell'estremo principiante* – con la quale intrattiene un rapporto di inequivocabile continuità, dimostrando, altresì, alcune divergenze strutturali su cui ci concentreremo strada facendo – ma, in quanto tale, non è mai stato pubblicato.



ACGV.ML.II.3.52. Per gentile concessione del Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux. Ogni ulteriore duplicazione, con qualsiasi mezzo, è vietata.

Prima di addentrarci nella lettura critica svolgiamo qualche osservazione filologica. L'autografo si sviluppa su due fogli: per l'esattezza i vv. 1-23 occupano la c. 21r, mentre i vv. 24-31 la c. 20v. Questa singolare disposizione – in virtù della quale la fine del componimento, nello scartafaccio, anticipa il suo inizio – è in linea con l'*usus* di Luzi, che tende ad attaccare per prima la facciata di destra, risalendo su quella di sinistra una volta esaurito lo spazio. La redazione si mostra nel complesso ordinata e facile da fruire. Le prove più tormentate, infatti, si affollano tra la c. 18v e la c. 20r. Qui, invece, sembra che l'autore abbia assemblato le varie parti del brano, dopo averle messe a punto nelle pagine precedenti, in modo da confezionare una stesura quasi pulita. Le uniche varianti che si registrano sono «con poche folgori» – nel margine destro del v. 16 – al posto di «con pochi fulmini» e una parola incomprensibile («sopravi»?) nel margine sinistro del v. 29. Oltretutto, entrambe le lezioni paiono scartate, giacché figurano tra parentesi. Ugualmente tra parentesi risulta lo studio alternativo dei vv. 28-30, situato al centro della c. 20v, che recita: «se non che troppo è passato/ il secolo lì sopra/ con le sue nubi/ dove tu, perso, hai belato». Non sfugga, da ultimo, che la versione originale del v. 6 – «vive dal loro nulla» – ha subito una casatura ed è stata sostituita, nel margine destro, con «inverosimili/ dalla loro remota requiescenza». Presumibilmente, questo intervento risale a una fase posteriore, durante la quale la poesia era già compiuta, ma l'autore l'ha ripresa in mano per correggerla. Difatti, esso è effettuato con una penna dal tratto nero e spesso, diversa da quella sottile e blu che verga il resto del testo.

Inoltriamoci, ora, nel commento. I vv. 1-7 esprimono una legge generale e suggestiva: talvolta – afferma Luzi – il tempo torna su sé stesso, e lascia che gli eventi svaniti si riaffaccino allo specchio del presente, dalla lontananza in cui sembravano dimenticati o perduti. Il riferimento alla scoperta dell'antico documento è chiaro. La busta reperta – contro ogni ragionevole aspettativa – restituisce al maestro la stagione lieta e serena, quando egli preparava alacramente il proprio debutto letterario. La visione del *kronos* che viene tratteggiata non è come un torrente che procede dritto e impetuoso; assomiglia, piuttosto, a un fiume che conosce le anse e gli slarghi, i riflussi e le secche, dove qualcosa del passato può salire di nuovo a galla. Peraltro, l'insistenza sull'ambientazione fluviale – se non addirittura marina – di questo *incipit* non è arbitraria, ma autorizzata dalle parole «riemergono» e «ristagni», e soprattutto dalla scena successiva, che racconta il ritrovamento bibliografico attraverso quella che definiremmo una metafora nautica. Ci troviamo su una distesa d'acqua, avvolti dalla «foschia», quand'«ecco» che qualcuno avvista un'imbarcazione. Ora, questa «barca» designa certamente il vascello che – nell'immagine – appare all'orizzonte, o il relitto che affiora

in superficie, ma anche e ancor di più la raccolta d'esordio di Luzi, che si intitola, per l'appunto, *La barca*, e compare nelle modalità rocambolesche sopraesposte, evocando il ricordo della giovinezza. I vv. 8-13 giocano sull'identificazione tra il libro che ha inaugurato l'avventura artistica dell'autore e una nave dalla «carpenteria» «tremebonda» e «incantata», ossia dalla struttura esitante e insieme meravigliosa.

Il quattordicesimo verso segna uno stacco. Abbandonate le riflessioni sulla circolarità del tempo e sui cortocircuiti che in esso si danno, dissolta pure la metafora nautica, il poeta volge lo sguardo all'interno e lo fissa sugli effetti che la vicenda suscita in lui. Interpella sé stesso – chiamandosi per nome – e si paragona a un «agnello» che vorrebbe brucare un'«erba» primaverile, tenera e fresca. Sennonché tale brama risulta inattuabile: per quanto ardentemente aspiri a riavvolgere il filo della storia e a riappropriarsi del passato, la «memoria» non è in grado di farlo. Può desiderarlo, certo, con struggimento e persino con ingordigia, ma questo non basta a ricondurre indietro ciò che non è più. Si noti, a margine, il dantismo di «non-possa», al v. 21¹⁰. Ad ogni modo, un simile desiderio regressivo, se anche – per assurdo – si compisse, comporterebbe esiti nefasti: il ritorno del fiore degli anni, infatti, «strazierebbe il cuore» dell'autore, ormai disavvezzo a «quella pastura». Così, egli deve limitarsi a contemplare, con un misto di rimpianto e di passione, il tempo trascorso, la cui piena fruizione – pur accarezzata nel prodigioso frangente del ritrovamento – gli è in realtà preclusa per sempre. I vv. 26-30 rimangono in sospeso tra la tentazione di un ripiegamento malinconico e la volontà di un nuovo slancio in avanti: Luzi riconosce di non essere circoscritto da alcunché – nel presente, come all'epoca del proprio esordio – di trovarsi, anzi, in una condizione di apertura totale, vertiginosa e infinita; tuttavia, avverte che «troppo secolo è passato», che, cioè, l'esistenza è volata via, uguale alle «nubi» in cielo. L'ultimo verso ha una funzione di commiato, e al contempo suggerisce che la vita – irrecuperabile, a dispetto di tutte le illusioni, nelle sue fasi precedenti – potrebbe continuare, ora e in futuro, altrove: in un «altro prato».

4. *La redazione definitiva*

In concomitanza con i fatti che ho passato in rassegna, Luzi stava lavorando su *Dottrina dell'estremo principiante*, che lo impegnò dal 1999 al 2004. Nel momento in cui dovette decidere quale testo porre a conclusione della

¹⁰ Dante, *Purg.* V, v. 66.

raccolta – tra i centoquattordici che in quegli anni aveva scritto e selezionato – optò per quello che abbiamo appena visto. Evidentemente, gli parve il suggello ideale per un'opera che – come spiega Daniele Piccini – coniuga il tema del noviziato e dell'apprendistato continuo al motivo della maturità e della pienezza dell'arte¹¹. Recuperò, dunque, la lirica dal block notes, e la incluse nel libro, non senza prima averla rimaneggiata a fondo. Leggiamola, allora, nella sua veste edita e definitiva:

La barca, l'incantata carpenteria tra acqua ed aria, sole e meria.	
Lo so	5
t'intenerisce l'erba di quella primavera fresca, con poche folgori, però non puoi brucarla se non col desiderio	10
non può altro che infliggervi il morso della sua non-possa la memoria quasi libidinosa.	
Ti strazierebbe il cuore, oggi quella pastura, infinito era il recinto di te, agnello, lo è ancora se non che troppo secolo è passato lì sopra con le sue nubi dove tu, perso, hai belato.	15
Addio, ora ben altro è il prato ¹² .	20

Non commento, perché ripeterei quanto ho già detto analizzando la versione precedente della poesia: i contenuti, infatti, sono pressappoco gli stessi. Credo che sia più interessante insistere sulle differenze tra le due redazioni. A questo proposito, ho individuato tre aspetti, che mi paiono particolarmente rilevanti.

Il primo riguarda l'accorciamento. A fronte di una stesura iniziale di trentuno versi, Luzi ne elabora una successiva di ventuno, eliminando un terzo esatto del componimento originario. Sembra dunque che l'autore, nel

¹¹ Daniele Piccini, *Luzi*, Roma, Salerno, pp. 253-254.

¹² M. Luzi, *Dottrina dell'estremo principiante* cit., p. 185.

momento in cui estrae il brano dal laboratorio privato degli scartafacci per trapiantarli in una raccolta a destinazione pubblica, si orienti verso una maggiore asciuttezza e sinteticità, e lavori di forbice.

In secondo luogo, parlerei di una tendenza all'impersonalità. Nella transizione dalla brutta alla bella copia, vengono cassati i riferimenti più scoperti al proprio vissuto, e le note emotivamente più cariche. Il risultato è una lirica intensa ma sobria, che sfugge al rischio dell'intimismo e del sentimentalismo elidendo ogni accenno ai «giorni adolescenti», al «primo fervere» e alle «tranquille/ e operose beatitudini» dei tempi andati. L'esempio principe di tale processo di spersonalizzazione è rappresentato da quello che accade al nome del poeta tra un testo e l'altro. Luzi sente come ingombrante ed eccessivamente patetico l'auto-appello situato al v. 14 della vecchia redazione, ma ha bisogno di una parola capace di inserirsi con uguale efficacia nella serie formata da «carpenteria», «aria» e «primavera». Perciò, espunge «Mario» e immette «meria» – al v. 4 della nuova redazione – un toscanismo che significa 'ombra', praticamente omofono, e per nulla impegnativo sul piano delle implicazioni soggettive. In questo modo riesce sia a ridurre il suo personale coinvolgimento nel componimento, sia a preservarne intatta la trama sonora.

L'ultimo punto che mi preme evidenziare potrebbe intitolarsi il taglio con il fatto. Nella versione finale, viene meno la metafora nautica mediante la quale la prima stesura narrava l'improvvisa apparizione delle carte luziane, assimilando – come abbiamo sottolineato – il manoscritto a un vascello che compare all'orizzonte, o a un relitto che affiora dal fondale. L'intera scena è ora ridotta all'osso, e risulta – per così dire – decontestualizzata: si dà soltanto, in apertura, l'epifania di una barca, senza che si capisca né da dove essa provenga; né come sia giunta; né, soprattutto, che cosa simboleggi. L'autore ha voluto sopprimere i rimandi all'episodio da cui l'invenzione artistica è concretamente scaturita. Si passa, quindi, da una poesia che mantiene un nesso forte con la sua motivazione storica, a una che lo recide, per estendere la propria validità oltre il frangente biografico ed esperienziale in cui è sorta. A dire il vero, Luzi non tace del tutto l'«occasione-spinta». Infatti, nelle note a *Dottrina dell'estremo principiante*, scrive: «l'ultima pagina rievoca il tempo della mia giovinezza e del mio primo libro *La barca*»¹³. Tale appunto specifica come il testo voglia riallacciarsi al principio di un discorso letterario quasi secolare. Tuttavia, non è possibile risalire da qui al fatto del ritrovamento: questo noi possiamo farlo solo avendo a disposizione il block notes che conserva la redazione scartata. L'archivio si rivela,

¹³ Ivi, p. 186.

così, fondamentale per ricostruire l'intera storia della lirica, per coglierne lo spunto originale – che altrimenti rimarrebbe implicito – e per apprezzarne appieno il significato¹⁴.

È il momento di ricapitolare il percorso che ho tracciato. Lo farò servendomi della coppia di termini opposti e complementari che ho messo nel titolo del mio intervento: immersioni ed emersioni. La prima sommersione ha per oggetto i documenti originali dell'opera d'esordio di Luzi, che egli allestì negli anni Trenta, e che poi perse. Questi materiali riapparvero nel 2001, nelle circostanze che ho descritto, grazie al concorso del bibliofilo Manzitti, degli amici Verdino e Petreni, dell'antiquario Crini e dell'autore stesso. La seconda emersione è invece figurata: pochi giorni dopo, il poeta compose su un block notes un testo dedicato all'evento, in cui la raccolta *La barca* è equiparata a una vera e propria nave che torna a galla dagli abissi del tempo. Più tardi, Luzi scelse di calare il sipario di *Dottrina dell'estremo principiante* con questo componimento. Lo riprese e lo pubblicò con modifiche importanti, sprofondando nell'oblio la versione primitiva. Sicché, il terzo e ultimo ritrovamento mi vede come fortunato protagonista: durante un'immersione nel fondo dello scrittore, mi sono imbattuto in tale redazione, che permette di connettere l'atto finale della sua produzione alla scoperta delle sue prime prove, e di chiudere un cerchio.

¹⁴ A onor del vero, bisogna ricordare che Verdino aveva già avanzato l'ipotesi di una relazione tra la lirica conclusiva di *Dottrina dell'estremo principiante* e il frangente del ritrovamento, pur senza riuscire a dimostrarla in modo incontrovertibile: «Penso che quella poesia finale sulla propria stagione giovanile sia stata motivata da quell'incredibile rinvenimento della quota sommersa delle sue prime poesie della *Barca*, che ebbe un certo clamore nelle cronache tra l'ottobre 2001 e il 2003» (S. Verdino, *L'ultima mano: pratiche di congedo e questioni editoriali*, in Mario Luzi, *Un viaggio terrestre e celeste. Con un'appendice di scritti dispersi*, a cura di P. Baioni e D. Savio, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, p. 118). Avendo rinvenuto, negli scartafacci, la prima redazione, che costituisce un ponte tra il testo edito e la vicenda biografica, ritengo di aver fondato su basi filologiche l'intuizione dello studioso, e di poter affermare che questo rapporto sussiste a tutti gli effetti, non solo come suggestione interpretativa, ma proprio come nesso storico, oggettivo e testualmente verificabile.

AGNESE MACORI
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

IL MACROTESTO E IL SUO NEGATIVO:
NELLA VALLE DI SAN BENEDETTO
COME CHIAVE DI LETTURA DE
I VENTITRE GIORNI DELLA CITTÀ DI ALBA

Nell'ottobre del 1969 (appena un anno dopo la clamorosa pubblicazione di *Il partigiano Johnny*) sul n. 10 di «Strumenti Critici» Maria Corti dava alle stampe un nuovo inedito fenoglio: il racconto *Nella valle di San Benedetto*¹. Si tratta di un racconto di argomento partigiano, ambientato nei giorni del grande rastrellamento del novembre 1944. Il giovane e anonimo protagonista, per sfuggire alle maglie del rastrellamento tedesco, decide di nascondersi in una tomba, e, durante l'angosciosa notte trascorsa in questo rifugio di fortuna, ripercorre mentalmente le vicende belliche dei giorni immediatamente precedenti.

La pubblicazione del 1969 era frutto del ritrovamento, nel Fondo Fenoglio conservato ad Alba, del dattiloscritto dei *Racconti della guerra civile*. Il testo, datato 1949, è composto da sette racconti, tutti destinati a confluire – seppur con alcune varianti – nei *I ventitre giorni della città di Alba*, con l'unica eccezione di *Nella valle di San Benedetto*². L'indice della raccolta è il seguente:

¹ Beppe Fenoglio, *Nella valle di San Benedetto*, a cura di M. Corti, in «Strumenti critici», 10, (1969), pp. 361-380.

² Il dattiloscritto è una copia a carta carbone, rilegata in cartoncino scuro, composto da 114 carte di mm 271×206. Di queste 114 carte, le 112 carte centrali sono numerate con numerazione progressiva dattiloscritta in inchiostro nero nel margine inferiore al centro. Tra la copertina e la prima carta numerata si trovano due fogli non numerati, quello di guardia e il frontespizio. Simmetricamente, dopo l'ultimo foglio numerato si trovano una carta in cui è riportato l'indice della raccolta seguita da un foglio di guardia, entrambi non numerati. Sul foglio di guardia si trova l'appunto manoscritto a matita «All'esame di Einaudi», mentre sul frontespizio si leggono, in inchiostro nero, centrate, le scritte «Giovanni Federico Biamonti / Racconti della guerra civile / 1949». Dalla prima all'ultima carta numerata si susseguono i sette racconti: *I ventitre giorni della città di Alba*, *L'andata*, *Il trucco*, *Gli inizi del partigiano Raoul*, *Il vecchio Blister*, *Nella valle di San Benedetto*, *Raffica a lato*. Nel titolo *Il Vecchio Blister* (c.57r.), l'articolo *Il* è cerchiato a matita, mentre a quello di *Raffica a lato* (c.90r.) – che pure non è cassato – è sovrascritto, a matita nel margine superiore, *Un Altro Muro*.

1. *I ventidue giorni della città di Alba*
2. *L'andata*
3. *Il trucco*
4. *Gli inizi del partigiano Raoul*
5. *Il vecchio Blister*
6. *Nella valle di San Benedetto*
7. *Raffica a lato*³

La storia dell'evoluzione da *Racconti della guerra civile* a *I ventitre giorni della città di Alba* è complessa. Nel 1949 Fenoglio sottopone i suoi *Racconti della guerra civile* ad alcuni editori (sicuramente De Silva e Bompiani, probabilmente Einaudi) senza successo⁴. A Mondadori, invece, ma in una fase successiva, vengono mandati, stando alla testimonianza dell'autore stesso, «una quindicina di racconti: racconti di partigiani e di preti, di mendichi, di paesani e di reduci, di suicidi e di piccoli pittori»⁵. Le prime tracce documentate di un contatto con Einaudi risalgono solo nel 1950, quando – senza fare menzione ai *Racconti della guerra civile* – Fenoglio sottopone a Calvino il romanzo *La paga del sabato*⁶. Anche in questo caso, complici alcuni dubbi di Vittorini e dello stesso Calvino, la pubblicazione non andrà in porto, ma si farà nel frattempo strada l'idea di pubblicare una raccolta di racconti che intanto Fenoglio aveva sottoposto alla lettura di Vittorini e di Calvino.

Il processo che porterà alla composizione del volume *I ventitre giorni della città di Alba* è stratificato, ma è possibile evidenziare alcuni snodi cruciali per la storia del racconto *Nella valle di San Benedetto*. Dal 2 novembre 1950 si susseguono numerose fasi compositive (inizialmente i racconti avrebbero dovuto essere pubblicati insieme a *La paga del sabato*, che presto cadrà),

³ I titoli dei racconti subiranno alcune variazioni. Lievi nel caso del primo racconto (in cui il numero di giorni passerà da ventidue a ventitré) e di *Il vecchio Blister* (che nel testo a stampa perderà l'articolo), sostanziale invece la sostituzione dell'ultimo titolo che diventerà *Un altro muro*.

⁴ Per una ricostruzione dei passaggi che hanno condotto alla pubblicazione dei racconti si veda la ricostruzione proposta da Bufano in Luca Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve*, Ravenna, Longo, 1999, pp. 85-118.

⁵ Beppe Fenoglio, lettera a Italo Calvino, 10 novembre 1950, in Id., *Lettere. 1940-1962*, a cura di L. Bufano, Torino, Einaudi, 2022, pp. 25-26.

⁶ Il 2 novembre 1950 – dunque più di un anno dopo – Calvino, in veste di redattore Einaudi, scrive a Fenoglio: «ho letto *La paga del sabato*. L'ho potuto leggere solo ora perché non ho avuto, in questi mesi, un momento di respiro» (Italo Calvino, lettera a Beppe Fenoglio, 2 novembre 1950, in *La storia dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, Torino, Nino Aragno Editore, 2007, tomo 1, p. 353). Qualche mese prima del novembre, indicativamente nell'estate del 1950, Fenoglio ha quindi inviato alla casa editrice torinese non i suoi racconti, ma il romanzo.

fino al 30 settembre 1951, quando Fenoglio propone a Calvino un nuovo possibile ordinamento⁷:

1. *I ventidue giorni della città di Alba*⁸
2. *L'andata*
3. *Il trucco*
4. *Vecchio Blister*
5. *Nella valle di San Benedetto*
6. *Un altro muro*
7. *Ettore va al lavoro*
8. *L'acqua verde*
9. *L'odore della morte*
10. *Pioggia e la sposa*

I sette testi dei *Racconti della guerra civile* sono quindi ripresi e ricollocati nel nuovo progetto, con l'eccezione di *Gli inizi del partigiano Raoul*. Ma solo due mesi più tardi, il 9 novembre 1951, Fenoglio cambia idea, e comunica a Calvino la sua intenzione di sostituire *Gli inizi del partigiano Raoul* a *Nella valle di San Benedetto*. Propone dunque un nuovo ordine:

1. *I ventidue giorni della città di Alba*
2. *L'andata*
3. *Il trucco*
4. *Gli inizi del partigiano Raoul*
5. *Vecchio Blister*
6. *Un altro muro*
7. *Ettore va al lavoro*
8. *L'acqua verde*
9. *L'odore della morte*
10. *Pioggia e la sposa*

Ciò che interessa notare è che la sostituzione di *Gli inizi del partigiano Raoul* a *Nella valle di San Benedetto* non avviene mediante un subentro nella medesima posizione; i due racconti, nelle varie oscillazioni dell'autore, mantengono infatti sempre la loro collocazione originaria (ovvero quella ricostruibile a partire dal dattiloscritto del 1949): *Gli inizi del partigiano Raoul* tra *Il trucco* e *Vecchio Blister* e *Nella valle di San Benedetto* tra *Vecchio Blister*

⁷ Beppe Fenoglio, lettera a Italo Calvino, 30 settembre 1951, in Id., *Lettere cit.*, p. 38-39.

⁸ Nella fase compositiva della raccolta il titolo del primo racconto oscilla tra *I ventidue* e *I ventitre giorni della città di Alba*.

e *Un altro muro*. Questo dettaglio apparentemente minimo è in realtà un primo segnale della consapevolezza autoriale di Fenoglio nella gestione della raccolta e dell'importanza dei legami tra i singoli racconti.

Per ritornare brevemente alla storia testuale del racconto *Nella valle di San Benedetto*, è necessario aggiungere che – espunto nel novembre del 1951 – questo non troverà più alcuno spazio nella produzione (o anche solo nei progetti) fenogliani. Addirittura, quando nel novembre del 1961 Fenoglio proporrà a Bertolucci un possibile schema per una riedizione di tutti i suoi racconti per Garzanti, nella prima sezione (che recupera l'antico titolo di *Racconti della guerra civile*), *Nella valle di San Benedetto* non troverà posto⁹. Si tratta dunque di un vero e proprio scarto testuale, eliminato dalla raccolta d'esordio per volontà autoriale, e mai più ripreso.

Ritengo tuttavia che, in un'ottica macrotestuale, il racconto in questione possa fornire alcuni importanti indizi sulle strategie della raccolta messe in atto da Fenoglio. Proprio per la sua natura di scarto testuale, l'interesse è addirittura duplice: attraverso l'analisi delle caratteristiche che fanno di questo racconto un elemento eccentrico all'interno della raccolta, è possibile mettere in luce quei tratti che, accomunando invece tutti gli altri testi, conferiscono al libro del 1952 una fisionomia unitaria. È chiaro che nel primo caso si farà riferimento alla raccolta *Racconti della guerra civile*, mentre nel secondo a *I ventitre giorni della città di Alba*, ma la quasi completa coincidenza tra i testi contenuti del dattiloscritto e la prima parte della seconda permette di articolare un discorso valido per entrambi i macrotesti.

Il primo aspetto da interpretare è la posizione del racconto all'interno della raccolta. Il carteggio tra Fenoglio e i redattori einaudiani, infatti, testimonia una grande attenzione da parte dell'autore nella scelta dell'ordinamento macrotestuale, a riprova di una costruzione strutturale consapevole, che può quindi essere ricondotta all'*intentio auctoris*, e interpretata in quanto tale. Sia nei *Racconti della guerra civile* che nella prima proposta di ordinamento di quelli che diverranno i *I ventitre giorni della città di Alba* (settembre 1951), *Nella valle di San Benedetto* è collocato in penultima posizione, tra *Vecchio Blister* e *Un altro muro*. E, quando *Raoul* lo sostituisce in un nuovo indice, non viene inserito nella medesima posizione, bensì prima di *Vecchio Blister*. Come già detto, sono mosse calcolate e consapevoli, che

⁹ Infatti, più di dieci anni più tardi, nel novembre 1961, trattando con Attilio Bertolucci per la pubblicazione, presso Garzanti, di una raccolta completa dei suoi racconti, Fenoglio proporrà un ordinamento in tre parti: *Racconti della guerra civile*, *Racconti del dopoguerra* e *Racconti del parentado*. Nella prima sezione, che riprende l'originario titolo della raccolta del 1949, lo scrittore immagina di inserire i soli sei testi partigiani pubblicati nei *Ventitre giorni della città di Alba*, confermando di fatto la scelta fatta nel 1950 a sfavore di *Nella valle di San Benedetto*. Cfr. Beppe Fenoglio, lettera a Attilio Bertolucci, 29 novembre 1961, in Id., *Lettere cit.*, p. 176.

si giustificano solo se si tiene nel dovuto conto che l'ordine dei racconti ha per Fenoglio un preciso valore semantico.

Per interpretare la disposizione dei testi nella raccolta, occorre innanzitutto sgombrare il campo dall'idea che questa segua un ordinamento cronologico. È vero che i due racconti estremi segnano nettamente i limiti entro cui si muove la raccolta: il primo, *I ventitre giorni della città di Alba*, è – come è noto – ambientato tra il 10 ottobre e il 2 novembre 1944, mentre l'ultimo *Un altro muro* è sicuramente ambientato dopo la battaglia di Valdivilla (24 febbraio 1945¹⁰), ma i cinque testi centrali si svolgono indistintamente nel novembre del 1944, senza che sia possibile individuarvi evidenti marche testuali che suggeriscano una progressione cronologica.

La collocazione temporale non è dunque un criterio utile per interpretare la scelta di ordinamento dei racconti. Può essere invece più interessante fare riferimento all'opposizione – tematizzata fin dal racconto *I ventitre giorni della città di Alba* – tra spazi aperti (in cui i partigiani si trovano a loro agio) e spazi chiusi (in cui invece si sentono intrappolati). In questo senso, al lettore che si confronta esclusivamente con la raccolta del 1952, l'ultimo racconto partigiano, *Un altro muro*, rappresenta un *unicum*: in questo testo, infatti, vengono meno le ambientazioni ariose dei precedenti racconti. Se invece si legge la raccolta del 1949, ci si accorge che questo passaggio tra i primi racconti e l'ultimo è molto meno marcato, in quanto mediato proprio da *Nella valle di San Benedetto*. Nel racconto, infatti, all'ambientazione claustrofobica e angosciata della tomba in cui il protagonista si è rifugiato, fanno da contraltare le lunghe e ricorrenti analessi, nelle quali vengono rievocati momenti della guerra sulle colline delle Langhe. Nelle stesse pagine sono dunque compresenti l'ambientazione opprimente della tomba (che prelude alla cella del racconto successivo) e gli spazi aperti della guerra partigiana (che rievoca le ambientazioni dei racconti precedenti). In questo senso il racconto rappresenta uno snodo cruciale tra la prima parte della raccolta e l'ultimo testo. E allora perché Fenoglio ha deciso di espungere questo testo, così importante nell'economia della raccolta?

Occorre notare come fin da subito Corti abbia sottolineato che «l'eliminazione del racconto *Nella valle di San Benedetto* [...] si spiega con la diversità di impianto, di atmosfera e di stile del racconto»¹¹. In effetti il racconto

¹⁰ Rinchiuse nella cella, invocando l'aiuto del suo compagno Luis, Max ricorda infatti: «sono stato io che l'ho tirato via dalla strada di Valdivilla dov'era caduto per quella palla nel ginocchio. Se non era per me, lui non si sarebbe più mosso e la repubblica gli arrivava sopra e lo finiva» (Beppe Fenoglio, *I ventitre giorni della città di Alba*, in Id., a cura di D. Isella, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992, p. 77).

¹¹ Maria Corti, *Beppe Fenoglio, storia di un «continuum» narrativo*, Padova, Liviana Editrice, 1980, p. 39.

presenta alcuni tratti di peculiarità rispetto agli altri testi della prima raccolta fenogliana: in prima istanza è l'unico in cui la narrazione è autodiegetica, ed è quindi privo di qualsivoglia controcanto ironico; a ciò contribuisce anche l'atmosfera cupa e perturbante delle ambientazioni. Il racconto procede inoltre per accumulazione di analessi, che rompono continuamente la linea narrativa principale, conferendo al racconto un andamento frammentato.

Il primo aspetto su cui soffermarsi è proprio la presenza di un narratore autodiegetico. Bufano imputa questa scelta narrativa a un residuo autobiografico, ma a ben vedere la questione è più complessa e tocca da vicino questioni cruciali della poetica fenogliana. La storia di *Nella valle di San Benedetto*, come quella di *Il trucco*, *Raoul* e *Blister*, deriva infatti da un episodio narrato in poche righe negli *Appunti partigiani*¹². Gli *Appunti*, momento di passaggio tra il memoriale e l'elaborazione letteraria, sono un testo dall'andamento decisamente cronachistico, in cui il narratore autodiegetico è un partigiano di nome Beppe, che possiamo dunque ragionevolmente far coincidere con l'autore. Ora, in tutti gli episodi di *Appunti partigiani* che forniscono lo spunto per i *Racconti della guerra civile* Beppe non è il protagonista, ma un testimone esterno. I racconti *Il trucco*, *Raoul* e *Blister*, coerentemente con questa loro genesi testimoniale, sono narrati da un narratore eterodiegetico (che può anche adottare la focalizzazione di uno dei personaggi, ma non coincide mai con i personaggi). In *Nella valle di San Benedetto*, invece, Fenoglio fa narrare la vicenda direttamente dal suo protagonista. Questa scelta formale ha importanti ripercussioni per la tenuta narrativa del racconto. Se è vero, per citare Ejchenbaum, che «la novella inclina proprio al finale più inatteso che intorno a sé concentri tutto quello che precede. Nel romanzo, dopo il punto culminante, dev'esserci una discesa, laddove per la novella è più naturale, saliti alla fine, fermarsi», il racconto fallisce nel creare questa linea tensiva proprio per le sue scelte formali¹³. La *suspense* della vicenda dovrebbe infatti fondarsi sull'angoscia del partigiano rinchiuso nella tomba, e sulla sua paura di essersi infilato in una trappola. La posta in gioco è

¹² Lo spunto da cui il racconto prende le mosse è rintracciabile nel V capitolo degli *Appunti partigiani*: durante i rastrellamenti di novembre Beppe e i suoi due compagni, Piccàrd e Cervellino, incontrano il partigiano Rirì, che ben presto, però «al sentire da una donna che i tedeschi battevano la valle cespuglio per cespuglio, gli mancò il cuore. Rubò da una stalla una coperta di buoi, trovò chissà dove un chilo di castagne bianche, poi ci condusse al composanto di Feisoglio. Chiese se anche a noi quella là sembrava la tomba più sana, col nostro aiuto ne rimosse il pietrone, ci si calò e quando più non sporgeva che con la testa, ci disse che facevamo bene a sotterrarci con lui. Io dissi che noi si voleva crepare all'aria, sul ciglio delle colline, e calati giù tutto, Rirì, che adesso noi rimettiamo la pietra e ti lasciamo un filo d'aria» (Beppe Fenoglio, *Appunti partigiani*, a cura di L. Mondo, Torino, Einaudi, 2004, p. 49).

¹³ Boris Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 233-247, a p. 240.

dunque la sopravvivenza del protagonista; ma il fatto stesso che questi sia un narratore autodiegetico e ulteriore (la narrazione è al passato), è un chiaro segnale del fatto che sia destinato a sopravvivere. Si tratta di un'ingenuità narrativa, che permette – in ottica contrastiva – di evidenziare la maturità strutturale dispiegata negli altri racconti partigiani. Negli altri testi, infatti, il peso del racconto è decisamente sbilanciato verso la fine: l'intera narrazione accumula tensione che si scioglie solo nelle ultime righe. Caso emblematico è quello di *Vecchio Blister*, in cui fino alle ultime battute il lettore non sa se il protagonista verrà effettivamente giustiziato o meno (lo stesso dicasi – con esito rovesciato – per *Un altro muro*). Questi due testi, infatti, sono sapientemente costruiti in modo che l'esito della vicenda resti incerto fino all'ultime righe del racconto: tanto Blister quanto Max e Lancia non sanno se riusciranno o meno ad avere salva la vita, e il lettore resta sospeso tanto quanto i personaggi, fino al momento dello scioglimento. In modo simile, anche *Il trucco* è costruito con un montaggio dei punti di vista orchestrato in modo che l'esito della vicenda resti incerto sino al disvelamento finale¹⁴.

Il secondo aspetto che allontana *Nella valle di San Benedetto* dagli altri testi della raccolta è la massiccia presenza di analessi. Il racconto si apre infatti con il protagonista già calato nella tomba, ma tutta la prima parte è occupata da una lunga rievocazione dei giorni precedenti, con l'inserzione di episodi anche minimi (il compagno che perde un occhio, per esempio), ininfluenti ai fini della costruzione della trama principale. Confrontando il testo con gli *Appunti Partigiani*, ci si rende conto che questo funge da cornice per il recupero e il montaggio di numerosi episodi narrati nel cap. V. della cronaca. Anche questa scelta depotenzia la struttura del racconto, facendo venire meno quell'unità di effetto che, secondo Poe, è alla base della narrativa breve¹⁵. Di nuovo, il confronto con gli altri testi mostra come *Nella valle di San Benedetto* sia un'evidente eccezione rispetto a una raccolta decisamente compatta e uniforme dal punto di vista delle scelte formali. Negli altri testi, infatti, non mancano le analessi, ma sono circoscritte e – soprattutto – funzionali alla trama (solitamente spiegano qualcosa in più del personaggio¹⁶).

¹⁴ Per un'analisi dettagliata dei meccanismi narrativi dispiegati nel *Trucco*, si veda Giacomo Raccis, «Non era più un mistero»: il problema della fine nel «Trucco» di Beppe Fenoglio, in «Griselda-online», 20 (2021), 1, pp. 195-204, a p. 200.

¹⁵ Edgar Allan Poe, *I 'Twice-Told Tales' di Hawthorne*, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganeli, Mondadori, Milano, 1971, pp. 1307-1322.

¹⁶ Il caso più evidente è senz'altro quello del racconto *Gli inizi del partigiano Raoul*, in cui la lunga analessi nella quale il protagonista torna con la memoria al mattino e alla partenza da casa ha il preciso scopo di rinsaldare il personaggio nella sua scelta di abbandonare la madre, rinnovando l'addio (cfr. Massimiliano Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», XXVI (2014), nn. 69-70, pp. 9-40, a p. 17).

I racconti pubblicati nei *Ventitre giorni della città di Alba* sviluppano, per usare la definizione di Matthews, un solo personaggio, un solo avvenimento e una sola emozione¹⁷: *Nella valle di San Benedetto* è invece un racconto centrifugo, che cerca di tenere insieme troppe vicende, e dunque perde quella forza unificante che caratterizza gli altri sei testi.

Nella valle di San Benedetto è dunque effettivamente uno scarto testuale, espunto dalla raccolta non tanto per incoerenza tematica (anzi, in questo senso avrebbe rappresentato un importante snodo nella struttura macrotestuale), quanto per incongruenza formale. In questo senso è comprensibile la proposta di Bufano, che suggerisce che possa trattarsi del primo racconto composto da Fenoglio¹⁸. Seppure si tratti di un'ipotesi non confermabile, è certo – da un punto di vista di evoluzione stilistica e formale – che *Nella valle di San Benedetto* rappresenta un punto di passaggio tra l'impianto ancora cronachistico e onnivoro de *Appunti partigiani* e rielaborazione propriamente letteraria dei *Racconti della guerra civile* prima e di *I ventitre giorni della città di Alba* poi, e che sia dunque un importante snodo della complessa vicenda fenogliana; importante per critici e filologi, ma non per Fenoglio, che decise di accantonarlo e lasciarlo definitivamente nel cassetto.

¹⁷ «The Short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day. A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation» (Brander Matthews, *The Philosophy of the Short-story*, New York, Longmans Green & Co., 1901, p. 16).

¹⁸ «*Nella valle di San Benedetto*, sesto racconto di RGC, è l'unico testo della raccolta a mantenere la prima persona narrativa e l'unico a non confluire in VGA. Queste caratteristiche, insieme all'accentuato autobiografismo, fanno propendere a credere che si tratti del primo ad essere stato scritto» (L. Bufano, *Beppe Fenoglio e il racconto breve* cit., p. 61).

GIORGIA BUSO
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

ETEROTOPIE TESTUALI: GIOCHI DELL'ETERNITÀ E IL CASO ANTONIO MORESCO

Antonio Moresco (Mantova, 1947) esordisce come scrittore nell'era della digitalizzazione, tuttavia, a ereditare la narrazione dei primi due volumi della sua opera più compiuta, *Gli esordi* e *Canti del caos*, sono fogli manoscritti. A tenere traccia degli spazi eterotopici del testo, che si individuano nelle varianti d'autore e che aprono allo spazio di indagine della filologia e della critica letteraria sono, infatti, due autografi composti in fasi cronologiche ampiamente distanti tra loro e conservati privatamente dall'autore.

Al di là delle implicazioni concernenti l'indagine critico-filologica, gli spazi eterotopici che emergono dall'analisi dei manoscritti consentono un accesso privilegiato alla lettura del lungo romanzo *Giochi dell'eternità*, considerato un unico indivisibile dall'autore, materialmente costituito di tre volumi *Gli esordi*¹, *Canti del caos*² e *Gli increati*³ pubblicati tra il 1998 e il 2015. Si tratta di un'opera la cui dimensione è inusitata alle categorie teoriche e critiche correnti e pubblicata in cinque grandi puntate⁴.

Progettati e scritti nell'arco di trentacinque anni, i tre lunghi romanzi di *Giochi dell'eternità* contano circa tremila pagine complessive e conducono la narrazione verso orizzonti sempre più complessi. Nel primo volume, *Gli esordi*, Moresco trasfigura finzionalmente i tre momenti chiave della sua vita: la formazione in seminario, la militanza politica e l'affacciarsi al

¹ Antonio Moresco, *Gli esordi*, Milano, Mondadori, 2011.

² Id., *Canti del caos*, Milano, Feltrinelli, 2024.

³ Id., *Gli increati*, Milano, Mondadori, 2015.

⁴ La prima edizione de *Gli esordi* esce nel 1998 per Feltrinelli e a essa segue quella del 2011 edita da Mondadori. Nel caso dei *Canti del caos* l'uscita della prima parte per Feltrinelli è del 2001, la seconda esce nel 2003 per Rizzoli e il romanzo completo, costituito anche di una terza parte, viene pubblicato nel 2009 per Mondadori. *Gli increati*, invece, esce nella sua interezza completa nel 2015 per Mondadori. L'ultima edizione dei *Canti del caos* è uscita nel 2024 per Feltrinelli.

mercato editoriale. Il protagonista degli *Esordi*, e poi di tutta la trilogia, è uno scrittore soprannominato Matto condannato, come suggeriscono le vicende narrative, alla clandestinità editoriale e costretto a un'estenuante attesa per vedere finalmente pubblicato il suo libro. Moresco ne *Gli esordi* punta sull'efficacia della *performance* della parola che ingloba tutto il reale che assume una conformazione non molteplice ma cosmogonica: l'esordio che sottostà alla prima parte della trilogia è tale nella misura in cui la cosmogonia del progetto assume corporalità nel centrale e imprescindibile *Canti del caos*. La visione totalizzante viene, nel secondo volume, celebrata e resa pervasiva a tutti i livelli narrativi tanto che nel dispiegare la realtà non può che esservi la compresenza di esseri materiali e immateriali, echi cosmici e una narrazione percepita spesso perturbante dai lettori. I personaggi principali de *Gli esordi* abitano la narrazione del secondo volume che dà però vita a un mondo completamente nuovo dal quale non sembra possibile uscire indenni. *Canti del caos* è mastodontico, rizomatico entro certi limiti nel suo essere un ibrido di generi diversi finalizzati al raggiungimento di uno «sguardo cosmologico sulla realtà»⁵ che ingloba una campagna di vendita del pianeta voluta da Dio in persona.

Riassumere brevemente le vicende che si susseguono è un'operazione complessa e gravosa posta molto al di là degli obiettivi di questo intervento: basti considerare ai fini di studio che accanto al filone narrativo principale in cui il Matto, lo scrittore alle prime armi, lotta con il suo editore il Gatto, rincontrato dopo *Gli esordi* e qui in un rapporto di binomia tra bene e male, più precisamente di contrapposizione tra una figura cristica e il diavolo, si sviluppano, secondo i modi dell'*entrelacement* o per un succedersi continuo, una serie lunghissima di nuove narrazioni che finiscono per intersecarsi annidandosi le une nelle altre. Il secondo volume della trilogia affonda nel postmoderno americano avvicinandosene stilisticamente ma valicandone i confini predisponendo una "nuova fondazione" che si attuerà nella morfologia de *Gli increati*, commistione di autobiografia, *fiction* e saggistica e che culminerà in uno spazio creato dal romanzo in cui il tempo ha perso la sua rilevanza e tutto accade nella simultaneità.

La complessità narrativa di *Giocchi dell'eternità* è riflessa anche nella dilatazione temporale che costituisce gli anni di gestazione dei romanzi e di cui, fortunatamente, è tenuta traccia dalle carte manoscritte. Il vasto corpo di fogli che costituisce la trilogia nelle sue prime due parti (*Gli esordi* e *Canti del caos*) può essere studiato per comprendere i passaggi intermedi che

⁵ Raffaele Donnarumma, *La guerra del racconto: Canti del caos di Antonio Moresco*, in «The Italianist», 30 (2010), n. 1, p. 138.

hanno determinato il costituirsi dell'opera nel suo assetto finale. La ricostruzione, quando possibile, del processo creativo del testo, del suo lento e a volte tormentato "farsi", fino al delinarsi del suo definitivo profilo stilistico e di contenuto, permette non soltanto di scoprire significati e allusioni non sempre percettibili alla lettura del testo licenziato dall'autore, non esclusivamente di riconoscere il contesto in cui l'opera è maturata, spesso mimetizzato e sfuggente nel tessuto del prodotto finito, ma permette di ricostruire altresì l'evoluzione del gusto dello scrittore, individuare suggestioni di fatti che modificano la primitiva impostazione testuale e tenere traccia della ricerca laboriosa e sofferta di una formulazione che esprime in modo più compiuto ed esatto il concetto dell'artista. Occorre necessariamente muovere dall'idea di testo come "processo" alla maniera di Contini che sostiene che l'operazione di edizione critica è la rivitalizzazione di un percorso di scrittura, che da "atto" è divenuto "processo" per divenire, infine, "fatto" e quindi prodotto finito⁶. Occorre prendere coscienza che anche in campo filologico emergono quelle che, per estensione, possono essere definite eterotopie foucaultiane poiché è innegabile che quei contro-spazi o eteroluoghi che sono le varianti d'autore non sono altro che nati «nella testa degli uomini o, a dire il vero, negli interstizi delle loro parole»⁷ e quindi tutto ciò che non entra nell'edizione data alle stampe e che rimane latente, custodito nei manoscritti, è un'eterotopia cioè un luogo della scrittura che compensa, purifica o amplia il testo nella sua ultima forma.

Il campo d'indagine all'interno del quale occorre collocare il lavoro di Moresco è senz'altro quello della filologia d'autore: se consideriamo il testo come un organismo soggetto a evoluzione allora dal suo studio non scaturirà esclusivamente una valutazione dello stesso come prodotto di un panorama artistico e creativo ma un esame rapportato alla sua storia interna. Contini in *Come lavorava l'Ariosto* scriveva che l'interesse per le redazioni successive di un testo e per le varianti di autore è il fondamento sul quale si posa la considerazione di un'opera come un prodotto dinamico e pedagogico.

Che significato hanno per il critico i manoscritti corretti degli autori? Vi sono essenzialmente due modi di considerare un'opera di poesia: v'è un modo, per dir così, statico, che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato, e in definitiva riesce a una descrizione caratterizzante; e vi è un modo dinamico, che la vede quale opera umana o lavoro in fieri, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica. Il primo stima l'opera poetica un "valore"; il secondo, una perenne

⁶ Gianfranco Contini, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei, con un'appendice sui testi non contemporanei*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 233-234.

⁷ Micheal Foucault, *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2006, p. 11.

approssimazione al “valore”, e potrebbe definirsi, rispetto a quel primo e assoluto, un modo, in senso altissimo, “pedagogico”. È a questa considerazione pedagogica dell’arte che spetta l’interesse delle redazioni successive e delle varianti d’autore (come, certo, dei pentimenti e dei rifacimenti d’un pittore), in quanto esse sostituiscono ai miti della rappresentazione dialettica degli elementi storici più letterali, documentariamente accertata⁸.

Il lavoro di Moresco, come detto, occupa un arco temporale estremamente dilatato che comprende la redazione a mano dei primi due volumi della trilogia, *Gli esordi* e *Canti del caos*. Nel presente contributo si sceglie di evidenziare tre interessanti casi di spazi eterotopici che si aprono grazie allo studio delle varianti d’autore.

1. Varianti onomastiche

Il primo caso intende analizzare il sistema onomastico che Moresco costruisce e che determina una tassonomia permeante l’intera narrazione: l’autore in numerose interviste e poi operativamente nella sua scrittura si è dichiarato restio all’attribuzione di nomi propri ai suoi personaggi ispirandosi invece a quel meccanismo onomastico bene evidente nell’*Odissea* dove i protagonisti dell’epopea sono identificati da dei nomi perlopiù arricchiti da caratteristiche fisiche: Achille il piè veloce, la dea dalle bianche braccia, come se fin da subito si avvertisse che il nome è un contrassegno. Moresco stesso dichiara: «Alla fine della strada c’è il nome, non è detto che ci sia fin dall’inizio. Per me è un cammino quello per arrivare al nome, non è un punto di partenza»⁹. È all’interno di queste coordinate d’indagine che si colloca il caso di Sonnolenza, un personaggio che catalizza una percezione allucinatoria del tempo e dello spazio fondata sulla coesistenza di oggetti e personaggi che anima la narrazione della seconda parte degli *Esordi*, *Scena della festa*. Sonnolenza è l’incarnazione del suo nome e quindi di quella coscienza “debole” del mondo, uno dei centri di interesse di tutto il romanzo. Il personaggio ha la prerogativa di indurre l’assopimento in chi gli sta intorno amplificando oltremodo il meccanismo dello sbadiglio contagioso. In questo senso, sembra essere una personificazione dell’intento moreschiano di condurre la narrazione nelle zone intermedie della coscienza, le regioni

⁸ G. Contini, *Come lavorava l’Ariosto* cit., pp. 233-234.

⁹ *I miei nomi. Conversazione di Antonio Moresco con Giacomo Giuntoli*, in «Il primo amore», 30 dicembre 2010, p. 3, <https://issuu.com/ilprimoaamore/docs/imieinomi> (ultima consultazione: 22 luglio 2024).

che si trovano tra «il silenzio e il sonno»¹⁰ che, come intercapedini, consentono l'accesso a mondi altri, finzionali¹¹. Indagando a fondo e servendosi della documentazione manoscritta emerge, tuttavia, che prima di essere chiamato Sonnolenza il personaggio era identificato con il nome di Nuvola Rossa. Il nome definitivamente assunto dal personaggio nelle versioni edite non compare mai nel manoscritto, nemmeno come variante alternativa, per questo si può ipotizzare che si tratti di una scelta attuata nelle fasi intermedie di *labor limae* del testo, modificato anche nelle versioni battute a macchina e rielaborate nel corso del processo revisorio.

Comprendere le ragioni sottostanti la scelta di abbandonare la lezione manoscritta in favore di un'altra, in particolare quando si parla di scelte onomastiche prive di correzioni autoriali, non è sempre possibile ma sembra logico supporre che alla base della prima scelta si celi un'influenza dantesca: gli influssi danteschi sono in tutta la trilogia estremamente frequenti fin dalla tripartizione del testo stesso che, per contenuto e significato, molto spesso si avvicina alla *Commedia*. Il nome di Nuvola Rossa potrebbe essere stato adottato da Moresco per descrivere un personaggio che, consentendo l'accesso alle zone della coscienza sopita e del sogno, fosse relazionabile all'apparizione di Amore a Dante avvenuta proprio nella parentesi onirica. Nella *Vita nova*, un testo di cui Moresco si è occupato anche recentemente¹², Dante descrive nel capitolo terzo il secondo incontro con Beatrice avvenuto nove anni dopo il primo: la visione della donna amata, come racconta il poeta, è seguita da «uno soave sonno, ne lo quale m'apparve una meravigliosa visione: che me pareva vedere ne la mia camera una nebula di colore di fuoco, dentro a la quale io discerneva una figura d'uno signore [5] di pauroso aspetto a chi la guardasse». Il «signore di pauroso aspetto» è chiaramente Amore ma è interessante che l'apparizione in sogno di Amore sia contornata da una «nebula di colore di fuoco», una «nuvola rossa», parafrasando. In prima stesura Moresco potrebbe aver infatti coniato, scegliendo una declinazione più moderna della suggestione dantesca, il nome di Nuvola Rossa con l'obiettivo di creare una corrispondenza che consentisse, attraverso un personaggio, di catalizzare la complessiva ambientazione tra la veglia e il sonno presente nella sezione del testo ma sostituendolo poi, in revisione, con un nome di più immediato riferimento, Sonnolenza appunto. A conferma di quest'ipotesi si noti che è proprio negli anni della clandestinità autoriale che Moresco si avvicina alla lettura dei testi danteschi e che quindi la vicinanza alla scrittura

¹⁰ A. Moresco, *Gli esordi* cit., p. XX

¹¹ Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, trad. it. di M. Botto, Milano, Bompiani, 1999, p. 123.

¹² A. Moresco, *La vita nova di Dante*, Milano, Il Saggiatore, 2021.

del sommo poeta precede la stesura degli *Esordi* influenzandola certamente. Un'altra ipotesi, invece, si concepirebbe in relazione alla natura politica del personaggio di Sonnolenza, un militante dei "guerrieri" di cui il Matto farà parte nella seconda *Scena della storia* che trasfigura la lotta politica vissuta dall'autore: Nuvola Rossa, infatti, fu anche il nome del noto capo dei Laco-ta Sioux, simbolo di resistenza contro l'oppressione della seconda metà del XIX secolo degli Stati Uniti nei territori delle Grandi Pianure. Certamente il nome di Sonnolenza esprime più vividamente la natura intermedia di un mondo sospeso tra gli stati della coscienza e della sospensione della stessa, in primo piano in tutti *Giochi dell'eternità*.

2. *Storia d'amore e di specchi*

La seconda anta del grande polittico della trilogia è costituita da *Canti del caos*: la *Parte prima* del manoscritto, confluita poi nella prima edizione dei *Canti* uscita per Feltrinelli nel 2001, comprende il capitolo intitolato *L'ispettore Lanza va dal Gatto*¹³ seguito, nel manoscritto, dal titolo di quello che avrebbe dovuto configurarsi come un nuovo capitolo inserito ancora attraverso una verticalizzazione degli intrecci narrativi ovvero *Storia d'amore e di specchi*. Il contenuto narrativo di carta 66r del manoscritto, espunto da tutte le versioni edite del testo, si sviluppa come una storia che prende respiro all'interno delle altre coordinate narrative dei *Canti* esattamente come un *hortus conclusus* in cui si racconta, come in un gioco di specchi, la figura di uno scrittore quasi invisibile, magro, in conflitto con i suoi capelli e ormai rassegnato ad attraversare il suo limbo vitale in punta di piedi: il protagonista è coinvolto in una storia d'amore con una donna misteriosa che sembra essere una figura speculare della sua anima poiché una mattina è proprio all'immagine riflessa della donna, nello specchio dell'appartamento di fronte, che si accosta intrattenendo con lei, da quel momento, una storia d'amore che sfuma i confini tra reale e onirico. Il capitolo che, come chiarito, non compare in nessuna delle edizioni licenziate dall'autore è incluso nel manoscritto ma fatto seguire nel titolo da una nota che legge «non qui»¹⁴. A distanza di tempo e alla luce delle pubblicazioni moreschiane è possibile affermare che lo sviluppo nel manoscritto di *Storia d'amore e di specchi* ha trovato destinazione in un libro dal carattere favolistico pubblicato un anno prima dell'edizione Feltrinelli dei *Canti del caos* e intitolata proprio

¹³ Id., *Canti del caos*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 110.

¹⁴ La nota è presente sempre a carta 66r.

*Storia d'amore e di specchi*¹⁵. È il caso di sottolineare che dall'improvvisa necessità di scrittura riversata nel manoscritto del romanzo e autocensurata dallo scrittore stesso poiché considerata inadatta, sia scaturito uno spazio diventato poi altro: *Storia d'amore e di specchi*, nella sua versione licenziata, contiene infatti uno sviluppo ulteriore rispetto a quello già predisposto nel manoscritto dei *Canti*, nel quale va comunque rintracciata la sua dimensione di spazio testuale eterotopico.

3. *Le nuove specie*

Il terzo caso che s'intende indagare riguarda ancora un capitolo espunto da tutte le edizioni dei *Canti del caos* ma che compare nell'alveo creativo, il manoscritto del secondo volume. Al centro della carta 50r, come di consueto per la titolazione dei capitoli del manoscritto, appare il titolo *Le nuove specie* e accanto, tra parentesi tonde secondo *modus operandi* dell'autore, si legge la variante alternativa «(o: Gli incroci)». Il contenuto di questo capitolo è espunto da tutte le edizioni pubblicate, come detto, ma trova uno sviluppo o, meglio, ritrova la sua forma embrionale, nella recentissima pubblicazione per Wojtek di *Diario del caos*¹⁶, che raccoglie il materiale preparatorio utilizzato da Moresco per comporre l'intero libro di *Canti del caos*. Il capitolo del manoscritto raggruppa parti di brani fra loro molto distanziati nel diario preparatorio che, una volta riuniti nella conformazione che il capitolo assume nel manoscritto, giustificano la variante alternativa del titolo. Se, infatti, nel *Diario del caos* il contenuto del capitolo non presente nelle edizioni a stampa può essere immediatamente riconducibile al brano *Che cosa potrebbe creare il genetista senza scrupoli*¹⁷, il contenuto visibile nelle pagine manoscritte, invece, pur costituendosi di più brani parimenti presenti nel diario ma distanti fra loro, è intitolabile in maniera più consona *Le nuove specie* o, meglio ancora, *Gli Incroci*: dopo la materia che segue il titolo originale che legge, esattamente come il *Diario del caos*, «Individui uguali tra loro, bimbi nati da animali, proporzioni gigantesche, caratteristiche particolari, esseri ibridi uomo-animale, feti sviluppati in uteri artificiali...»¹⁸ si menziona nel manoscritto la possibilità di fondere fra loro i geni cellulari dell'uomo e di una carota, o ancora la creazione di ibridi uomo-margherita in un passo che legge a carta 55r: «Incroci cellulari uomo-carota e uomo margherita...

¹⁵ Antonio Moresco, *Storia d'amore e di specchi*, L'Aquila, Portofranco, 2000.

¹⁶ Id., *Diario del caos*, Pomigliano d'Arco, Wojtek, 2022.

¹⁷ Ivi, p. 48.

¹⁸ *Ibidem*.

Proseguendo gli esperimenti gli scienziati... p. 56». Il riferimento richiama la pagina 56 del *Diario del caos*, chiaramente nella sua forma di bozza nella quale si legge:

Incrocio cellulare uomo-carota realizzato da scienziati in Svezia. È stato sperimentato anche un ibrido con la margherita [...] Proseguendo gli esperimenti gli scienziati tentarono anche un incrocio tra l'uomo e la margherita, ottenendo risultati ancora più sorprendenti. Il nucleo della cellula umana si unì con il nucleo della cellula della margherita. Il citoplasma si mescolò e divenne comune per la straordinaria coppia. Il tutto fu quindi avvolto da una spessa membrana di tipo vegetale. Ed ecco che, all'interno di questa membrana, ossia nella cellula della margherita, i cromosomi umani cominciarono a dividersi, lasciando intuire sviluppi sconcertanti dell'esperimento¹⁹.

Ai brani succitati va aggiunta anche la presenza di un altro riferimento nel manoscritto che legge: «...il volume dell'encefalo si è triplicato (p. 55) in un milione di anni: un ritmo di sviluppo cento volte superiore a quello dei mammiferi di epoche passate. Lo studio dei geni ci permetterà di programmare il futuro. E per un curioso paradosso, servendosi di quell'accessorio, che è il cervello... (p. 12)». I riferimenti sono ancora una volta rintracciabili nelle pagine del *Diario del caos*²⁰ ma, al di là della ricchezza di uno spazio narrativo espunto di queste dimensioni, è altrettanto necessario notare che il capitolo cassato nella sua interezza per autocensura dell'autore è rimasto negli interstizi di *Canti del caos* poiché non mancano nel testo personaggi che richiamano al suo contenuto: un esempio è la *Donna dalla testa espansa* che immaginativamente potrebbe rappresentare proprio l'idea della crescita del volume dell'encefalo.

La ricchezza a cui apre la lettura dei manoscritti è immensa e laddove la scelta di scrivere senza supporti digitali fosse praticata allora varrebbe la pena di indagare quegli "spazi altri" che, nascendo dagli interstizi delle parole degli autori, possono diventare fecondi progressivamente nella vita artistica degli stessi.

Il caso di *Giochi dell'eternità* restituisce un'idea di quanto il lavoro di scrittura sia complesso e spesso subconscio: la scrittura rimane molto di frequente ancella della spinta creativa che, per quanto possibile padroneggiata, trova sempre un modo di emergere nella sua forma embrionale conducendo la scrittura verso nuove soglie e consentendo all'universo critico uno studio arricchito e approfondito dell'universo emerso e solo parzialmente visibile dei prodotti letterari.

¹⁹ Ivi, p. 61.

²⁰ Ivi, pp. 50, 16-17.

ALBERTO SCIALÒ
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'L'ORIENTALE')

PER UNA TEORIA MITOLOGICA DELLA MODERNITÀ:
TRACCE DI POETICA NELLA RIFLESSIONE LETTERARIA
DI LUCA RASTELLO

L'esperienza letteraria di Luca Rastello non costituisce un caso irrelato all'interno del panorama letterario italiano contemporaneo. Negli ultimi trent'anni, infatti, si è assistito con una frequenza sempre maggiore a carriere letterarie intraprese da figure professionali che non hanno avuto una formazione letteraria *tout court*: giornalisti, magistrati o figure professionali di altro tipo si sono imposte presso il grande pubblico come portatrici di una narrativa ibrida, capace di mescolare la fiction – molto spesso quella tipologicamente più pura, che attinge ampiamente a strutture di genere ben definite – con il dato empirico o la ricostruzione fattuale degli eventi. In questo senso, però, il caso dell'autore piemontese può rappresentare in maniera quasi esemplare questo passaggio di statuto, poiché dopo aver praticato – per raccontare, analizzare e interpretare la sua contemporaneità ed esprimersi al riguardo – il lavoro e la scrittura giornalistica per quasi tutta la vita, nella sua parabola è possibile osservare una decisa virata verso una concettualizzazione puramente letteraria di alcuni problemi posti dal presente e dalle questioni storiche che l'hanno generato.

Lo scopo di questo contributo, allora, sarà proprio quello di individuare – attraverso l'applicazione della categoria foucaultiana di "eterotopia" alla materia testuale tratta dalla produzione edita e inedita (o meglio, pubblicata postuma) di Luca Rastello, soffermandosi in particolare sul suo romanzo d'esordio *Piove all'insù* (2006) e su una raccolta di materiali preparatori di quello che sarebbe dovuto essere il suo prossimo romanzo pubblicati nel volume *Dopodomani non ci sarà* (2018) – il delinearsi, all'interno dei testi presi in esame, di una vera e propria *poetica*, intesa in quanto concettualizzazione della realtà derivante da alcune riflessioni di tipo epistemologico che si esplica nell'opera attraverso strumenti specifici dell'arte letteraria.

In primo luogo, però, è d'obbligo compiere una breve premessa concettuale e teorica. In una conferenza radiofonica del 7 dicembre 1966 poi pubblicata in volume, parlando di spazi fisici, Foucault afferma che «l'eterotopia ha come regola quella di giustapporre in un luogo reale più spazi che normalmente [...] dovrebbero essere incompatibili»¹. Poi, poco dopo, approfondisce il concetto in questo modo:

[le eterotopie] sono la contestazione di tutti gli altri spazi, e questa contestazione si può esercitare in due modi: o creando un'illusione che denuncia tutto il resto della realtà come un'illusione [...] oppure creando realmente un altro spazio reale tanto perfetto, meticoloso e ordinato, quanto il nostro è disordinato, mal organizzato, caotico².

Se, quindi, in ambito spaziale, le eterotopie vengono definite come degli spazi in grado di contestare gli spazi reali, ma anche di offrirsi come razionalizzazione di questi, parlando in termini di eterotopie del testo, avvalersi di spazi testuali altri, non dedicati a conformarsi come spazi testuali reali – quindi da pubblicarsi, destinati a concretizzarsi in una forma libro – può essere utile per evidenziare le riflessioni di poetica che hanno indotto l'autore ad adottare strumenti testuali specifici. Allora, è grazie a questa caratteristica del testo altro, non pensato per la pubblicazione, che diventa lecito utilizzarlo in funzione di una razionalizzazione, cioè di un'interpretazione, della produzione edita di un determinato autore.

Arrivando a Rastello, quindi, bisogna ricordare che *Piove all'insù* segue un libro di carattere meno spiccatamente finzionale, come *La guerra in casa* (1998) – un tentativo di unire invenzione letteraria e racconto storiografico *stricto sensu* – e precede una serie di scritti fondamentalmente saggistici, come *Io sono il mercato. Come trasportare cocaina a tonnellate e vivere felici* (2009) e *La frontiera addosso. Così si deportano i diritti umani* (2010). Il secondo, ed ultimo, romanzo invece, *I buoni*, vedrà la luce soltanto nel 2014: appena un anno prima della dipartita dell'autore.

La trama di *Piove all'insù* copre un arco temporale che va dal 1958 al 1980, concentrandosi però sul biennio '77-'78, e racconta la storia di Pietro Miasco, un quindicenne che attraversa i movimenti politici e sociali della Torino del tempo, incrociando i principali eventi storici e le principali mutazioni culturali che hanno segnato gli anni di piombo e, nello specifico, gli ultimi tre anni del decennio. Senza approfondire troppo il *plot* dell'opera, è importante sottolineare che questi tre anni (quelli che vanno dal '77 al '79) hanno visto la comparsa sulla scena politica del Movimento '77, degli

¹ Michel Foucault, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Edizioni Cronopio, 2006, p. 18.

² Ivi, p. 25.

indiani metropolitani e delle nuove modalità di militanza che predicavano l'opposizione del desiderio individuale – della sfera privata, quindi – alla rigida progettualità collettivista tipica del pensiero di natura socialista che, come suggerito da Bauman,

alla fin fine, desiderava solo ripulire il modello fordista dalle sue contaminazioni [...] da quel malefico caos generato dal mercato che impediva la completa e definitiva sconfitta degli accidenti e della contingenza e ostacolava un'applicazione universale del principio della pianificazione razionale³.

Questa stagione è ormai considerata non solo quella che ha visto l'ultima grande ondata di impegno politico generalizzato e socialmente stratificato, ma il preludio, almeno in Italia, a quel fenomeno sociale, culturale ed antropologico, che ha comunemente preso il nome di “riflusso”: il grande disimpegno degli anni Ottanta che ha introdotto anche il nostro paese nell'epoca della “liquidità”.

La portata epocale che questa congiuntura storica ha avuto per lo sviluppo in senso tardocapitalistico dell'Italia degli ultimi quarant'anni può essere facilmente riassunta da una citazione del pensatore e scrittore Francesco Berardi, in arte Bifo, riportata nel libro di Paolo Morando intitolato *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia* (2009):

Con il movimento '77 avevamo cercato di affermare la centralità del desiderio nel processo storico. Il movimento operaio non lo capiva, non lo ha mai capito, e invece il capitale stava capendo, e La Febbre del sabato sera era il segnale di questa capacità del capitale di intercettare i percorsi del desiderio che sfuggono completamente al movimento operaio. È per quello che il movimento operaio ha perduto. In questo senso là dentro c'era il segnale di una rivoluzione, o forse di una controrivoluzione che però avrebbe potuto avere un altro destino, se i rivoluzionari avessero capito, se avessero saputo intercettare⁴.

Per Bifo, quindi, la potenzialità politica delle rivendicazioni dei giovani, ha finito per essere inglobata e riutilizzata a proprio favore dall'etica del consumo. Di conseguenza, la capacità con cui il «realismo capitalista»⁵

³ Zygmunt Bauman, *Modernità Liquida*, Bari-Roma, Laterza, 2011, p. 55.

⁴ Paolo Morando, *Dancing Days: 1978-1979. I due anni che hanno cambiato l'Italia*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 104.

⁵ «Il potere del realismo capitalista deriva in parte dal modo in cui il capitalismo sussume e consuma la storia pregressa: è un effetto di quella “equivalenza” che riesce ad assegnare un valore monetario a qualsiasi oggetto culturale [...] nella conversione di pratiche e rituali in puri oggetti estetici, gli ideali delle culture precedenti diventano strumento di un'ironia oggettiva e si ritrovano trasformati in artefatti» (Mark Fisher, *Realismo capitalista* [2009], Roma, Nero, 2018, p. 30).

ha saputo rifunzionalizzare le spinte sociali provenienti dal basso – innestando nelle persone l'idea secondo cui non è più possibile immaginare un mondo che vada avanti senza la prassi imposta dalle strutture di senso consumistiche⁶ – è presentata come un fattore cruciale non solo per comprendere quel nesso storico, ma soprattutto le ricadute future che esso ha avuto.

Alla luce di ciò, la cosa notevole è che in *Piove all'insù* questa tendenza storica viene fortemente tematizzata e, per di più, costituisce il perno ideologico attorno a cui ruota tutta l'intelaiatura concettuale dell'opera, tanto da poter affermare con non troppa incertezza che questa sia stata generata proprio con l'intenzione di compiere una ricognizione delle motivazioni storiche che hanno portato alla struttura presente della nostra società.

Quest'idea è supportata dal fatto che lungo il corso del testo è possibile ritrovare svariate riflessioni simili alla seguente:

Chissà dove saremmo arrivati se avessimo puntato alla precisione, invece di accontentarci di quelle nostre astrazioni desideranti. Avevamo così forte nelle viscere il malessere del mondo agonizzante che se ci fossimo armati di esattezza forse ne avremmo deciso noi le sorti, ma ci bastava il linguaggio contorto e oscuro delle nostre emozioni. Uno dei nostri giornali ora titola: La rivoluzione è finita, abbiamo vinto. È il pensiero più lucido di quella stagione. Ma pensare la fine con lucidità è biologicamente impossibile: puoi enunciarla, puoi pensare che dovresti pensarla, puoi avvicinarti come fanno i matematici, allontanandosi in realtà a distanze siderali, inserendo fra il pensato e l'impensabile infiniti pensieri sempre più piccoli, e ognuno di questi pensieri dice che arrivarci è impossibile. Siamo di fronte alla fine, motore di ogni mercato, virtù delle banche, lacuna delle utopie: il denaro, nei suoi canali immateriali, conosce le ragioni del tramonto e sa metterle a frutto le risorse⁷.

E a conferma di ciò, la fine del romanzo mostra una scena abbastanza eloquente:

L'avvocato Agnelli è rimasto al cospetto delle montagne, gli sembra di poterne ascoltare il silenzio. Sotto i suoi piedi, in basso, perpendicolare alle rotaie del tram, brulica il nuovo mondo dei flessibili, costruito a immagine e somiglianza

⁶ «Ho inevitabilmente pensato alla frase di volta in volta attribuita a Frederic Jameson o Slavoj Žižek, quella secondo la quale è più facile immaginare la fine del mondo che quella del capitalismo [...] la sensazione diffusa che non solo il capitalismo sia l'unico sistema politico ed economico oggi percorribile, ma che sia impossibile anche solo immaginare un'alternativa coerente» (ivi, p. 26).

⁷ Luca Rastello, *Piove all'insù*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006, p. 155.

di qualcosa che adesso gli sfugge [...]. Tenta di concentrarsi, non riesce: ha lasciato qualcosa d'incompiuto, forse. Ma no, sa di avere fatto un buon lavoro. I ghiacciai lo sanno⁸.

Immaginando e descrivendo questa scena, stridente rispetto alla dominanza della narrazione omodiegetica che permea l'intero romanzo, è come se l'autore stesse suggerendo che quella possibilità alternativa prefigurata dal Movimento '77 sia stata definitivamente accantonata dagli eventi successivi. Il sistema economico, e Agnelli in quanto suo simulacro, hanno preso quella forza creatrice emanata da una generazione che aveva sognato di cambiare il mondo e l'hanno volta a proprio favore: appropriandosi di quei presupposti che avrebbero dovuto sovvertire il sistema epistemologico del capitale, questo ha trovato il modo di asservirli per rafforzarsi.

In questo senso, però, è interessante che Rastello conferisca a questo periodo storico la dicitura di "Età di Tersite", riferendosi al personaggio dell'*Iliade* che, nel secondo libro del poema, si scaglia contro i re achei invitando l'esercito a lasciare il campo di battaglia per ritornare in patria, venendo poi zittito e percosso da Odisseo:

L'intenzione è buona, vogliono dire che non ci stanno, che il movimento le ha portate dove non volevano andare, si comportano come se ci fosse una via di ritorno, come se si potesse dire basta, no, adesso basta. Vuoi liberarti del tuo male? Libera ti del tuo destino. Torna indietro, cambia il corso della natura, ringiovanisci, non invecchiare. Tersite che suggerisce l'impossibile ai principi achei. Ulisse, eroe di un'epoca seria, lo espelle dal mondo degli uomini, lo bastona e lo caccia per qualcosa che dopo quella mattina a Torino sarebbe diventata invece la regola del mondo nuovo: ringiovanisci, non invecchiare, non morire, non diventare⁹.

E poco dopo, ancora:

Entriamo nell'età di Tersite non perché stiamo scopando, ma perché dichiariamo con enfasi la nostra adesione assoluta alla vita com'è¹⁰.

All'interno del poema omerico, questo personaggio viene presentato come una sorta di esemplare anti-Achille, un archetipico modello di anti-eroe, poiché descritto dall'aedo come pavido e fisicamente deforme, in opposizione al coraggio e alle belle sembianze possedute dagli altri eroi classici. Nel corso del Novecento, invece, l'interpretazione che se n'è data si

⁸ Ivi, pp. 258-259.

⁹ Ivi, p. 162.

¹⁰ Ivi, p. 165.

è assestata intorno all'idea che egli rappresenterebbe una sorta di eroe popolare, la cui voce si leva per sfidare i potenti: in questo modo il personaggio sarebbe portatore di un principio di lotta di classe¹¹. È di questo tipo, ad esempio, la prospettiva proposta da Norman Postlethwaite:

*The absence of pedigree, just like his ugliness, serves to set Thersites quite apart from the heroes against whom he rails [...]. Thersites has in fact voiced the disappointment and the frustration felt by them all [...]. The speech of Thersites therefore introduces the morale of the Achaian army*¹².

Oggi, però, è possibile modificare ancora una volta l'interpretazione del personaggio omerico attraverso la lettura data da Jim Marks in un articolo del 2005 intitolato *The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles*. Confrontandosi con il testo di Marks, è possibile notare che qui Tersite non viene più considerato come appartenente al *plethos*, alla plebe, poiché ciò andrebbe in contrasto tanto con le regole dell'epica omerica, secondo le quali è raro vedere dialoghi di questo tipo tra due personaggi di diverso ceto, quanto con la tradizione extra-omerica che lo identifica come *basileus*, cioè un aristocratico, un regnante:

These problems do not arise if the Iliad constructs Thersites as a member of the basileus class. First the Iliadic and non-Homeric Thersites traditions remain consistent. Second the conflict between Odysseus and Thersites [...] is then identifiable as a variation on a recurrent theme, "elite competition", by which I mean rivalry for relative status within a class of highly ranked, nominal equals¹³.

Per Marks, l'iniziativa di Tersite, la sua mancanza di patronimico e la sua bruttezza fisica, non sarebbero tanto legate ad un discorso di classe, quanto al fatto che questi incarnerebbe la rappresentazione del poeta giambico, colui che vitupera i potenti, li contesta e si sottrae alle loro direttive facendosi portatore del proprio discorso e della propria volontà individuale. Tersite, quindi, non agisce per dare voce ad una collettività, ma per se stesso:

¹¹ Per un esempio di tale prospettiva, si veda la polemica risalente al 1996 tra Ferdinando Adornato e Norberto Bobbio, avvenuta a colpi di articoli su «Liberal» e interviste per «l'Unità», di cui si può trovare qualche traccia negli archivi online di Repubblica; Adornato difende Tersite, in «la Repubblica», 28 marzo 1996; Bobbio: un «corriere plebeo», in «la Repubblica», 7 aprile 1996.

¹² Norman Postlethwaite, *Thersites in the Iliad*, in «Greece & Rome», 35 (1988), n. 2, pp. 126-135 (corsivo mio).

¹³ Jim Marks, *The Ongoing Neikos: Thersites, Odysseus, and Achilles*, in «The American Journal of Philology», 126 (2005), n. 1, p. 5.

Thersites [...] can be interpreted as an incursion of iambic poetics rather than of a class-consciousness into epic narrative of Iliad. That the Iliad vociferates against him, while *the iambic personas are the heroes of their own discourse*, can be understood in terms of genre: iambos is “at home” in iambic poetry; in epic poetry, it is reduced to the role of foil for the dominant theme of praise¹⁴.

Questa prospettiva, si presta benissimo a fungere da paradigma interpretativo delle rivendicazioni politiche dei giovani della generazione di Pietro (e dello stesso Rastello). Rappresentando l’opposizione dell’individualità e della volontà del singolo alle strutture di senso della propria epoca, egli diventa il perfetto modello mitologico da assumere per una collettività che in sostanza ha cercato di fare la stessa e identica cosa nel proprio presente – cioè far assurgere le rivendicazioni individuali a metodologia di approccio politico alla realtà – salvo poi arrendersi davanti alla deriva edonista verso cui questo flusso di energie spontaneo e propositivo è stato incanalato dal sistema consumistico.

A questo punto, risulta interessante mettere a sistema queste informazioni con quanto è possibile ricavare dall’eterotopia testuale: *Dopodomani non ci sarà*, un testo pubblicato tre anni dopo la morte dell’autore che contiene, oltre ad alcuni spezzoni del del romanzo che Rastello stava progettando, con i relativi appunti preparatori, anche alcune riflessioni di carattere teorico. Una delle prime, in maniera illuminante, riguarda proprio il ruolo che per Rastello la mitologia svolge nell’ambito di una riflessione sul tempo presente:

Si tratta del mito da cui trarre i modelli [...] per dare sostanza a una narrazione che non intende in alcun modo risolversi nel mito ma anzi confrontarsi con la realtà presente. I segreti e i misteri del grande ospedale devono in qualche modo contenere la realtà attuale, saranno chiavi – *si intende puramente narrative* – per un racconto che ovviamente ambisce anche ad avere un certo valore politico [...]. E naturalmente critico. Si tratta di fare uso di quella miracolosa *capacità del mito di sospendere la caduta di un individuo travolto dalla slavina storica*, per un istante: istante di coscienza in comunione con l’eterno che rappresenta *la più alta possibilità critica concessa all’esperienza umana nei confronti di quel mistero onnivoro e spietato che è la storia che lo travolge*. Un gradino fuori dalla storia è il solo punto di osservazione da cui la si vede [...]. Questo è il dono che l’epifania del mito in ogni tempo e luogo ha portato ai mortali. Il dono della *critica del contingente*. O almeno della sua lucida visione¹⁵.

¹⁴ Ivi, p. 8 (corsivo mio).

¹⁵ Luca Rastello, *Dopodomani non ci sarà. Sull’esperienza delle cose ultime*, Milano, Chiarelettere, 2018, p. XIV (corsivo mio).

Dall'estratto in questione possono essere ricavate due cose notevoli. In primo luogo, che la "critica del contingente", passa attraverso la meditazione sul mito, il quale può sospendere per un momento la "slavina storica" e concedere all'essere umano la possibilità di analizzare criticamente la realtà circostante. In secondo luogo, che questa possibilità è concepita dall'autore come una modalità di analisi del presente "puramente narrativa": insomma, il mito viene considerato uno strumento prettamente e intrinsecamente letterario tramite il quale filtrare il presente per osservarlo, comprenderlo e per agire al suo interno.

Non è un caso, allora, che una delle *storyline* della trama del romanzo incompiuto – che, stando a quanto si può dedurre dai frammenti rimasti, sarebbe dovuta essere ambientata in un ospedale e avrebbe dovuto analizzare le modalità con cui la logica del tardo capitalismo sia penetrata anche in questioni delicate come la cura di coloro che sono in fin di vita e il trattamento della morte – sarebbe dovuta essere interamente plasmata sulla struttura del mito di Antigone¹⁶.

Da ciò che si evince, Iris (la novella Antigone), spinta da Ottavio (un senzatetto che vive abusivamente nei meandri dell'ospedale e voce narrante del testo) avrebbe dovuto sottrarre suo fratello minore Bruno (cioè, Polinice), un bambino, alle cure ospedaliere, procurandone così la morte ma sottraendolo a quello che Rastello definisce "il funerale degli orsacchiotti": il modo estremo in cui la società, scandita dalle rigide regole del mercato, s'impadronisce persino della morte delle persone, o peggio, dei bambini; la mitologia istituzionale, quel culto della vittima tramite cui il potere banalizza le morti e i valori che queste possono rappresentare:

Al morto bambino è risparmiata la prova del testamento, è risparmiata la tentazione del testamento, e forse non mancherà chi se ne rammarica e aggiungerà alle sciocchezze che si dicono ai margini di una cerimonia funebre il rimpianto per le volontà inesprese del piccolo scomparso, prima di schierarsi entro una delle due categorie dominanti [...] gli affranti di qua e gli spiritosi di là, entrambi impegnati allo spasimo nel mostrare l'inequivoca superiorità della forma da loro scelta per dare espressione al dolore [...]. Si diranno frasi, frasi che sappiamo, che abbiamo sentito ad altri funerali, saremo spinti irresistibilmente a ripetere, non temeremo il luogo comune [...] "Che la terra ti sia lieve." Anche se poi ti sommergono gli oggetti¹⁷.

¹⁶ Secondo cui, in breve, Antigone, figlia del rapporto incestuoso tra Edipo e sua madre Giocasta, in seguito alla decisione di Creonte, suo zio e Re di Tebe, di vietare la sepoltura del fratello Polinice – considerato un traditore poiché alleatosi con la città di Argo nella guerra fraticida con il fratello Eteocle – sceglie di disobbedire alla legge imposta dal sovrano per garantirgli comunque una degna sepoltura. In seguito a tale gesto, Antigone sarà scoperta e murata viva in una grotta da Creonte.

¹⁷ L. Rastello, *Dopodomani non ci sarà* cit., pp. 52-53.

Poco dopo, infatti, Rastello scrive:

Ma oggi le situazioni di espropriazione della morte da parte della funzione pubblica si sono estese all'ordinario: il solo fatto di morire in ospedale, al termine di un decorso sempre più scandito da procedure codificate e cartelle cliniche [...], consegna allo Stato, alla norma di legge, all'autopsia, al rito demandato ad apposite agenzie, delegato, alla nudità degli insepolti. Ogni morto contemporaneo è un Polinice [...]. Per migliaia di anni, almeno al momento della morte il focolare vinceva sul forum, oggi non è più così. La legge e il mercato occupano ogni spazio, anche l'ultimo spiraglio, e a quel che resta di femminile nell'uomo non è dato altro che introdurre brandelli di umanità impotente e commossa nel tritacarne [...]. Una famiglia, se è qualcosa di diversi da un'unità articolata per il consumo, è in sé nemica dello stato¹⁸.

Nel sistema metaforico allestito da Rastello per interpretare il presente, dunque, Creonte è assimilato alla legge borghese e all'etica del consumo, al tardo capitalismo, mentre il gesto della protagonista costituisce l'atto bestiale, incarnato dal «“grido di uccello” lanciato da Antigone davanti al sepolcro»¹⁹, che permette all'umanità di perseguire la propria etica per porsi al di fuori di quella imposta dalla ragione civica:

Iris si batte da sola [...] contro un Creonte collettivo e impersonale incarnato nel connubio fra mercato e comunicazione. Certo che Creonte vuole Bruno insepolto: lo deve vendere. C'è bisogno di un grande male perché sia messo a disposizione del mercato delle buone coscienze [...]. Anche questa piccola Antigone rischia di essere sepolta viva, dal meccanismo legislativo di Creonte²⁰.

Infatti, in una sezione intitolata proprio *Antigone*, nella quale sono contenuti appunti sia sulla tragedia di Sofocle che sul mito in sé, l'autore scrive:

Ma sono precisamente i confini della ragione civica, della logica immanente, a disegnare la mappa di Creonte del mondo ammissibile e intellegibile. È la trasgressione di questi precisi confini in direzione dell'irrazionalità trascendente da un lato, e dell'animalità o dell'“organicità” primitive dall'altro [...] che Creonte si sforza di fermare²¹.

Alcune pagine dopo, poi, lo scrittore suggerisce che «l'azione “maledetta” di Antigone sembra incarnare le aspirazioni etiche dell'umanità, mentre al contrario il legalismo di Creonte provoca la devastazione»²².

¹⁸ Ivi, p. 56.

¹⁹ Ivi, p. 203.

²⁰ Ivi, p. XI.

²¹ Ivi, p. 203.

²² Ivi, p. 211.

Per Rastello, quindi, è quella «tendenza dell'uomo all'azione»²³ – intesa come propensione verso l'atto individuale e al di fuori di qualsiasi giustificazione imposta alla società dal legalismo dei potenti – a poter incrinare il sistema. Ed è per questo motivo che, proprio come Antigone si sottrae alla legge sociale imposta da Creonte, il personaggio di Iris trova il modo di sottrarsi alle regole imposte dai dettami del capitalismo mediatico soltanto ricorrendo all'azione criminale suggeritagli dal protagonista del romanzo: Ottavio, il più lucido osservatore della realtà, quello che ha capito come bisogna affrontarla:

Dove arriva la legge spiana il terreno, poi gli oggetti lo occupano. Per questo la luce che cerca Ottavio si può trovare soltanto attraverso la soglia del crimine. È la luce della responsabilità, dell'amore, della legge divina che scintilla nell'uomo²⁴.

In conclusione, allora, è chiaro che dal confronto tra i due testi qui presentati non solo emerge con decisione una meditazione insistita dell'autore sulle caratteristiche fondamentali della modernità (l'entrata nella flessibilità, la fine del collettivismo, la capacità del sistema tardocapitalistico di inglobare al suo interno spinte contestative e di diluirle volgendole a proprio vantaggio²⁵) che incrocia quella di altri pilastri della riflessione artistica, filosofica e sociologica (da Jameson a Bauman, fino al più recente Fisher), ma, soprattutto, risulta evidente la capacità di Rastello di problematizzare la questione e offrire risposte, soluzioni, modalità di azione. L'aspetto fondamentale, però, è che ciò avviene tramite una pratica discorsiva di tipo prettamente letterario. La riflessione sulla modernità, per l'ultimo Rastello, quello che ormai aveva scelto la finzionalità come principale via di diffusione delle sue idee lasciandosi alle spalle il giornalismo, passa soprattutto attraverso una profonda riflessione sulle strutture narrative, sugli strumenti propri dell'arte letteraria e sulle sue norme. Nei romanzi dello scrittore torinese la concettualizzazione del mondo e della realtà, in sostanza, è filtrata da una vera e propria poetica, nella sua accezione più pura. Dunque, nell'analizzare la sua opera, è possibile assistere ad un percorso sempre più consapevole di assunzione del mezzo letterario come possibilità di lettura del mondo: in questo caso, il mito classico, che, rifunzionalizzato e riscritto, funge tanto da esoscheletro del racconto, quanto da paradigma interpretativo della realtà.

²³ Ivi, p. 213.

²⁴ Ivi, p. 57.

²⁵ «il realismo capitalista riesce persino a contemplare una certa dose di anticapitalismo [...] quante volte nei film di Hollywood il cattivo di turno non è che qualche cattivissima corporation? È un anticapitalismo gestuale che, anziché indebolire il realismo capitalista finisce per rinforzarlo» (M. Fisher, *Realismo capitalista* cit., p. 43).

FRANCESCA SOLDANI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA - UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

DALL'EPISTOLARIO ALLA PRODUZIONE POETICA: ETEROTOPIE TESTUALI IN ALESSANDRO POERIO

L'inizio del XIX secolo rappresentò un periodo di grande cambiamento: politicamente l'Europa assisteva al crollo dei regimi monarchici post-napoleonici, che permisero la ridefinizione della mappa politica europea. Gli intellettuali abbandonarono le idee del secolo dei Lumi, per abbracciare ideali nazionalistici e romantici; questo fenomeno si avvertì specialmente a Napoli, in cui gli intellettuali furono influenzati dagli avvenimenti contemporanei e cominciarono ad analizzare la storia, quest'ultima intesa come mezzo di interpretazione delle dinamiche socioculturali. Edmondo Cione, a proposito del contesto napoletano, afferma: «il fervore di vita che animava Napoli in quel tempo era in relazione con il nuovo orientamento europeo delle menti e degli animi che, abbandonando il culto della *raison* illuminatrice e riformatrice, si avvicinavano al più profondo concetto dello svolgimento storico [...]»¹. Le produzioni ottocentesche hanno a lungo rappresentato, per i lettori del tempo, fonte di meditazione personale diventando poi grido di rivolta e di battaglia corale. Le nuove forme di poesia lirica ottocentesca rappresentano delle tracce di verbali di una gioventù eroica e innamorata, archetipicamente espressa nell'*Ortis* foscoliano; la centralità dei giovani diviene simbolo dell'associazione segreta fondata da Giuseppe Mazzini nel luglio del '31, senza dimenticare il ruolo cardine che ebbero i giovani sui campi di battaglia e nei moti insurrezionali quarantottini, o nella rivolta dei Mille. Nonostante non tutti i protagonisti siano giovani, è a loro che si attribuisce la parte più dinamica e la funzione di consumatori di poesia: «poesie che sono state, con moltissime altre di altro genere e funzione, il canzoniere quotidiano dei sogni di libertà e unità di tanti uomini e donne, dei loro

¹ Saverio Baldacchini, *Della vita e degli studi di A. Poerio*, in *Purismo e romanticismo*, a cura di E. Cione, Bari, Laterza, 1936, p. XI.

sogni condivisi in pubblico o in segreto, in pensiero e in azione»². La lirica risorgimentale, specialmente se di forte tensione patriottica, mediante l'esteriorizzazione delle affezioni emotive, stimola l'attenzione del lettore con lo scopo di mettere in risalto le pulsioni che hanno segnato irreversibilmente le vite degli scrittori; allontanandosi dalle produzioni precedenti, che hanno costellato da storia letteraria italiana dalle Origini, queste vogliono farsi protagoniste di un mondo nuovo, in cui risuonano echi patriottici e patetici.

In questa congerie si inserisce Alessandro Poerio (1802-1848), nato, come lo definisce Croce, «in una famiglia di patrioti»³ segnata dall'esilio e dal martirio: il padre, Giuseppe, fu giacobino ed eroe della repubblica napoletana del 1799; il fratello, Carlo, fu a lungo imprigionato dai Borboni. Alessandro nel 1820 partecipò ai moti insurrezionali napoletani per la Costituzione, a seguito della repressione della sommossa fu costretto a rifugiarsi in Italia e all'estero; cercò di rientrare in Italia nel '30, ma riuscì nel suo intento solo nel '35, visse a Roma e si arruolò volontario nella spedizione napoletana in Lombardia guidata da Guglielmo Pepe; negli ultimi anni della sua vita prese parte alla battaglia di Venezia nel 1848 e morì nello stesso anno, il 3 novembre, a causa delle ferite riportate in battaglia. Definito da Amedeo Quondam come «poeta anomalo»⁴, il Poerio sceglie di approcciarsi al verso non con inni di battaglia dall'impatto immediato, ma, con un lirismo di leopardiana memoria, riflettendo (romanticamente) sul destino dell'Italia, riprende la poesia petrarchesca e l'intonazione religiosa di stampo tommaseiano e manzoniano.

Necessarie, per una disamina sulle produzioni poetiche ottocentesche, sono le corrispondenze epistolari che hanno preceduto l'atto scrittorio, le quali permettono di entrare nello *studium* dell'autore, penetrando nel suo mondo e nell'ambiente che ha favorito lo sviluppo della produzione. Il presente contributo si è voluto concentrare particolarmente, sulle relazioni interpersonali tra il poeta e le figure che più hanno influenzato la sua poetica. Durante la sua, seppur breve, vita il poeta napoletano intrattenne molteplici rapporti epistolari con alcuni intellettuali, scanditi dalle varie peregrinazioni che costellarono la sua vicenda biografica: nella fattispecie è importante segnalare i carteggi con Leopardi, Tommaseo, Ranieri, Goethe, Montanelli e Puccini, disseminati in varie parti d'Italia (Napoli, Firenze, Venezia, ecc.) ed editi da B. Croce, da V. Imbriani, da N. Coppola, da F. Moroncini, da U. Carpi e l'edizione più recente curata da A. Poerio Rivero. L'idealismo, il dissidio fra infinito e realtà, il patriottismo, la tensione metafisica, l'interesse

² Amedeo Quondam, *Risorgimento a memoria. Poesie degli italiani*, Roma, Donzelli, 2011, p. X.

³ Benedetto Croce, *Una famiglia di patrioti: i Poerio*, Bari, Laterza, 1917, pp. 31-41.

⁴ A. Quondam, *Risorgimento a memoria*. cit., p. 259.

naturalistico, l'amore per la letteratura precedente, sono elementi che connotano la sua produzione epistolare, – che si arricchisce non solo di una forte valenza storica, ma anche letteraria – poi trasposti nella produzione poetica. Nonostante lo stesso Poerio suggerisse che la sua poesia dovesse essere raggruppata sulla base di macro-temi ricorrenti (- No, codardi! De la lira/ Che Natura in man mi diede,/ Niuna corda io spezzerò;/ E sì come il cor m'ispira,/ La Natura e Patria e Fede/ Pertinace canterò⁵.), ritengo opportuno operare l'indagine dell'epistolario e dei versi dell'autore napoletano seguendo una prospettiva diacronica, al fine di compiere una panoramica biografica della vita dell'autore, scandita dalla produzione epistolare e dalla stesura dei versi⁶.

Nel 1801 il padre di Alessandro, Giuseppe Poerio, fu scarcerato, grazie all'indulto concesso da Ferdinando successivamente alla vittoria napoleonica di Marengo, dopo anni di prigionia passati presso l'isola di Favignana al carcere di Santa Caterina. La famiglia Poerio si astenne dalla vita politica, fino all'avanzata di Napoleone nel Mezzogiorno e alla fuga di Ferdinando Borbone in Sicilia; a Napoli salirono al trono Giuseppe Bonaparte e Gioacchino Murat. Alla caduta di Murat, con il ritorno dei Borbone fu proibito alla famiglia Poerio di restare a Napoli: ricercati dalla polizia borbonica i maggiori esponenti patrioti napoletani, tra cui Alessandro Poerio e la sua famiglia, trovarono rifugio a Firenze⁷. Alessandro durante il suo esilio fiorentino, fino al 1818, entrò in contatto con l'élite letteraria della città e si dedicò allo studio da autodidatta. Si avvicinò allo studio delle letterature straniere, in particolar modo a Shakespeare; il poeta inglese, nell'Italia preromantica, era conosciuto solo da una cerchia ristretta di intellettuali e solo successivamente fu ripreso da numerosi scrittori romantici, tra cui lo stesso Berchet, che nella *Lettera semiseria* disse che «egli ti pone sott'occhio le virtù e i vizi in azione»⁸. Poerio, in uno dei suoi scritti, definirà Shakespeare «la più sublime abnegazione della individualità che supremo Drammatico lo consacra»⁹, tanto che opererà la traduzione di un frammento tratto dal quarto atto della scena sesta del *Re Lear*¹⁰, con lo scopo di consegnarla all'amico Borzelli e di inserirla nel trattato *Della imitazione tragica*, pubblicata poi nel 1882 dall'amico Imbriani. La traduzione, in endecasillabi sciolti, risulta essere molto fedele all'originale.

⁵ Alessandro Poerio, *Indignazione*, in *Poesie*, a cura di N. Coppola, Bari, Laterza, 1970, p. 320, vv. 31-36.

⁶ Erasmo Gabriel Gerato, *Studio critico della vita e delle opere di Alessandro Poerio*, Napoli, Istituto italiano per gli Studi filosofici, 2006, p. 76.

⁷ B. Croce, *Una famiglia di patrioti: i Poerio* cit., pp. 31-41.

⁸ Anna Poerio Rivero, *Alessandro Poerio, vita e opere*, Napoli, Fausto Fiorentino, 2000, p. 236.

⁹ A. Poerio, *Poesie* cit., p. 709.

¹⁰ Ivi, p. 677.

All'esilio fiorentino successe il rientro a Napoli, la rivoluzione napoletana del 1820 entusiasmò la famiglia Poerio, in particolar modo Giuseppe. Alessandro Poerio nello stesso anno ottenne il ruolo di Ministro degli esteri, ruolo che abbandonò presto per dedicarsi all'amor di patria e ad una carriera belligerante, e si avvicinò alla scrittura con *Siede l'araba vergine soletta*. Alla sconfitta dell'esercito napoletano Poerio si allontanò nuovamente da Napoli e dopo un esilio con la famiglia a Graz si ritirò a Firenze, luogo in cui conobbe i collaboratori dell'«Antologia Viessaux» (1821); il lavoro di quest'ultima proseguì nella rivista napoletana «Progresso», portatrice di ideali letterari cristiani e antilluministi, contestati poi dallo stesso Leopardi nella *Palinodia* e ne *I nuovi credenti*. In questo periodo Alessandro si ammalò e «[...] si manifestarono in quel tempo i primi sintomi dei mali che non dovevano mai più abbandonarlo; ma che, pur indebolendo il suo fisico, non riuscirono a piegare le inesorabili energie del suo spirito»¹¹, il poeta napoletano, da ciò che si evince dai referti medici, pubblicati da Imbriani, soffriva di alcune malattie neurologiche che lo accompagnarono fino alla fine dei suoi giorni¹². Le lunghe passeggiate fiorentine e lo scenario della Basilica di Santa Croce con le tombe, levarono nel poeta riflessioni sull'esilio e sull'amor di patria, che lo ispirarono a comporre una Canzone dedicata all'Alighieri; per Cocco Poerio si identificò nel Sommo poeta: «per lui Dante è un uomo d'azione e l'opera sua egli la vede protesa idealmente nei tempi, e Dante è il solo uomo atto a difendere l'Italia a viso aperto dalle ingerenze ecclesiastiche e ancora più idoneo a ridestare nei posteri l'idea unitaria»¹³. L'autore della *Commedia* assume i tratti del poeta esiliato che girovagò l'Italia per alleviare i propri turbamenti.

Lungi dal caro loco/ di terra in terra egli agitò la vita;/ ben per le vie dell'invisibil regno/ l'anima drizzando pellegrina ardita,/ e perdendo il dolor nell'alto sdegno,/ dal mondo spirital più chiaro emerse/ che scopritor d'incognite contrade;/ Ma quando il dì supremo a lui s'aperse,/ benchè fuor d'ogni esilio alfin movesse/ all'eterna Cittade,/ disìò raccogliesse/ il dolce aer nativo/ il sospiro e lo sguardo fuggitivo [...]»¹⁴.

¹¹ Gianfranco Caccavale, *Alessandro e Carlo Poerio*, Milano, Zucchi, Ambrosiana, 1937, p. 21.

¹² *Alessandro Poerio a Venezia, Lettere e documenti del 1848, illustrati da Vittorio Imbriani*. Napoli, Morano, 1884, pp. 353-354.

¹³ Mario Cocco, *Alessandro Poerio poeta e patriota del Risorgimento*, Frosinone, Tipografia Arcese, 1950, p. 166.

¹⁴ Alessandro Poerio, *Poesie edite e postume la prima volta raccolte con cenni intorno alla sua vita per Mariano D'Ayala*, Firenze, Le Monnier, 1852, p. 110.

Poerio si identifica in Dante, tanto che espresse anche lui, come il Sommo Poeta, la volontà di essere sepolto nella terra natia. Il nome dell'Alighieri viene revocato dal Poerio come modello da seguire. La strofa finale del componimento presenta due costruzioni negative («... e non morrà mai, la riverenza al ritrovato nome./ E non s'invochi con viltà di lai,/ ma con grido di guerra e suon di tromba,/ con impeto d'assalti e di difese»¹⁵), le due affermazioni negative rallentano la poesia e rafforzano il messaggio del poeta che afferma la necessità di una guerra¹⁶.

Durante il suo soggiorno fiorentino il Poerio meditò l'idea di trascorrere un periodo in Germania per ragioni di studio; andato in Svizzera ebbe modo di conoscere alcuni intellettuali che gravitavano attorno all'ambiente tedesco e lo misero in contatto con Goethe. Uno dei rapporti più importanti per Alessandro fu quello con la famiglia, che veniva costantemente aggiornata sui dolori, le inquietudini e i progetti del poeta. La figura paterna rivestì al contempo il ruolo di genitore e confessore, tanto che il poeta comunicava a lui le nuove intenzioni sugli studi da intraprendere: «i miei studi stranieri sono preparazioni chimiche, che l'aere patrio può solo sviluppare e organizzare»¹⁷. Nel 1825 il napoletano scriveva alla famiglia: «se giungerò a vedere Goethe e a meritare i suoi colloqui, se spierò nei consigli del genio la vocazione del mio intelletto, oblierò questi primi poco felici auspici». Arrivato a Weimar conobbe Goethe e in una lettera al padre lo descrisse così: «è attempato, ma robusto; cammina dritto e con bastante celerità; l'occhio è aquilino e brilla ancora di tutto lo splendore della gioventù»¹⁸. In questo contesto il giovane patriota «vagheggiava la poesia storica o ispirata alla storia: e gli sbocciavano in cuore i primi moti della poesia intima»¹⁹. A seguito all'incontro con Goethe scrisse il carme *Dinanzi all'uomo, ch'è di sé beato*, il quale è una riflessione sui problemi dell'uomo preceduto da un'epigrafe contenente una citazione del *Faust*, a dimostrazione dell'influenza del poeta tedesco. L'incontro con Goethe generò però profonda scontentezza nel cuore del poeta tanto da dire al padre, al suo ritorno a Firenze, di «non aver da quei viaggi cavato alcun frutto»²⁰. Il tedesco apprezzò molto le doti scrittorie del Poerio e tessé le lodi della *Sposa di Corinto* e dell'*Ifigenia*, dopo ampie discussioni sul Manzoni e Alfieri. Edmondo Cione nel tentativo di dimostrare le motivazioni alla base della scontentezza di Poerio affermò: «se il

¹⁵ Ivi, p. 113.

¹⁶ E.G. Gerato, *Studio critico della vita e delle opere di Alessandro Poerio* cit., p. 97.

¹⁷ Alessandro Poerio, *Il viaggio in Germania, il carteggio letterario ed altre prose*, a cura di B. Croce, lettera al padre del 19 ottobre 1825, Le Monnier, Firenze, 1917, p. 52.

¹⁸ Ivi, p. 48.

¹⁹ Nunzio Coppola, *Alcuni inediti di Alessandro Poerio*, in «Belfagor», III (1948), n. 6, p. 700.

²⁰ B. Croce, *Una famiglia di patrioti: i Poerio* cit., p. 51.

gran poeta fu assai cortese col giovane italiano, non poteva certamente dare ad uno spirito indeciso l'intiere chiarezza necessaria per imporsi un compito determinato»²¹. I sentimenti provati al ritorno del viaggio in Germania e raccontati al padre furono trasposti nei versi della poesia *Memorie*, in cui il poeta, in circa settanta endecasillabi sciolti si racconta:

In te gran parte della mente accolsi/ O germanica terra, agli anni verdi,/ Né per lunghezza di tempo e d'affanni/ L'antica forza del mio cor tu perdi. [...] Serpe un occulto negli umani petti/ Desire inconsolabile, confuso/ Di ben perduto, e di novello bene Serpe e penetra nel più fosco e chiuso Del nostro core, e seco un dolor viene,/ Senza cui la miglior di nostre gioje/ Non sarebbe quel senso arcano e santo/ Che ne fa sopportar tutte le noje/ Di questa vita e che fa dolce il pianto²².

Tornato in Italia il napoletano strinse una profonda amicizia con Leopardi e Tommaseo, dai quali prenderà «movimenti stilistici e ritmici»²³; con il recanatese Poerio condivideva anche la salute cagionevole e non mancano delle epistole in cui i due si scambiano notizie sulle loro condizioni di salute. È probabile che il primo incontro con Tommaseo risalga al 1826, anno in cui lo stesso Alessandro, dopo il viaggio in Germania, tornò a Firenze, chiamato da Vieusseux, a lavorare nell'«Antologia». In una lettera del 30 novembre del 1828 inviata da Leopardi a Poerio emerge un rapporto di reciproca stima:

Ti scrivo, mio caro, per desiderio d'intendere delle tue nuove, e di quelle del Papà e degli altri amici. Fammi grazia, prima di tutto, di parlarmi di te, de' tuoi studi, e in particolare de' tuoi versi, i quali desidero e spero di leggere, conforme alla tua promessa. [...] Starò qui non so quanto; forse sempre; anzi, certamente sempre, se la mia salute non migliora. Tu mi amerai, spero, e ti ricorderai di me, e mi scriverai qualche volta. Sai bene quanto io t'amo e ti stimo. [...] Addio; ti abbraccio con tutta l'anima²⁴.

Leopardi intreccia una profonda corrispondenza empatica con il Poerio, tanto da dividerne dolori, pensieri, sofferenze e amori mai dimenticati. Le liriche del poeta napoletano sono intrise di echi del recanatese, specialmente in *Visione* e in alcune Odi civili, quali *Dante*, *Petrarca*, *Michelangiolo*, *Enrico Dandolo* e *Canova*. Poerio dedicò all'amico fraterno la canzone *A Giacomo*

²¹ Edmondo Cione, *Il Romanticismo moderato a Napoli: 1830-1848*, in «Aevum», 16 (aprile-dicembre 1942), fasc. 2-4, p. 244.

²² A. Poerio, *Poesie* cit., pp. 255-257.

²³ B. Croce, *Una famiglia di patrioti: i Poerio* cit., p. 95.

²⁴ Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di F. Boschi, P. Landi, Torino, Bollati Boringhieri 1998, p. 1584. Si veda anche Giovanni Jannone, *I Poerio nel loro secondo esilio*, Roma, Rassegna Nazionale, 1924, p. 33.

Leopardi composta nel 1834 e una seconda canzone del 1848, in cui veniva messo in risalto il titanismo patriottico e risorgimentale. Cocco definisce il primo componimento come ricco di spirito critico e acume tipicamente leopardiano «nelle sole cinque sestine c'è il mortal dolore, cioè il tetro pessimismo, la mancanza di un sentimento religioso che ogni dolor compone in pace, la profonda ammirazione della Natura Vel contesto di sì vaghe cose»²⁵:

Così cantasti del mortal dolore,/ Come colui che da pietà costretto/ Non può celar l'amore/ E le vigilie del pensoso petto./ Vieni dal profondo e trema di desiro,/ E ferve d'intelletto il tuo sospiro [...]²⁶.

Poerio riprende da Leopardi la poesia patriottica celebrativa e sentimentale. Dai primi versi è evidente la tematica tipicamente leopardiana del *mortal dolore*.

Nella lirica del '48 a Leopardi la fama del recanatese viene paragonata ad un uccello in volo:

Da la discorde vita/ Vaga qual eri de l'eterna idea/ Forse più ch'altra fosse anima umana,/ meritamente, a breve andar, ti parve/ la terra amara e vana/ al paragon di tue beate larve./ E tu, Giacomo, tu gloria sicura,/ tu meraviglia dell'età futura,/ passasti in fra la gente oscuro e non solo./ Ma poi che accolse le tue membra vinte/ Dalla invocata morte il freddo avello,/ pari a sublime sprigionato augello,/ s'alzò tua fama a volo. [...]²⁷.

Scrivono Negri che in essa vi sono «due considerazioni, entrambe capitali per la comprensione di quella poesia, tali da mettere il Poerio tra i precursori della grande critica leopardiana»²⁸, lo stesso Negri si pone un interrogativo sulla religiosità del poeta napoletano, la cui cifra si può desumere dalla carica mistica del verso di eredità tommaseiana²⁹. L'avvicinamento a Dio è tangibile nei versi delle due poesie appena citate, che permettono di far emergere la condivisione di pensieri con Leopardi sull'Infinito e sul mistero, che in Poerio, contrariamente al recanatese, si identificano in una necessità di fede ferma nel trascendente³⁰. In Poerio l'afflato religioso dei

²⁵ Mario Cocco, *Ottocento italiano. Alessandro Poerio poeta e patriota del Risorgimento*, Frosinone, Arcese, 1950, p. 74.

²⁶ A. Poerio, *Poesie* cit., pp. 101-102.

²⁷ Ivi, pp. 112-114.

²⁸ Raffaele Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, una lettera a Lidia, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 7.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Guido Tossiani, *Alessandro Poerio poeta*, Thèse de doctorat présentée à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Fribourg (Suisse), Italia, Firenze, 2021.

versi è ereditato sia da Manzoni che dal Tommaseo, con cui intrattenne fitti rapporti epistolari con il nostro, alcune corrispondenze dei quali esprimevano il disappunto del dalmata nei confronti dei versi leopardiani, questi ultimi difesi dal poeta napoletano³¹. Nel 1830 il Poerio, dopo un'ulteriore ordine di espulsione da parte delle autorità, si autoesiliò a Parigi; piombando nel dolore e in uno stato di depressione trovò rifugio nell'amicizia del Tommaseo, anch'esso in esilio volontario. I due, accomunati dal genere a tratti lirico e talvolta patriottico, cominciarono a scambiarsi idee e giudizi e a confrontarsi sulla religione, tanto che il Poerio in quell'occasione lesse la Bibbia. Il poeta napoletano nel tentativo di ricercare un sommo bene e una verità universale si avvicinò al romanticismo cattolico. Durante l'esilio a Parigi, secondo Coppola, in contraddizione a quanto esplicitato da Croce³², Poerio si avvicinò alla lirica amorosa: «alla lira del Poerio non mancò affatto la corda dell'amore: dell'amore in tutte le sue gradazioni: da quello ideale, pure, da 'dolce stil novo', melanconico disperato, a quello travolgente e inebriante dei sensi»³³. Mentre per il critico abruzzese il rapporto amoroso era sublimato, Coppola asserisce che il Poerio abbia provato la passione dell'amore fisico; questa teoria viene confermata dalle lettere con Antonio Ranieri, considerato anch'egli un amico fraterno del poeta³⁴, in cui Poerio affermò di aver sperimentato l'amore sessuale: «Le donne francesi mi sono venute in odio: ho avuto due o tre avventure, ma con forestiere»³⁵. Il tema amoroso nella poesia poeriana subirà un notevole cambiamento a seguito della conversione al Cattolicesimo. Non è impossibile per Coppola che l'autore napoletano dopo l'avvicinamento al cattolicesimo abbia distrutto alcuni dei suoi componimenti amorosi; l'unica poesia sull'amore sensuale pervenutaci è quella che il Poerio scrisse per la sua amata Nerina, la cui data di stesura (1827) precede *Le Ricordanze* di Leopardi, scritte nel 1829³⁶.

Siamo a conoscenza, grazie ai fondi contenenti i carteggi, che il Poerio si facesse consigliare dal Tommaseo sulla produzione poetica, illustrando le proprie intenzioni e i pensieri. Il poeta era solito, infatti, chiedere consigli

³¹ Per ulteriori informazioni sulla critica del Tommaseo a Leopardi si veda: Umberto Carpi, *Alessandro Poerio fra Leopardi e Tommaseo*, in «Il Cristallo», XIV (1972); A. Poerio, *Il viaggio in Germania, il carteggio letterario e altre prose* cit., lettera a Tommaseo del 3 marzo 1841.

³² B. Croce, *Una famiglia di patrioti: i Poerio* cit.

³³ A. Poerio, *Liriche e frammenti inediti* cit., p. 31.

³⁴ Ad Antonio Ranieri nel 1830 dedicò una poesia molto nostalgica: «O tu, di pochi Soli a me seguace/ E fratello d'amor, quanto fra due/ Spazio interviene, se ne' caldi petti/ È di desio consenso e di dolore!/ Ondeggia, e parte l'Ocean le terre;/ Nessun si lagna che sia vasto il mondo; [...]» (A. Poerio, *Poesie* cit., pp. 220-221).

³⁵ *Alessandro Poerio, Lettere inedite ad Antonio Ranieri (1830-1837)*, pubblicate da F. Moroncini in «Nuova Antologia», 1° agosto 1930, p. 279.

³⁶ E.G. Gerato, *Studio critico della vita e delle opere di Alessandro Poerio* cit.

all'amico sugli argomenti su cui incentrare i propri versi, con lo scopo di attrarre a sé il maggior numero di lettori. In una lettera del 16 settembre 1834 il Poerio esprime al dalmata la volontà di lodare i personaggi del passato, in particolare la figura di Arnaldo da Brescia:

Siccome conoscete parecchi francesi, vorrei pregarvi di cercare d'avere in prestito quel volume della Storia delle Repubbliche Italiane del Sismondi, in cui fa menzione d'Arnaldo da Brescia. Avendo concepito una lirica su questo argomento, vorrei rinfrescar la memoria di quelle cose quasi uscite di mente per lunga desuetudine, prima che mi si raffreddi tale immaginazione³⁷.

Poerio successivamente spiegherà a Tommaseo che la figura di Arnaldo doveva fungere da *exemplum* per un popolo in continua lotta contro la tirannia. Arnaldo, sfidando l'autorità del papa, avrebbe potuto assurgere alle caratteristiche di Martin Lutero, con la differenza che il fine ultimo del monaco fosse il raggiungimento ultimo della purezza della Chiesa³⁸:

Ma trovò primo un Italo/ Nell'anima sicura,/ Della Fè, della patria Confuse di sciaüra/ Lo sdegno velocissimo/ Ch'è strale di pietà./ Sdegno che del silenzio/ Magnanimo rimorso/ Insegna, che sollecita/ A infaticabil corso,/ Che impronta il suon fuggevole/ Di ferma eternità [...]³⁹.

Arnaldo, vittima di due tiranni, Adriano IV e Federico I, morì per i propri ideali; la composizione aveva il compito di elevare i cittadini e convincerli alla lotta contro il tiranno.

Il rapporto tra il dalmata e Poerio, dapprima incentrato su scambi epistolari di tipo affettivo, successivamente vide il Tommaseo vestire i panni del critico letterario e di esegeta dell'opera poeriana, tanto che, in una lettera del 1843, suggerirà al nostro le tematiche da affrontare nella poesia:

V'ho già detto che la lirica storica a me pare genere di per sé freddo e non corruttibile da ispirazione nessuna per veemente che sia. Tentate, prego, la narrazione e il dialogo. La terzina, siccome ogni metro, è rigenerabile, ma moltiplicare le difficoltà non mi pare che giovi. Insomma voi potete e di molto⁴⁰.

³⁷ Raffaele Ciampini, *Alessandro Poerio e il Tommaseo-lettere inedite*, in «Rassegna storica del Risorgimento», XXIII (1936), fasc. V, p. 582.

³⁸ E.G. Gerato, *Studio critico della vita e delle opere di Alessandro Poerio* cit., p. 93.

³⁹ Alessandro Poerio, *Poesie edite e postume la prima volta raccolte con cenni intorno alla sua vita per Mariano D'Ayala*, Firenze, Le Monnier, 1852, pp. 45-47.

⁴⁰ A. Poerio, *Il viaggio in Germania, il carteggio letterario e altre prose* cit., lettera di Tommaseo a Poerio, datata 18 agosto 1841, pp. 196-197.

Tommaseo si innalza al ruolo di Mecenate, con il compito di incrementare il successo del poeta e renderlo fruibile da parte dei lettori coevi. Il carteggio tra i due diventa molto più assiduo nel tempo; è il dalmata a far nascere nel napoletano l'intenzione di pubblicare i versi. Il Poerio invierà moltissime delle sue poesie al Tommaseo e numerose varianti di queste, di cui non si dimostrerà mai pienamente soddisfatto perché assillato dall'irresolutezza sulle sue abilità poetiche. Le lettere con l'amico-mecenate ci mostrano una parte dell'animo del poeta che non trapela del tutto dalla sua produzione: la sua sensibilità, le sue insicurezze e il suo costante sentimento di inferiorità; questi elementi caratteriali alla morte dell'amico Leopardi lo porteranno all'isolamento.

La poetica di Alessandro Poerio, successivamente all'esilio parigino, si spostò più su un versante patriottico, il quale alterò le «linee spirituali» della poesia precedente, caratterizzato da un irrobustimento della fede sia religiosa che civile⁴¹. L'ultima fase della vita di Poerio si caratterizzò per un impegno civile preponderante e per il dolore di una vita caratterizzata da insoddisfazione e disagi che acuirono il suo senso di inadeguatezza nei confronti del mondo. Nel Quarantotto gran parte dell'Italia insorgeva e la famiglia Poerio ospitava, presso la propria dimora, i patrioti più ferventi della Napoli risorgimentale. Alla morte del padre, Alessandro scelse di arruolarsi con il generale Pepe, situazione che fece peggiorare la sua condizione di salute neurologica; così scriveva al suo amico Tommaseo: «[...] io lo accompagno, volendo fare anch'io il debito mio verso la patria, e sperando anco guarire o migliorare del mio mal di nervi ormai chiarito incurabile in Napoli e venuto a tale da rendermi disutile ad ogni cosa»⁴². Nel medesimo anno Tommaseo fu imprigionato a Venezia; Alessandro esprime i suoi sentimenti di dolore per l'amico nella poesia *Oggi il sospir del core*:

Oggi il sospir del core/ Vola, o Venezia, a te; ma le memorie Del vetusto splendore/
Non cerca, o donna d'Italiche glorie./ Là vola, ove il mio dolce/ Amico, invitto
confessor del Vero,/ l'empio carcere molce/ con la conscia virtù del suo pensiero.
[...] Ricca d'antichi affanni,/ Feconda or è di rediviva speme/ Italia, e s'apre agli
anni/ Di sua nuova possanza, ed armi freme./ Fulse Roma, e al Toscano/ E al Subalpin
raggiò celesti cose:/ L'uno e l'altro Vulcano/ Poco spirò che a quel fulgor
rispose. [...]»⁴³.

⁴¹ Giorgio Petrocchi, *Poesia di Alessandro Poerio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia, Filosofia», serie II, 16 (1947), nn. 3-4, pp. 179-192.

⁴² Lettera a Tommaseo del 4 maggio 1848, in *Alessandro Poerio a Venezia. Lettere e documenti del 1848 illustrati da Vittorio Imbriani*, Napoli, Morano, 1848, p. 2.

⁴³ A. Poerio, *Poesie cit.*, pp. 146-148.

Nella lirica all'amico il poeta intreccia il dolore per la perdita di un amico e per l'ingiustizia subita, al fervore patriottico. Le strofe per l'amico e per la prigionia ingiusta si alternano a quelle per l'Italia prigioniera; versi meditativi e di riflessione intimistica fanno il paio con il tentativo di partecipazione ai moti civili e liberali, in cui il poeta cerca di disegnare un profilo delle esigenze della Patria odierna. Nella chiosa finale la speranza e uno slancio vitale proteso al futuro caratterizzano il verso, il quale si arricchisce di ottimismo per la Patria libera e per l'amico che presto tornerà in libertà; il motivo risorgimentale e lo slancio patetico versificatore, che a tratti richiamano il verso foscoliano, si distaccano dal poeta vate perché lontani dal nichilismo e dal pessimismo di cui Foscolo si faceva portavoce.

Molte sono le canzoni risorgimentali (una delle poesie più caratteristiche e note è *Risorgimento*) contro la tirannide, accomunate tutte dal dolore per gli uomini che pur non nascendo cattivi lo diventano a seguito della violenza di altri uomini. Obiettivo vitale dell'uomo dovrebbe essere, quindi, quello di sconfiggere la tirannide, per il raggiungimento della libertà. A tal proposito Poerio dedicò le sue poesie ai grandi del passato, visti da Poerio come esempio di virtù civili, morali e, soprattutto, patriottiche. I personaggi che vengono inseriti nelle poesie del nostro rispecchiano il temperamento del poeta; il secondo modello, dopo Dante, a cui gli italiani dovrebbero aspirare è Petrarca, la cui poesia è permeata da esempi di fervore patriottico e morali: «E grideresti pace,/ O spirito ignudo, se vestissi membra,/ Chè la terra che amasti/ è ancor discorde e schiava; e 'l vaticinio tuo tornò fallace/ Quando virtù contro furor cantasti»⁴⁴. Petrarca viene apprezzato non unicamente come poeta, ma anche come patriota per il suo zelo patriottico. La canzone di Poerio rimanda ai versi dell'aretino nella canzone *All'Italia*, amareggiandosi del fatto che i messaggi di libertà di cui si faceva promotore il Petrarca non sono ancora stati recepiti dai cittadini dopo cinquecento anni⁴⁵. Come riportato dal Petrocchi, lo stesso Poerio parla di «non poter perdonare i nemici d'Italia»⁴⁶, richiamando tutta la tradizione precedente da Berchet in poi, in cui la voce «perdonante di Manzoni non si fa più ascoltare»⁴⁷.

Partito come volontario con il generale Pepe, Alessandro ricevette una lettera di Tommaseo in cui il dalmata chiedeva a Poerio di procurargli una nave dal governo napoletano per Venezia: «Non vi parlo di versi, né

⁴⁴ E.G. Gerato, *Studio critico della vita e delle opere di Alessandro Poerio* cit., vv. 41-46, p. 98.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ G. Petrocchi, *Poesia di Alessandro Poerio* cit., p. 189.

⁴⁷ *Ibidem*.

d'ombre o d'acque; vi parlo d'un vapore da guerra che ci fa bisogno. Vostro fratello, consorte mio nel carcere e nel ministero, vegga se può farcene avere uno in prestito, perché la Repubblica è povera. I marinai, li metteremo di nostro»⁴⁸. Nel tentativo di accontentare l'amico, Poerio pubblicò la richiesta di Tommaseo sulla rivista «L'Italia», ciò gli permise di esaudire i desideri dell'amico e di mettersi in viaggio qualche giorno dopo. Arrivato a Venezia, dopo aver incontrato Tommaseo e altri patrioti, partì per Vicenza che fu espugnata e successivamente fece ritorno a Venezia, assalita dall'Austria. Ricevuto l'ordine di ritiro da parte del re, il generale Pepe non assecondò le volontà del borbone e invitò i volontari a seguirlo contro l'Austria. Alla morte del padre il fratello Carlo prese parte al nuovo governo napoletano, come anche il cognato Imbriani. Il 7 luglio gli italiani, sotto il generale Ferrarì, furono sconfitti dagli austriaci, ma rimasero ammaliati dalle bellezze di Venezia; la mamma di Alessandro, in una lettera pervenutaci, immagina il figlio nell'ambiente veneziano: «Se mi avessi detto, dov'è la casa del tuo albergatore, con la fantasia, ti vedrei al terrazzino o sia pergolo: per ora, ti veggo su la Piazza, in gondola sul Canal Grande, a Palazzo Ducale, e nelle sale Procuratie»⁴⁹.

Venezia, tanto amata dal Poerio, non ricambiò l'amore del poeta; durante un'offensiva rimase ferito e dopo l'asportazione di un arto, il 3 novembre, si spense a Venezia. Siamo in possesso della lettera che inviò alla mamma per rasserenarla subito dopo l'intervento subito: «Carissima madre, carissimo fratello, dalla lettera del Generale, avrete rilevato quel ch'è avvenuto. Come avrei volentieri la mia vita, per la patria, così non mi dorrò di restare, con una gamba, di meno. Vi scrivo, perché veggiatene, che sono fuori pericolo»⁵⁰. Poerio, come per congedarsi dalla città che tanto aveva amato durante gli ultimi giorni della sua vita, scrisse una poesia:

O Venezia, mai più l'intimo canto/ Sgorgommi, come in te, da vivo affetto!/ Mai più sentii la volontà del pianto/ Come al tuo dolce aspetto!/ Tu accorri a me quasi benigna amica/ Consucia gentil d'ogni dolor secreto/ Dell'anima profonda; e par che dica:/ – Ancora esser puoi lieto –/ Una quiete nel mio cuor s'induce/ Ch'io perduta credei ne' lunghi affanni;/ E mi circonda una serena luce/ Al tramontar degli anni. [...] Ebbi di te, che di Natura sei/ D'Arte e Gloria e Sventura eletta cosa/ Desio supremo, e altrove non potrei/ Trovar ricetta o posa»⁵¹.

⁴⁸ Lettera a Tommaseo del 4 maggio 1848, in *Alessandro Poerio a Venezia. Lettere e documenti del 1848 illustrati da Vittorio Imbriani* cit., p. 1.

⁴⁹ Ivi, p. 24.

⁵⁰ Ivi, lettera del 28 ottobre 1848, p. 327.

⁵¹ A. Poerio, *Poesie* cit., pp. 336-337.

Nella lirica l'invocazione alla città che apre il primo verso assume i tratti quasi di una preghiera solenne di ringraziamento, che accorre al cospetto del poeta e lo rassicura negli ultimi istanti di vita. La canzone a Venezia sembra, infatti, pronosticare la morte imminente dell'autore, che si rivolge alla città come per compiere l'ultimo ossequio alle sponde della madre patria. Nella chiosa finale, gli ultimi quattro versi, sono esplicativi di ciò che per il poeta rappresenta Venezia: natura, arte, gloria e sventura; ammettendo di non poter trovare pace e serenità altrove.

È importante evidenziare che l'intera produzione del Poerio è preceduta dai rapporti epistolari con vari intellettuali che costellarono la sua vita. I carteggi, che precedono l'atto scrittoria, ci forniscono un utile strumento di analisi di tutta la produzione lirica del napoletano. Le amicizie, la presenza pregnante della famiglia e l'amore per lo studio inteso come mezzo di accrescimento personale, furono elementi determinanti nella vita di Poerio, il quale inserì nelle sue liriche stralci di vita vissuta. La presenza massiccia nei versi di echi leopardiani, manzoniani e tommaseiani fa il paio con le vecchie glorie del passato, con la volontà di rappresentare non solo storicamente, ma anche con una poesia storico-intimistica, i problemi della società uniti a riflessioni filosofiche mutate dalla poetica leopardiana e pensieri metafisici elaborati sotto la guida del Tommaseo. Gli ultimi anni della vita dell'autore, connotati dal *furor* risorgimentale, saranno trasposti nelle liriche di stampo petrarchesco, con bagliori foscoliani. La vicenda bibliografica di Poerio fu, quindi, caratterizzata da una forte coerenza interna tra l'impianto teorico-morale e la sua traduzione in atto pratico.

CARLO LONDERO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE)

CRONISTORIA FILOLOGICA DI *ULISSE*
DI UMBERTO SABA SEGUITA DA UNA ESORTAZIONE
ALLA FILOLOGIA D'AUTORE*

1. *Parte prima: Cronistoria filologica di Ulisse di Umberto Saba*

Sono sempre restato ammaliato dalla lettura odisseica di *Ulisse*¹, fino a quando non ho cominciato a chiedermi perché mai in vecchiaia Umberto Saba dovesse immedesimarsi in un Odisseo più dantesco che omerico, pronto a sfidare il mondo e la conoscenza, quando invece una tale inclinazione non si rintraccia mai nella sua poesia. A leggere i commenti a Ulisse – pochi i commenti, sebbene la poesia sia ritenuta dai più, in virtù del fatto che chiude *Mediterranee* e per lunghi anni sigilla il *Canzoniere*², uno dei vertici della poesia di Saba –, l'unica interpretazione possibile è quella dell'ulissismo di Saba. Perché il *Canzoniere*, improntato all'amore, alla vita, dovrebbe

* Lo scritto presente ricalca – anche nella sua bipartizione (semiseria, ma profondamente sentita dall'autore) – la comunicazione letta durante il Convegno, emendata *hic et hoc*. Allora l'autore aveva inteso dare conto e riportare in maniera concisa i risultati di un suo studio attorno alla poesia *Ulisse* di Umberto Saba, pubblicati in Carlo Londero, *Ulisse o dell'Amore. Lettura della poesia di Umberto Saba*, Macerata, Quodlibet, 2021, a cui si rimanda per un maggior grado di chiarezza dei dettagli, della trattazione e del contesto storico-sociale e privato nel quale è vissuto Saba. Dal libro provengono la maggior parte delle informazioni del presente saggio.

¹ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Mediterranee*, Milano, Mondadori, 1946, p. 75; poi in Umberto Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, *Introduzione* di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988 (1994²), p. 556.

² A partire dal 1948, con l'edizione del *Canzoniere* aumentata, riveduta, corretta e ampliata cronologicamente al 1947 (Umberto Saba, *Il Canzoniere (1900-1947)*, Torino, Einaudi, 1947), *Mediterranee* entra far parte dell'opera così suggellata da Ulisse. Anche dopo la pubblicazione di altri libri, Saba non amplia il *Canzoniere* che dunque, nelle “nuove edizioni” (*scilicet* ristampe successive), chiude sempre con *Ulisse*: Umberto Saba, *Il Canzoniere (1900-1947)*, prima edizione di lusso, Milano, Garzanti, 1951; Umberto Saba, *Il Canzoniere (1900-1947)*, Torino, Einaudi, 1957 (l'anno in cui muore il poeta), e poi 1958. Bisogna attendere il 1961 perché il *Canzoniere* si allarghi alla produzione successiva a *Mediterranee*: Umberto Saba, *Il Canzoniere (1900-1954)*, Torino, Einaudi, 1961.

chiudersi con una sfida eroica all'inconoscibile? Mi pare più appropriato leggere la poesia nel segno della metafora della *navigatio* declinata *sub specie amoris*: la navigazione metaforizza l'eros e i suoi turbamenti in modo tradizionalmente letterario (per citare un autore su tutti: la sestina 80 *Chi è fermato di menar sua vita* e il sonetto 189 *Passa la nave mia colma d'oblio* del Petrarca dei RVF). Mi sono messo alla ricerca degli autografi della poesia di Saba e li ho studiati.

Tracciare la storia di *Ulisse* vuol dire tracciare in parte la storia di *Mediterranee* e in parte ripercorrere un tratto della vita di Saba. *Mediterranee* o, meglio, le nuove poesie ancora non inquadrata da Saba all'interno di una progettualità autoriale definita, prende avvio verso l'autunno del 1945, poco prima o poco dopo l'arrivo del poeta a Milano – giuntovi da Roma, città nella quale si era trasferito da Firenze e dove aveva trovato rifugio fuggendo da Trieste dopo l'8 settembre 1943. Tra gli ultimi mesi del 1945 e primi mesi del 1946 Saba scrive buona parte delle *Mediterranee*. È probabile che *Ulisse* sia stata scritta dopo il 20 aprile 1946. La sua prima attestazione è una stesura autografa, anepigrafa, manoscritta e corretta a lapis viola sul verso di una lettera a Saba manoscritta da un certo Tonio Zanetti su carta intestata «Unione Culturale – Torino» e datata «20 aprile 1946» che funge da *terminus post quem* (P1³). Questa stesura è forse la prima: la poesia conta già tredici versi ma l'undecimo è stato corretto con cassature, sovrascrizioni e riscritture lineari e interlineari che risultano del tutto immediate. *Ulisse* trova una prima collocazione editoriale sulla rivista «Unione culturale. Bollettino mensile» dove in calce è indicata la provenienza «Da “Mediterranee” – Milano» (UC⁴). Il «Bollettino» reca la data «aprile-maggio 1946»: si può arguire che la rivista sia andata in rotativa entro e non oltre la metà di maggio, perché in prima pagina si legge un articolo in vista del referendum che avrebbe cambiato il volto istituzionale dello Stato.

Per la prima menzione e la prima stesura dattiloscritta in pulito si deve attendere il 10 maggio 1946 (T1⁵, *terminus ante quem*), quando tutte le poesie nuove, in parte editte su riviste e quotidiani, sono aggregate sotto il titolo

³ Umberto Saba, *Ulisse* (1946), Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Umberto Saba, Manoscritti e dattiloscritti-poesia, *Mediterranee*, SAB-01-0040, f. 1 v.

⁴ Umberto Saba, *Ulisse*, in «Unione Culturale. Bollettino mensile», I (aprile-maggio 1946), nn. 2-3, p. 4.

⁵ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., lettera a P. Quarantotti Gambini, Milano, 10 maggio 1946, Istituto Regionale per la Cultura Istriano-fiumano-dalmata, Trieste, Archivio Pierantonio Quarantotti Gambini, senza segnatura (fondo in fase di riordino), c. 2 (pubblicata anche in Umberto Saba, Pierantonio Quarantotti Gambini, *Caro 48. Carissimo Saba. Lettere editte e inedite 1930-1957*, a cura di D. Picamus, prefazione di G. Baroni, Trieste, Libreria antiquaria Drogheria 28-IRCI, 2016, p. 41).

Mediterranee. Entro il 10 maggio la poesia viene collocata tra quelle nuove; scrive Saba a Pierantonio Quarantotti Gambini: «Qua e là forse avrai letto cose mie. Ho fatto anche un nuovo libretto di versi, che s'intitolerà *Mediterranee*. Te ne mando l'ultima: *Ulisse*»⁶. La definizione «ultima» applicata a *Ulisse* appare equivoca, non potendo comprendere se debba intendersi in senso topografico (*ultima* in conclusione al libro) o in senso cronologico (la più recente delle poesie, l'*ultima*). La poesia si presenta in una veste testuale molto prossima alla redazione condotta a stampa (T1).

È nel torno di giorni che va dal 10 al 20 maggio che Saba allestisce un primo fascicoletto di *Mediterranee*, che diverrà la copia di lavoro (R⁷). In R *Ulisse* va considerata nei suoi due stadi dattiloscritto (Rds, coevo al momento in cui il fascicolo è stato confezionato) e manoscritto (R+ms, con gli interventi avvenuti in un tempo successivo ma imprecisato all'allestimento del fascicolo, decisivi per la conduzione a stampa del testo). Via via che il libro si affina, il fascicolo sarà oggetto di manipolazioni da parte dell'autore e quindi testimonia la stratificazione delle varie campagne sistemiche di cui si fa collettore. Arrigo Stara ricorda che «il 22 maggio [Saba] invia a Alberto Mondadori il dattiloscritto di *Mediterranee*»⁸, un fascicoletto che nella strutturazione presumo molto simile all'indice dattiloscritto di R. L'opuscolo non è presente presso gli archivi della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Tuttavia, è possibile supporre che il dattiloscritto P3⁹, consimile a Rds, testimoni molto da vicino quello inviato a Alberto Mondadori.

Il 25 maggio Saba trascrive un fascicoletto di *Mediterranee* per Quarantotti Gambini. Successivamente a questo invio, il poeta allestisce un nuovo fascicolo (F¹⁰) che recapita a Giacomo Debenedetti – fascicolo scritto in fretta e forse con impazienza, perché contiene alcuni refusi dattilografici: «possono esserci errori di macchina. Sono troppo occupato per rileggere le poesie», afferma Saba in una nota d'invio manoscritta¹¹. Nel frattempo, le poesie di *Mediterranee* sono cresciute di numero. Non appena pronte, Saba le inserisce nella sua copia di lavoro R, le invia a Linuccia e anche a

⁶ U. Saba, P. Quarantotti Gambini, *Caro 48. Carissimo Saba* cit., p. 40.

⁷ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Mediterranee*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Raccolta '900, A.R.C.59.Saba, p. 57.

⁸ Arrigo Stara, *Cronistoria del Canzoniere e storia del Canzoniere apocrifo*, in U. Saba, *Tutte le poesie* cit., pp. 1005-1103, alle pp. 1064-1065.

⁹ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Mediterranee* (1946 maggio), Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Umberto Saba, Manoscritti e dattiloscritti - poesia, *Mediterranee*, SAB-01-0041, p. 51.

¹⁰ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Mediterranee*, 1946, Gabinetto scientifico letterario G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti", Firenze, Carte Giacomo Debenedetti, Saba Umberto, GDeb.III.43, p. 53.

¹¹ Ivi, p. 2 (il verso del frontespizio).

Quarantotti Gambini e a Debenedetti, che avranno il compito di aggiungerle al fascicoletto in loro possesso: non si spiega altrimenti la discrepanza tra poesie presenti nei fascicoli e poesie indicizzate, il salto di numerazione di certe pagine o in F l'anomala collocazione delle *Variazioni sulla rosa*¹².

Tra il 24 agosto e le settimane successive al 13 settembre Saba allestisce un'antologia per la collezione "Universale" di Giulio Einaudi. Nella silloge, non realizzata, la redazione di *Ulisse* (P4¹³) è presente in uno stadio testuale successivo a Rds, P3, T2¹⁴, F, identico a T1 e intermedio alla stesura con gli interventi correttori di R+ms. È approssimativamente in questi giorni di metà settembre che è probabile sia avvenuta l'apposizione in R degli interventi sostitutivi manoscritti a *Ulisse* (R+ms). Frattanto il 15 settembre *Ulisse* è pubblicata su «l'Unità» (U¹⁵). Per quanto tardo, il testo stampato sul quotidiano è molto vicino a quello di UC: per ragioni di convenienza editoriale è possibile che Saba abbia consegnato a «l'Unità» una stesura superata della poesia, oppure che la redazione del quotidiano abbia ritardato a settembre la pubblicazione della poesia consegnata a maggio. Solo dopo gli interventi manoscritti su R Saba produce una redazione manoscritta in pulito (P2¹⁶) – si tratta a tutti gli effetti di una bella, ordinata e leggibile copia con firma in calce, forse destinata a essere regalata o più probabilmente venduta – che non presenta difformità testuali rispetto alla lezione condotta a stampa.

Mediterranee con *Ulisse* (M) viene stampato nel dicembre 1946. Con tutta probabilità, e forse per questioni commerciali, il libro è stampato molto prima delle festività natalizie. Dalla pubblicazione di *Mediterranee Ulisse* è accolta *sine variationibus* all'interno di libri e raccolte successivi. Fa eccezione il dattiloscritto che Saba ha allestito nel 1953 per l'antologia *Scelta per l'universale Einaudi*, non realizzata, nella quale il dattiloscritto di *Ulisse* (P5¹⁷) presenta una variante-*lapsus*-refuso.

¹² Umberto Saba, *Variazioni sulla rosa*, in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 553-555.

¹³ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Antologia del Canzoniere (1946-1947)*, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Umberto Saba, Manoscritti e dattiloscritti - poesia, Antologie, SAB-01-0069, f. 91.

¹⁴ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Mediterranee*, Istituto Regionale per la Cultura Istriano-fiumano-dalmata, Trieste, Archivio Pierantonio Quarantotti Gambini, senza segnatura (fondo in fase di riordino), p. 47.

¹⁵ Umberto Saba, *Ulisse*, in «l'Unità», 15 settembre 1946, p. 3.

¹⁶ Umberto Saba, *Ulisse* (1946), Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Umberto Saba, Manoscritti e dattiloscritti - poesia, *Mediterranee*, SAB-01-0040, f. 2, p. 1.

¹⁷ Umberto Saba, *Ulisse*, in Id., *Scelta per l'Universale Einaudi (1953 ottobre - 1986 ottobre)*, Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Università degli Studi di Pavia, Fondo Umberto Saba, Manoscritti e dattiloscritti - poesia, Antologie, SAB-01-0070, f. 175.

Riassumo e visualizzo quanto fin qui esposto in un apparato critico dal quale si colgono anche le varianti d'autore:

Ulisse

- 1 Nella mia giovinezza ho navigato
- 2 a fior d'onda emergevano, ove raro
- 3 un uccello sostava intento a prede,
- 4 coperti d'alghe, scivolosi, al sole
- 5 belli come smeraldi. Quando l'alta
- 6 marea e la notte li annullava, vele
- 7 sottovento sbandavano più al largo,
- 8 per fuggirne l'insidia. Oggi il mio regno
- 9 è quella terra di nessuno. Il porto
- 10 accende ad altri i suoi lumi; me al largo
- 11 sospinge ancora il non domato spirito,
- 12 e della vita il doloroso amore.

Ordinamento cronologico dei testimoni

P1 UC T1 Rds P3 T2 F P4 Rms U P2 M P5

Ordinamento testuale dei testimoni

P1 UC U P3 T2 F Rds T1 P4 Rms P2 M P5

Titolo

Ulisse] senza titolo P1 *ULISSE* P2 *ULISSE* P3 T2 F P4 R T1 P5

Regesto delle varianti¹⁸

- 1 giovinezza] giovinezza UC
- 2 le coste dalmate] *la costa dalmata* P1
- 2-4 Isolotti | a fior d'onda emergevano, ove raro | un uccello sostava]
Emergevano | a fior d'onda isolotti ove per poco | si posava l'uccello P1 Isolotti
| a fior d'onda emergevano ove raro | un uccello sostava UC
- 5 coperti d'alghe, scivolosi] copert[o-i] d'alghe, scivolos[o-i] P4
- 6-7 belli come smeraldi. Quando l'alta | marea e la notte li annullava,]
lucenti come smeraldi. La notte | alta marea li nascondeva; P1 belli come
smerald[o-i]. Quando l'alta | marea e la notte li annullava, P3
- 8 più] pi[ù-ú] P4 R

¹⁸ Di seguito i segni e le marcature usate nel regesto. *Abcd*: testo dattiloscritto, stampato. *Abcd*: testo manoscritto. [Abcd]: cassatura, depennamento, espunzione. Abc[e-d]: sovrascrittura (la porzione di parola sovrascritta è inscritta entro parentesi quadre: la lettera oggetto di sovrascrizione è posta a sinistra e separata da un punto mediano dalla lettera a destra che la sovrascrive). \Ab/: inserzioni superlineari. /Cd\ : inserzioni sublineari.

9 fuggirne] fuggir[e]ne F

10-13 accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non domato spirito, | e della vita il doloroso amore.] *accende spinge a largo | quell'inquieto spirito che in sorte | ebbi nascendo e della vita amore.* P1^(a) accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora l'inquieto spirito | e della donna il doloroso amore. UC accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora l'inquieto spirito, | e della donna il doloroso amore. U accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non piegato spirito, | e della donna il doloroso amore. P3 T2 acce[l·n]de \accende/ ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non piegato spirito, | e della donna il doloroso amore. F accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non piegato spirito, | e della vita il doloroso amore. T1 a[v·c]cende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non piegato spirito, | e della vita il doloroso amore. P4 accende ad altri i suoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non [piegato] \domato/ spirito, | e della [donna] /vita\ il doloroso amore. | *R accende ad altri i tuoi lumi; me al largo | sospinge ancora il non domato spirito, | e della vita il doloroso amore. P5

^(a) Note al regesto. Apparato verticale per i vv. 10-13 di P1:

10 a è quella terra di nessuno. Al porto

b [A:l·I]

11 a vicino anelo e mi sospinge l'

b [vicino anelo]

c \accende/

d [e mi so]spinge

e spinge \a/l[·I]\'/

f [all']

g al largo

h a[l] largo

12 quell'inquieto spirito che in sorte

13 ebbi nascendo e della vita amore.

Cerco ora di andar più a fondo nel regesto, che della cronologia svolta sopra è figlio. Farò “parlare” il regesto, cercando di attivare quell'apparato fintamente asfittico.

Se si legge *Ulisse* come una lirica erotica, dobbiamo identificare alcune condizioni necessarie per il realizzarsi metaforico della *navigatio*. «Lumi» (v. 11), è certamente il faro marittimo, ma «lumi», come ‘luci’, al plurale vale ‘occhi’, che nella tradizione poetica è il mezzo col quale il sentimento amoroso passa da una persona all'altra facendole innamorare. «Spirito» (v. 12)

è il propulsore, il vento con cui la barca procede. Non c'è tempesta, non c'è naufragio, elementi tradizionalmente fondanti della *navigatio*, ma una climax di tensione e turbamento psicologici che culmina con una presa di coscienza. Almeno c'è uno spirito, una brezza – un'*aura*, avrebbe detto Petrarca. In molti testimoni lo spirito è «non piegato», predicato in funzione aggettivale che inizia a incrinare l'angoscia semantica del precedente «inquieto», lemma di P1 pubblicato in UC e nel tardo U: il poeta però dovrà giungere a un «non domato spirito». Come si fa a domare il vento? E come si fa a domare la passione amorosa? Ne sanno qualcosa Paolo e Francesca nel vento burrascoso del quinto dell'*Inferno*¹⁹.

Passo all'oggetto erotico, «il doloroso amore», nelle sue specificazioni da «donna» a «vita», poi ancora a «donna» e infine a «vita» (variante accolta definitivamente quasi all'ultimo istante). La variante è messa in atto non tanto con la volontà di nascondere il dato erotico (omoerotico se pensiamo a Federico Almansì, figura che permea *Mediterranee*), quanto con quella di espungere l'inserzione di una *persona* altra all'interno della lirica. In uno stadio mediano dell'evoluzione cronologica la donna è sembrata indispensabile a Saba per l'economia interna di *Mediterranee*: i versi incipitarî della poesia proemiale *Entello* recitano: «Per una donna lontana e un ragazzo/ che mi ascolta, celeste,/ ho scritte, io vecchio, queste/ poesie»²⁰. Portando a compimento *Mediterranee*, la «donna» è persa a Saba eccedente, un elemento che sfrangia il tessuto più intimamente lirico della poesia, la sua figura essendosi rarefatta fin da subito a differenza di quella ben rappresentata del «ragazzo».

Mi approssimo alla mèta. Ai versi conclusivi di molti testimoni, si legge che l'*io* è sospinto «al largo» dal «doloroso amore della donna» (vv. 11-13). Chi impedisce il ritorno a Odisseo sono il fato e gli dèi, che agiscono variamente a disturbare la sua navigazione verso il polo erotico che lo attrae e dal quale è sempre sospinto «al largo» (v. 11). Per Omero il ritorno di Odisseo ha anche valore erotico: l'eroe vuole tornare ai propri affetti, *in primis* a Penelope. È possibile affermare che ad allontanare l'eroe dal porto e a incrementare così la tensione erotica della navigazione è la Natura di cui

¹⁹ Vd. i commenti di Michelangelo Picone, *Canto V*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Güntert, M. Picone, Firenze, Cesati, 2000, pp. 75-89, alle pp. 77-78; e di Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Introduzione al canto V* e nota al v. 31, in Dante, *La divina commedia. Inferno*, a cura di A.M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori «Oscar classici», 2015 (ma «I Meridiani», 1991¹), pp. 133-136 a p. 135, e pp. 141-142.

²⁰ Umberto Saba, *Entello*, in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 529. Si ricordi che «celeste» è attributo indicante Federico Almansì (per informazioni su Federico Almansì, e sulla vita di Saba a Milano, rimando a Chiara Mezzalana, *Shoah: la storia di Almansì, «giovane poeta celeste»*, in «Il Bo Live», 27 gennaio 2016, pubblicato sul magazine on-line dell'Università di Padova, <https://ilbolive.unipd.it/it/shoah-storia-almansi-giovane-poeta-celeste>, ultima consultazione: 10 maggio 2024).

il personaggio fa parte, l'esistenza stessa di Odisseo influenzata dal *kósmos*, 'mondo', nel quale vive le proprie esperienze e compie le proprie scelte. È così pure per la barca-*io* di *Ulisse*, la cui pulsione amorosa (lo «spirito», v. 12) desidererebbe raggiungere un porto, ma a cui la vita ha riservato una tensione erotica destinata non alla soluzione, ma a una continua riproposizione del desiderio-pulsione-passione (il «non domato spirito», v. 12): infatti è «ad altri» che «il porto/ accende [...] i suoi lumi» (vv. 10-11), ciò determinando di conseguenza il «doloroso amore della vita». Dunque, l'io non trova requie (cioè, un approdo, il «porto», v. 9) nemmeno in vecchiaia (in vecchiaia, se non proprio in punto di morte, si ammainano le vele), perché Amore lo risospinge sempre al largo, continuamente turba la sua esistenza.

2. Parte seconda: Esortazione alla filologia d'autore

Credo che le poesie di Saba abbiano bisogno di uscire dall'immobilità critica in cui sono impantanate da troppi decenni. Con Saba, salvo rare eccezioni, siamo fermi a trenta o quarant'anni fa – e Saba non è un poeta, richiamando uno sport caro al poeta, di Serie B. Saba e molti autori ne gioverebbero ad essere oggetto di una investigazione filologica meticolosa. Ma mi par di capire che le indagini materialiste, strutturaliste, filologiche, stilistiche, non siano molto in voga al giorno d'oggi. E da qui origino la mia esortazione: come Gianfranco Contini incita gli (studiosi) italiani alle concordanze («o italiani, io vi esorto alle Concordanze!»²¹), modulato sul ben noto sprone patriottico di Ugo Foscolo («O Italiani, io vi esorto alle storie»²²), così, *si parva licet*, mutuo da Contini il mio sollecito: o studiosi italiani, vi esorto alla filologia d'autore!

²¹ Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, in Id., *Varianti e altra lingustica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 169-192, a p. 184.

²² Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, introduzione, edizione e note di E. Neppi, Firenze, Olshki, 2005, p. 144.

FRANCESCA RUBINI
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

I «QUADERNI» DEL '74.
BELLONCI E LA RIEDIZIONE DI *LUCREZIA BORGIA*

Inaugurata da Mondadori nel 1926, la collana de «Le Scie» propone biografie, autobiografie e memorie dedicate agli eventi e ai personaggi che hanno imposto un segno, una ‘scia’, nella storia. Quando nel 1939 Maria Bellonci pubblica *Lucrezia Borgia*, «Le Scie» offrono quindi la collocazione naturale per il suo inedito scavo negli archivi allo scopo di «seguire la vita veramente straordinaria di questa donna sui documenti del tempo» e affidare al pubblico «una cosa seria, ma facile e piacevole alla lettura, che sia studio di caratteri, di costumi, di tempi»¹.

Nel dicembre 1960 l’opera viene riproposta nella collana «I diamanti» in un prezioso volume rilegato che comprende un generoso apparato iconografico e in appendice la rassegna dei gioielli di Lucrezia Borgia. L’autrice non interviene sull’impianto del testo, «le note, invece, molto arricchite; e documenti sconosciuti, e immagini inedite, e minuziosa bibliografia»². Le prime due edizioni presentano infatti una raccolta di note finali a cui si appoggia la voce narrante esterna e onnisciente del narratore che fa largo uso della sua superiore coscienza critica rispetto agli episodi esposti e che dispone in maniera autorevole dei materiali recuperati dalle testimonianze storiche:

Quanto ho scritto, sia detto una volta per tutte, è appoggiato su documenti autentici ai quali sono nei casi più importanti ho accennato per non intralciare con i riferimenti troppo reiterati la continuità del racconto. In nota poi ho dato altre indicazioni, preferibilmente di quei documenti che portano del nuovo, e che ho dovuto sacrificare all’economia del lavoro³.

¹ Lettera di Maria Bellonci a Arnoldo Mondadori, 5 novembre 1932. Ora in Maria Bellonci, *Opere*, Milano, Mondadori, I, 1994, p. 1482.

² Maria Bellonci, *Pubblici segreti*. 1, Milano, Mondadori, 1990, p. 221.

³ Ead., *Nota generale*, in Ead., *Maria Bellonci*, Milano Mondadori, 1939, p. 635; poi in Ead., *Opere cit.*, I, p. 663.

Risale al 1974, e a un suggerimento di Vittorio Sereni, la terza e definitiva edizione di *Lucrezia Borgia* e l'approdo in una cornice di dichiarata ed esclusiva impronta letteraria, la collana «Scrittori italiani e stranieri» in cui Bellonci è già rappresentata dai *Segreti dei Gonzaga* (1971). A distanza di trentacinque anni dalla prima pubblicazione, il lavoro di revisione impegna la scrittrice per sei mesi e si concentra sul ridimensionamento dell'impianto storico a favore della tenuta narrativa del racconto. Insieme ad una diffusa verifica stilistica orientata all'alleggerimento della prosa e del lessico⁴, la nuova versione dell'opera si distingue per un decisivo intervento strutturale: l'apparato di note viene profondamente rivisto e introdotto dal titolo *Quaderno di Lucrezia Borgia*. La rinnovata appendice raccoglie citazioni, approfondimenti, riferimenti archivistici, escursioni bibliografiche che sostengono la ricostruzione di eventi e ritratti. Si tratta di integrazioni al testo principale molto estese ed ordinate, come avveniva già nelle precedenti edizioni, secondo il riferimento ad una specifica pagina all'interno dell'opera principale. A complicare il rapporto fra le due dimensioni testuali c'è l'assenza di indicazioni a piè di pagina o di altre forme di rimando all'interno del romanzo. Di conseguenza l'unico modo per scoprire se un determinato passaggio della vicenda è sostenuto da un'ulteriore esplicitazione o commento, è spostarsi dentro l'apparato dei *Quaderni* e cercare un eventuale riferimento alla pagina appena letta, operazione non proprio immediata in un testo di oltre 600 pagine e di grande densità. Fin dalla prima edizione la mancanza di note a piè di pagina o di altre forme di collegamento esposto con l'appendice tutela l'autonomia discorsivo-narrativa di *Lucrezia Borgia* e sposta l'impianto di note in un livello parallelo e opzionale, che il lettore può di volta in volta scegliere se esplorare o ignorare, moltiplicando le modalità e finalità di attraversamento dell'opera.

Rispetto alle prime due versioni mondadoriane, i *Quaderni* del 1974 introducono però una sostanziale novità che complica ulteriormente il rapporto con il resto dell'opera: le note accolgono nuove voci che non sono composte direttamente per l'appendice ma che in origine appartenevano al flusso del racconto. Per valorizzare la tenuta ritmica ed espressiva del testo, Bellonci estrae alcune tessere del romanzo e le trasferisce sotto forma di postille nei *Quaderni*, un'operazione che rende ancora più problematico lo statuto delle note, già estremamente diverse le une dalle altre per estensione, funzione e caratteristiche formali. Si tratta genericamente di momenti

⁴ Cfr. Luca Serianni, *La prosa di Maria Bellonci ovvero la ricerca dell'acronia*, in «Studi linguistici italiani», XXII (1996), pp. 50-64; Valeria Della Valle, *L'italiano «d'autrice» di Maria Bellonci*, in M. Bellonci, *Opere cit.*, II, pp. LXV-LXXII e Ead., *Una lingua moderna con una patina d'antico*, in Maria Bellonci, *Rinascimento privato*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 561-570.

digressivi, un'indicazione che non aiuta davvero a distinguerli rispetto al flusso di un racconto che, per tutto il suo svolgimento, si nutre continuamente di apparenti divagazioni e incisi, che cresce stratificando reperti iconografici, linguistici e documentari variamente trasfigurati e combinati.

Tuttavia, è possibile riconoscere diverse tipologie di materiali espunti dal discorso narrativo principale e destinati allo spazio accessorio dell'appendice. In primo luogo, le nuove note dei *Quaderni* contengono digressioni di natura archivistica che interessano la materialità delle fonti, la loro conservazione e decodificazione. Questi prelievi vanno analizzati nel contesto di tutta la partitura di *Lucrezia Borgia*, in cui il documento vale come «elemento narrativo a sé stante; mattone ben visibile nell'architettura dell'opera, perché volutamente lasciato a vista»⁵, e a partire dal quale Bellonci attiva le proprietà specifiche della sua creazione: «uno speciale afflato psicologico e addirittura mediatico, per il tramite di una scrittura che voleva farsi strumento evocativo, inventivo, e di lì appunto interpretativo»⁶. Un esempio possibile riguarda la storia, rarefatta e segreta, dell'amore fra Pietro Bembo e Lucrezia Borgia, ricostruito in larga parte sulla base del loro scambio epistolare (1504-1505):

Di queste lettere smarrite o distrutte una sola è arrivata fino a noi [...]. È la lettera d'amore più espressiva, la meno concettosa, fra quella mandate dal veneziano alla castellana di Ferrara: ed è la più bella.

Su questa lettera si è molto discusso: la data che si legge nei codici, antiche copie dell'epistolario bembesco che fu per tutto il cinquecento, e più tardi, letto con spirito quasi religioso, è molto strana: 10 febbraio 1503. Il Morsolin, primo ed attento studioso delle lettere, ha giustamente osservato che nel febbraio 1503 la relazione fra Lucrezia e il Bembo era appena avviata e non poteva assolutamente dar luogo ad uno scritto così confidenziale. Anzi, aggiungo, in quel tempo essi non si scrivevano ancora direttamente ma per mezzo dello Strozzi: si ricorderà che solo nel giugno 1503 il poeta confessava d'essere al principio del suo mal d'amore. Il copista cinquecentesco (e par di vederlo, miope, ingobbito dal peso di tante e tante parole trascritte senz'anima) scambiò probabilmente il cinque con il tre, errore, specie in certe scritture, facilissimo. L'interpretazione del Morsolin, esatta a prova di logica, è oggi confermata da alcune righe di un documento rimaste inedite nell'archivio Gonzaga di Mantova.

Il Bembo aveva dunque promesso la sua visita dopo Pasqua; ma non si sapeva se fosse poi andato davvero⁷.

⁵ Giuseppe Antonelli, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci*, in «Lingua e stile», (dicembre 2006), p. 241.

⁶ Ernesto Ferrero, *Introduzione*, in M. Bellonci, *Opere cit.*, I, p. XIII.

⁷ Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1939, p. 445. Il passo in corsivo ora in Ead., *Quaderno di «Lucrezia Borgia»*, in Ead., *Opere cit.*, I, pp. 696-697.

L'ampio passaggio evidenziato in corsivo si legge nelle edizioni del 1939 e del 1960, mentre dal 1974 è eliminato dal racconto e spostato nei *Quaderni*, dove il lettore più motivato potrà recuperarlo insieme alle altre note. A prescindere dalla sua collocazione, il brano è un tipico esempio dell'uso che Bellonci fa delle sue fonti: lo scavo storico che precede la scrittura romanzesca ritorna dramatizzato, messo in scena come una tessera ben individuabile ed isolabile del discorso, al punto che, come dimostra la scelta del 1974, può essere espunta senza compromettere la tenuta del racconto. Allo stesso tempo, però, la trattazione tecnico-documentale è innervata di notazioni ironiche, di considerazioni critiche e di appelli ai destinatari («si ricorderà che») che la rendono formalmente indistinguibile dal resto del racconto. Contro il rischio di ogni immedesimazione o immersione acritica nelle vicende cinquecentesche, l'uso della prima persona segnala l'azione di un narratore onnisciente esterno alla vicenda ma immediatamente riconoscibile nella scrittrice che firma la copertina, la stessa che «dialoga con i testimoni dell'epoca e con gli storici successivi, rivendica con orgoglio gli apporti inediti, i ribaltamenti dell'opinione comune»⁸. La storia che scorre nelle pagine di *Lucrezia Borgia* ha due protagoniste, una donna vissuta nel Rinascimento e una che abita il Novecento: la presenza della seconda ricorda continuamente al lettore che non si tratta di una suggestiva immersione/immedesimazione nel passato, ma che ci si trova dentro un racconto (prodotto di segni, di artefatti culturali) risultato di indagini storiche (a loro volta basate su altri racconti depositati nei secoli) e di successivi procedimenti immaginativi e simbolici. Se da una parte la ricerca storica è stilisticamente spettacolizzata dentro il grande spettacolo della vita di Lucrezia Borgia, dall'altra questa modalità di trattamento dell'ipotesto documentale non viene asciugata o normalizzata per diventare una nota informativa, al contrario il brano viene riportato identico nei *Quaderni* come materiale già pronto e riutilizzabile anche nella nuova sede.

Un simile uso (imprevedibile e incostante) delle fonti chiama in causa il ruolo dell'interprete/autore all'interno delle operazioni di ricostruzione storica, esponendo il lettore al confronto diretto e alla confusione fra materiale d'invenzione letteraria e materiale documentario. Una prospettiva in cui Bellonci sembra anticipare le tendenze e il dibattito critico intorno al romanzo storico, destinato a prendere slancio a partire dagli anni

⁸ G. Antonelli, *La voce dei documenti nella scrittura di Maria Bellonci* cit., p. 240. Cfr. anche i rilievi di Tania Mazzoleni, *Maria Bellonci, «Lucrezia Borgia»: da biografia a romanzo. Analisi di un processo privato di elaborazione delle fonti*, tesi di laurea, Università di Roma Tor Vergata, a.a. 2001-2002, relatore C. Lardo.

Settanta quando «la “narrativa storica” assume nel postmodernismo uno spazio rilevante»⁹.

La seconda tipologia di testi che si spostano dal romanzo all'appendice interessa le digressioni descrittive, ad esempio quella dedicata all'incoronazione di Alfonso II d'Aragona a re di Napoli il 25 gennaio 1494:

Il re faceva uso della sua podestà creando con un gesto i grandi e i signori del suo regno: primo favorito era il duca di Gandia; a lui, il titolo e il grado di principe di Tricarico, a lui la contea di Chiaramonte, e la contea di Lauria, a lui infine la carica di luogotenente del re per il regno di Sicilia. Poi, si passava a Jofré Borgia: il giovinetto si avanzò, piegò il ginocchio ai piedi del trono, fu toccato dal re con la spada gemmata sull'orecchio sinistro: Iddio e San Giorgio ti facciano buon cavaliere era l'antica formula d'investitura. Jofré fu fatto principe di Squillace e conte di Coriata, ed ebbe in più l'ordine dell'ermellino «meglio morire che tradire». Virginio Orsini che aveva dato tante prove di fedeltà – quelle d'infedeltà si dimenticavano per il momento – a casa d'Aragona fu fatto gran contestabile del regno¹⁰.

Dal 1974 il testo è interamente rimosso dall'opera ma il lettore che lo incontra fra le note non riceve dei chiarimenti sulle indagini filologiche, iconografiche o archivistiche, bensì una digressione descrittiva che da un punto di vista stilistico ed enunciativo non è diversa dall'impostazione generale dell'opera. L'autrice sposta e riclassifica questo passo per sfoltire la descrizione dell'incoronazione, ma i criteri della sua scelta risultano difficili da sistematizzare, dal momento che molte cronache di cerimoniali, anche meno significativi e di maggiore estensione, vengono mantenuti. Si tratta di un'altra manifestazione della mancanza di scarto fra la resa stilistica del romanzo e delle note, segno di una radicale libertà nell'attribuzione di valore e nella costruzione di una gerarchia del discorso che in ogni caso, e in diverse forme, riconosce assoluta centralità ai momenti di celebrazione pubblica. In un'epoca «così potentemente e sfacciatamente teatrale [...], in cui l'esibizione, la rappresentazione, [...] la maschera erano così importanti, Bellonci costruisce una sua attenta semiologia dell'apparenza»¹¹ e svela il significato sotteso nell'esibizione dei segni del potere, per cui i rapporti di forza sono rappresentati anche nei monili, negli abiti, nelle livree, negli oggetti e, soprattutto, nell'uso simbolico delle committenze artistiche.

⁹ Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, Milano, Editrice Bibliografica, 1998, p. 19.

¹⁰ Maria Bellonci, *Quaderno di «Lucrezia Borgia»*, in Ead., *Opere cit.*, I, pp. 668-669. Nell'edizione del 1939 il brano originale si trova a pagina 69.

¹¹ E. Ferrero, *Introduzione cit.*, p. XXVII.

Fra queste una posizione di massima rilevanza è riconosciuta alle rappresentazioni pittoriche di Lucrezia Borgia, compresa una perduta e di autore ignoto, databile fra il 1504 e il 1510 e conservata solo attraverso le copie antiche. Nella prima edizione del romanzo, un'accurata descrizione del ritratto serve a introdurre il ruolo del poeta e confidente Ercole Strozzi:

Anche lo Strozzi avrà consigliato la duchessa per il ritratto, e quell'artificio di ricciolini poteva anche essere un consiglio sbagliato del poeta ferrarese; ma come Lucrezia avrebbe potuto non ascoltar lui che moltiplicava la vita per i piani dell'arte? Ora arrivavano al castello, forse da Roma, certe «colonne con li soi capitelli» antiche, per ornare l'appartamento ed il giardino pensile della duchessa, e certo lo Strozzi era lì a calcolare il punto dove avrebbero meglio figurato. Ora arrivavano i libri belli, come i tre istoriati e legati che forniva il libraio Giovanni Marocco e che le mani sensitive dello Strozzi sfogliavano, quasi accompagnandoli con la carezza, nelle pagine e nelle lisce legature; e anche per il suo poeta, Lucrezia godeva di far quadro sotto i vaghi cieli dipinti delle sue camere¹².

Nell'edizione del 1974 l'opera del pittore anonimo viene sostituita dalla scoperta del «vero ritratto di Lucrezia a Ferrara», una «tela che si può vedere alla National Gallery»¹³ e che è attribuita a Bartolomeo Veneto. Anche in questo caso segue un'analisi puntuale dell'immagine, ma l'ingresso di Ercole Strozzi ha tutt'altro impatto e viene ridotto con un taglio significativo:

In questa forma e immagine doveva vederla Ercole Strozzi nel 1507 quando tentava di raggiungerla con le sue suggestioni travestite da dedizioni; e per Lucrezia stessa sarebbe stato difficile non ascoltare questo Zoroastro della cortigianeria che sapeva moltiplicare la vita per i piani dell'arte. Lucrezia godeva di far quadro sotto i vaghi cieli dipinti delle sue camere¹⁴.

Il brano espunto si ritrova, con minime modifiche, nel *Quaderno di Lucrezia Borgia*:

Nel castello di Ferrara arrivavano da Roma certe «colonne con li soi capitelli» antiche, per ornare l'appartamento ed il giardino pensile della duchessa, e certo lo Strozzi era lì a calcolare il punto dove avrebbero meglio figurato. Ora arrivavano libri istoriati e rilegati come quelli che forniva il libraio Giovanni Marocco e che le mani sensitive dello Strozzi sfogliavano delicatamente¹⁵.

¹² Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia*, Milano, Mondadori, 1939, p. 511.

¹³ Ead., *Lucrezia Borgia*, in Ead., *Opere cit.*, I, p. 536.

¹⁴ Ivi, pp. 536-537.

¹⁵ Maria Bellonci, *Quaderno di «Lucrezia Borgia»*, in Ead., *Opere cit.*, I, p. 700.

Anche in questo caso ad essere riclassificato è un momento di indugio descrittivo che risponde all'esigenza di rifocalizzare l'intero passaggio: ridimensionare il ruolo di Strozzi come personalità dominante e concentrare l'attenzione sulla presenza (iconografica e umana) di Lucrezia.

Insieme alle opere di carattere pittorico, ampio spazio viene riconosciuto al mecenatismo estense che si esprime nella protezione e valorizzazione dei letterati. In questo quadro, la revisione operata da Bellonci nel 1974 tende a riposizionare nei *Quaderni* diverse citazioni appartenenti alle opere dei poeti di corte originariamente riportati nel romanzo. Due esempi sono l'eliminazione di alcuni versi in latino di Tito Vespasiano Strozzi, ora disponibili sono in appendice insieme alla traduzione in italiano¹⁶, e il brano che introduce, insieme ad uno scorcio della corte ferrarese, la figura di Ariosto. Nella prima versione dell'opera si legge:

L'Ariosto era uno di quelli che sapevano meglio stare a questo saporito esercizio; e se il cortile ducale di Ferrara non era il Portico degli umanisti napoletani, dove ambulavano il Pontano e il Sannazaro con i loro seguaci sull'esempio dei filosofi greci, poeti e aspiranti poeti vi convenivano però di buona e fervida voglia pronti alla discussione alla satira e all'epigramma. Appena qualche anno più tardi, avrebbe detto infatti un poeta:

*E men vado al Cortile, dove una buona
ora, passeggio con gli amici, meco
bramosi di poggjar presso Elicon;
se l'Ariosto v'è, ragiono seco
spesso, e ridiamo insiem di Marco Guazzo
e d'un altro Romanzo così cieco
che si pensò con le sue rime il pazzo
di vincere il Furioso...*

Marco Guazzo che era fiacco poeta e guerriero forte di spada, versificava poemoni di cavalleria che a ragione muovevano il riso dell'Ariosto, quel riso che benché «pronto, mottegevole, arguto», non andava mai al di là di quanto «ad un uomo grave si conviene»¹⁷.

Nell'edizione del 1974 cambia radicalmente la presentazione del personaggio che, eliminato il riferimento alla fonte letteraria e alla rivalità con Marco Guazzo, irrompe sulla pagina con il suo «riso» realizzando una soluzione ritmica e d'immagine completamente diversa:

¹⁶ Ivi, p. 689. Nell'edizione del 1939 il brano originale si trova a p. 304.

¹⁷ M. Bellonci, *Lucrezia Borgia* cit., pp. 591-592.

[...] poeti e aspiranti poeti vi convenivano però di buona e fervida voglia pronti alla discussione alla satira e all'epigramma. Risuonava il riso dell'Ariosto, quel riso che benché «pronto, motteggievole, arguto» non andava mai al di là di quanto «ad un uomo grave si conviene»¹⁸.

Nell'appendice¹⁹ è mantenuta la breve descrizione di Marco Guazzo e i versi anonimi che lo scherniscono sono rifunzionalizzati come un'integrazione a distanza, evidentemente ritenuta ingombrante nella vivace panoramica sul cortile Ducale di Ferrara.

Uno scenario in cui Ercole Strozzi resta a lungo il favorito di Lucrezia e, quindi, oggetto di particolari attenzioni da parte di una voce narrante che non si fa scrupolo di esibire le sue doti di lettrice e commentatrice di testi rinascimentali. L'ultima categoria di brani destinati ai *Quaderni* interessa proprio i momenti in cui la scrittrice veste i panni della studiosa e l'urgenza ragionativa-analitica si impone sul flusso del racconto. Nell'esempio che segue, la parte in corsivo viene destinata alle note in margine al volume:

Sono [...] arrivate fino a noi molte composizioni latine, le cose più belle della sua opera di poeta, e queste sono quasi tutte scritte per la duchessa di Ferrara e ispirate da lei.

*Alla poesia latina di Ercole Strozzi, come ad altra poesia latina del Rinascimento, va di solito la conoscenza degli studiosi e di qualche avventuriero della cultura che per vie traverse arriva, e se ne sorprende, a questi verdi panorami spirituali. Il latino del poeta ferrarese prende le mosse dall'insegnamento paterno, di Tito Vespasiano, ma affinato con più scaltrezza: libero dalla vigilanza scolastica, e pur sostenuto sui modelli virgiliani, batte le cadenze degli esametri, inanimisce le immagini, si avvisa con un tono di vigoria che talvolta dà nell'asprezza per aprirsi a respiri larghi, non mai rilassati. Quanto agli spumosi epigrammi di Ercole Strozzi, si potrebbe dire che fanno parte dell'arredamento spirituale della vita di Lucrezia e quasi creano l'araldica dei suoi gesti e della sua bellezza, fermando le sue apparizioni in una cristallizzazione mitologica*²⁰.

Qui come negli altri passaggi simili, la coscienza critica della storia e della storia letteraria si esprime in un processo di amplificazione insieme di intelligenza poetica e di lirismo descrittivo. Nella scrittura di Bellonci la verità dei documenti, dei testi, degli affreschi, dei fossili lasciati dalla storia è sempre destinata ad arretrare e cedere: sopraffatta dalla verità poetica, la tenuta del discorso storico è affidata alla consistenza del racconto

¹⁸ Maria Bellonci, *Lucrezia Borgia*, in Ead., *Opere cit.*, I, p. 620.

¹⁹ Maria Bellonci, *Quaderno di «Lucrezia Borgia»*, in Ead., *Opere cit.*, I, p. 702.

²⁰ Ivi, pp. 699-700. Nell'edizione del 1939 il brano originale si trova a p. 304.

che supera la tradizionale opposizione dei generi e crea, attraverso un'acuta ricerca stilistica, un romanzo a carica saggistica e un saggio storico dal respiro romanzesco.

Questa ricerca, di per sé sempre precaria e sempre in divenire, si esprime con particolare evidenza nel gioco di slittamenti da uno spazio all'altro del volume (spazi che hanno un valore radicalmente diverso nell'esperienza del lettore): il passaggio nei *Quaderni* del '74 problematizza ulteriormente il senso della conoscenza storica e dell'esperienza letteraria, mettendo in discussione la possibilità di distinguere, in linea teorica e sul piano della produzione di senso, l'enunciato letterario dalla fonte documentaria. Allo stesso tempo, l'operazione di Bellonci contribuisce a problematizzare lo statuto del romanzo, dal momento che i brani interessati non sono eliminati ma rifunzionalizzati, esprimendo la natura non univoca ma molteplice e instabile dell'oggetto letterario, che non è compiuto e risolto una volta per tutte ma esposto ad aggiustamenti continui. In questo senso, le note dell'appendice sono tante forme alternative che il romanzo ha avuto e non ha più, ma che potrebbe ancora avere, sono un'eterotopia testuale affidata alla volontà del lettore che può scegliere diversi percorsi e approcci. In una concezione discontinua e stratificata del romanzo, i *Quaderni* raccolgono possibilità di significato che agiscono sul margine del romanzo e mettono in crisi la stessa nozione di successione lineare dell'esperienza e di non-reversibilità dello svolgimento narrativo. Dal 1974 la lettura di *Lucrezia Borgia* non è più un gesto lineare ed esaustivo, ma un attraversamento di silenzi, aporie, mancanze che, proprio per questo, somiglia un po' di più al modo con cui crediamo di possedere il passato e alla maniera dissonante e precaria con cui abitiamo il presente.

CARMELO D'AMELIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA CAMPANIA 'LUIGI VANVITELLI')

LA STORIA DI ELSA MORANTE
E LE POESIE NON PUBBLICATE DI DAVIDE SEGRE

Monica Zanardo, nella sua monografia del 2017 dedicata allo studio delle carte manoscritte della *Storia* (1974) di Elsa Morante, *Il poeta e la grazia*, sostiene che Davide Segre sia «oggetto di un corposo ripensamento interno all'elaborazione manoscritta [...] in cui sono evidenti proiezioni autoriali, che ne giustificano in parte le difficoltà elaborative»¹. Sebbene già da tempo diversi studi abbiano rilevato la presenza di tratti autobiografici nella costruzione romanzesca di Davide, mentre altri hanno insistito sull'influenza del pensiero e delle riflessioni filosofiche di Simone Weil² nell'elaborazione del personaggio, in questo contributo mi interessa soffermarmi su un altro aspetto: Davide, infatti, è un poeta. Pertanto, a partire dall'*Appendice* di poesie attribuita a Davide, successivamente espunta dalla versione definitiva della *Storia*, sarà analizzato il primo dei due componimenti poetici, *Primavera (il Paradiso)*, dove viene affrontato il tema della decadenza fisica, e attraverso una lettura incrociata prima con *Il mondo salvato dai ragazzini* (1968), poi con *Aracoeli* (1982), sarà proposta una possibile traccia interpretativa sulla questione della corporalità in Elsa Morante, nonché sulla lettura complessiva della sua opera a fronte di alcune reminiscenze autointertestuali.

Durante la sua prima apparizione nello stanzone degli sfollati di Pietralata, Davide porta con sé «tre libri, uno di poesie spagnole, un altro dal difficile titolo filosofico, e il terzo intitolato *I simboli paleocristiani nelle catacombe*»³: la scelta dei libri è significativa, perché mostra uno spiccato

¹ Monica Zanardo, *Il poeta e la grazia. Una lettura dei manoscritti della Storia di Elsa Morante*, Roma, BIT&S, 2017, p. 14.

² Come, ad esempio, in Concetta D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, «La Storia» e «Il mondo salvato dai ragazzini»*, Roma, Carocci, 2003, p. 84.

³ Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 198.

spessore culturale in contrasto alla cultura elementare dei Mille, oltre ad una curiosa propensione per la poesia. Verso la fine del romanzo, invece, durante la celebre scena dell'ordalia, la narratrice parla del ritrovamento di «un quadernetto con alcune sue poesie [di Davide, ndr] relativamente recenti»⁴: non ne viene specificato il contenuto, ma è lecito pensare che si tratti di poesie fortemente ideologiche, sicuramente in linea con l'evoluzione dell'arco narrativo del personaggio. Lo stesso Davide, poco più avanti, nel pieno di un delirio auto-accusatorio, afferma: «Forse sono già impazzito, mi riduco da me stesso alla condizione demenziale... CAPIRE, invece! Bisogna CAPIRE! Il fine vitale dell'uomo è: capire»⁵. Il tema della conoscenza e della comprensione della realtà, in effetti, rappresenta un vero e proprio *leitmotiv* dell'ultima fase della scrittura morantiana, come dimostrano d'altronde le pubblicazioni di quegli anni: si pensi, ad esempio, alla *Serata a Colono*, una riscrittura in chiave parodistica dell'*Edipo a Colono* contenuta nel *Mondo salvato dai ragazzini*, oppure all'icastica sentenza «non c'è niente da capire»⁶ pronunciata dall'andalusa Aracoeli al figlio Manuele nell'omonimo romanzo, giungendo alle estreme conseguenze di una riflessione elaborata tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta.

Le più recenti acquisizioni critiche ci permettono di ricostruire grosso modo il processo di composizione della *Storia*, suddividendolo principalmente in tre fasi: innanzitutto, tra il 1958 e il 1962 Morante inizia a lavorare a *Senza i conforti della religione*⁷, un romanzo originariamente pensato come racconto da inserire nella più ampia cornice di una raccolta. Nel 1962 poi la scrittrice affronta una lunga fase di stallo, con la morte di Bill Morrow e la separazione da Alberto Moravia ed è possibile datare con non poche difficoltà tra il 1962 e il 1971 gli Album 1-4 della *Storia*, sui cui frontespizi appare il titolo *T.U.S.* ("tutto uno scherzo"). Zanardo scrive che «questi quattro Album (prima stesura della *Storia*) sarebbero anteriori al 1971 e [...] inizialmente pensati come rifacimento di *Senza i conforti della religione*»⁸. Nel 1974, infine, Morante pubblica *La Storia* che, secondo le sue dichiarazioni,

⁴ Ivi, p. 613.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Elsa Morante, *Aracoeli*, Torino, Einaudi, 2015, p. 359.

⁷ Per un'analisi del corpus manoscritto e dattiloscritto della *Storia*, composto da quattro Album e tredici quaderni, rinvio ai lavori di Simonetta Cives, Giuliana Zagra e da Monica Zanardo. Nello specifico, oltre al già citato *Il poeta e la grazia*, si veda Giuliana Zagra, Simonetta Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Roma, Editore Colombo, 2006.

⁸ Ivi, p. 89.

sarebbe un romanzo «pensato e scritto in tre anni, dal 1971 al 1974»⁹. La continuità nel processo compositivo è confermata non solo dal dato cronologico, ma dallo studio delle carte manoscritte¹⁰ e delle corrispondenze contenutistiche tra *Senza i conforti della religione* e *La Storia*. L'intreccio narrativo del primo è centrato sulla storia di un adolescente, Giuseppe, che perde tragicamente il fratello Alfio: l'incontro precoce con la morte scatena una serie di riflessioni sulla spiritualità e sull'assenza dei conforti della religione, non diversamente da quanto avviene nella *Storia*, dove la ricerca di un Dio si consuma nella tragedia collettiva rappresentata dalla Seconda guerra mondiale e dalla Shoah. Se in *Senza i conforti della religione* Giuseppe trova riparo nella poesia, evocatrice del divino, nella *Storia* a nessun personaggio è offerta la possibilità di uno spazio edenico dove la tragedia personale si possa acquietare.

Marco Bardini, inoltre, ricorda che nell'introduzione per la prima edizione economica del 1969 de *L'isola di Arturo*, Morante «ripromette di pubblicare in seguito, ancora, altri due libri: un romanzo in prosa e in versi (*Senza i conforti della religione*) e una raccolta di saggi (*Pro o contro la bomba atomica*)»¹¹. L'utilizzo dell'espressione «in prosa e in versi» a questa altezza è sicuramente significativo: allo stato attuale, non sono emerse prove nei manoscritti a sostegno di questa scelta, in linea peraltro con la struttura de *Il mondo salvato dai ragazzini*, ma l'allusione a un romanzo in prosa e in versi indica una direzione stilistica che, se pur latente nell'edizione definitiva, trova conferme negli appunti di Morante e nelle diverse riflessioni attribuite a Davide Segre sulla poesia e sul suo ruolo nella società contemporanea. Non è un caso, infatti, che nel progetto originale della *Storia* erano previste (almeno) due poesie di Davide, come conclusione del romanzo, da inserire nell'ambito della già citata *Appendice*¹². I componimenti sono conservati nel fondo V.E. 1618/5.A, alle carte 183r-188r per quanto riguarda *Primavera (il Paradiso)* e 189r-192r per la seconda poesia, intitolata semplicemente *Dio*. Si tratta di una copia in versi di alcune riflessioni già presenti nelle carte di *Senza i conforti della religione*, attribuite in quel caso

⁹ La citazione è tratta dalla quarta di copertina dell'edizione del 1974 de *La Storia* ed è scritta da Morante in terza persona.

¹⁰ Il corpus manoscritto di *Senza i conforti della religione* è composto da tre fascicoli: il primo contiene 174 carte, ripartite in cinque volumi, mentre il secondo e il terzo contano rispettivamente 57 e 122 carte sciolte. Conserviamo inoltre otto piatti di coperta, verosimilmente derivati dalle carte manoscritte, nei quali Morante annota alcune riflessioni sui temi portanti del romanzo. A questo proposito, cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia* cit., p. 13 e Simonetta Cives, *Elsa Morante, «Senza i conforti della religione»*, in G. Zagra, S. Buttò (a cura di), *Le stanze di Elsa* cit., p. 50.

¹¹ Marco Bardini, *Morante Elsa. Italiana. Di professione, poeta*, Pisa, Nistri Lischi, 1999, p. 111.

¹² A Monica Zanardo si deve la trascrizione delle due poesie destinate in origine all'*Appendice*: mi baserò dunque su tale e sulle lezioni presenti nei manoscritti che ho avuto modo di consultare presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.

a Giuseppe. Ne è una prova un'annotazione rintracciabile tra i manoscritti della *Storia*, nel quaderno XV alla carta 64v, in cui leggiamo: «cfr. vecchio testo e appunti su Dio e farne uso qui e anche altrove»¹³; ancora, nel quaderno XV alla carta 69v, in relazione al «quadernetto di poesie»¹⁴ già menzionato in apertura, Morante annota: «precisare qui che sul frontespizio c'è scritto: Poesie di Davide Segre»¹⁵; infine, un'ulteriore testimonianza è nell'ultimo manoscritto della *Storia*, nel quaderno XVI alla carta 46v, dove è riportata una scaletta che menziona: «Appendice | Dal quaderno di poesie di Davide Segre»¹⁶; si noti che entrambi i quaderni, come desumibile dal loro frontespizio, risalgono al biennio 1971-1972.

A proposito della struttura del primo componimento, *Primavera (il Paradiso)* consta di 114 versi. La poesia è caratterizzata da forti reminiscenze filosofiche ed è incentrata principalmente sul rapporto con la divinità – ma sarebbe meglio dire con la spiritualità – e sul potere vivificante dell'arrivo della primavera. Già nei primi versi leggiamo che «dovunque è presente la fresca ispirazione di Dio»¹⁷ e «il tema delle poesie è sempre Dio invero./ L'unico vero tema dei poeti (anche atei) è sempre Dio»¹⁸. L'immanentismo di Dio in tutte le cose e l'arrivo della primavera portano con sé una promessa di rinnovamento così salvifica che «inaspettatamente anche gli oggetti e le persone/ che per solito mi offendevano con la loro bruttezza/ sembrano fidarmi/ questa loro graziosa dignità essenziale»¹⁹. Davide-Elsa continua richiamando tutte le cose in cui è possibile registrare la presenza di Dio, perché «non c'è gesto o fenomeno per me che non accenni/ il tema della propria beatitudine»²⁰. La poesia permette di sperimentare in parte la beatitudine, ma la «ragione di Dio [...] è impossibile a spiegarsi, nemmeno dai più bravi poeti»²¹. È solo nella «felicità del Paradiso»²² che potrà essere spiegato «il famoso ultimo mistero»²³: nel Paradiso, conclude Davide, «il corpo non serve più/ E tutte le differenze che qui fanno il piacere e il dispiacere sono finite/ Né bellezza né bruttezza né mancanza né guadagno né superbia né disonore/ Là c'è un'altra legge»²⁴.

¹³ Quad. XV, c. 64v, fondo V.E. 1618/1.XV, BNCr.

¹⁴ Cfr. *supra*, nota 3.

¹⁵ Quad. XV, c. 69v, fondo V.E. 1618/1.XV, BNCr.

¹⁶ Quad. XVI, c. 46v, fondo V.E. 1618/1.XVI, BNCr.

¹⁷ Elsa Morante, *Primavera (Il Paradiso)*, v. 12. Per l'indicazione dei versi mi rifaccio alla versione edita da Zanardo in Ead., *Il poeta e la grazia* cit., pp. 259-266.

¹⁸ Ivi, vv. 51-53.

¹⁹ Ivi, vv. 18-21.

²⁰ Ivi, vv. 38-39.

²¹ Ivi, vv. 58-60.

²² Ivi, v. 66.

²³ Ivi, v. 64.

²⁴ Ivi, vv. 92-95.

La parola 'bruttezza' solleva una serie di riflessioni centrali nell'immaginario morantiano. A tal proposito, Zanardo ha giustamente messo in evidenza il richiamo ad altri versi raccolti nel *Mondo salvato dai ragazzini*, in cui Morante scrive che gli F.P. «[...] pure quando siano volgarmente intesi brutti,/ in REALTÀ sono belli; ma la REALTÀ/ è di rado visibile alla gente.../ Insomma. Obiettivamente, per giustizia,/ qua si certifica, in fede,/ che gli F.P. sono tutti e sempre/ bel-lis-si-mi,/ anche se per suo conto la gente non lo vede»²⁵ e ciò perché «La vostra sostanza [degli F.P., ndr] è conoscere/ che questa macchina lacerante da noi chiamata il corpo/ non era se non un rifugio sepolcrale/ della paura e del desiderio./ L'occhio s'inventa quando la veduta vuole un limite/ l'orecchio quando il suono vuole un muro»²⁶. Questi versi, oltre a richiamare in senso lato quelli dell'*Appendice*, suggeriscono delle affinità con alcune riflessioni contenute in *Aracoeli*, dove i temi della corporalità e della bruttezza sono centrali per una piena comprensione del romanzo. Ne è un esempio questa breve citazione situata a poche pagine dall'epilogo: «[...] di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca [...] nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo. Lo si definì un sepolcro, che ci portiamo appresso; ma la tenebra del nostro corpo è più astrusa per noi delle tombe»²⁷. E sempre nelle pagine conclusive, Manuele afferma che: «Il nostro proprio corpo [...] è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa. E in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del suo supplizio»²⁸.

In *Primavera*, dunque, Morante introduce un primo discrimine rispetto alla riflessione del *Mondo salvato dai ragazzini*. Se nel *Mondo* la percezione di un corpo tragicamente schiavo dell'irrealtà viene opposta alla bellezza dei corpi degli F.P., nella progettualità della *Storia* la cesura è ancora più netta. È solo nel Paradiso, quindi lontano dallo scandalo della storia e dal degrado dell'irrealtà, che i corpi ritroveranno la loro dignità. Il ragionamento rientra in una riflessione sulla bellezza intesa non tanto come una condizione estetica ma come una disposizione d'animo, che sposta l'attenzione dal piano dell'estetica a quello dell'etica, mostrando la persistenza di un tema, quello della bruttezza, ricorrente in più fasi di scrittura lungo gli anni Sessanta. Pur non disponendo di una datazione certa, possiamo ipotizzare che i versi confluiti nell'*Appendice* siano stati elaborati nei primi anni Sessanta, per

²⁵ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 2020, p. 119.

²⁶ Ivi, p. 122.

²⁷ E. Morante, *Aracoeli* cit., p. 272.

²⁸ Ivi, p. 291.

poi essere accantonati e ripresi tra il 1971 e il 1972, com'è testimoniato dalla datazione apposta ancora una volta sul frontespizio dei quaderni. Nel frattempo, possiamo ipotizzare che Morante decida di sfruttare tale suggestione, elaborandola in un orizzonte tematico e narrativo più esteso che troverà spazio nella struttura del *Mondo salvato dai ragazzini*, per poi tornare di nuovo sul tema in *Aracoeli*, pubblicato circa venticinque anni dopo la stesura delle prime carte di *Senza i conforti della religione*.

L'idea di affidare l'epilogo di un romanzo a dei versi non è una novità per la scrittrice romana, come nel caso del *Commiato in versi per il gatto Alvaro* che chiude enigmaticamente *Menzogna e sortilegio*. Se in un primo momento quest'idea poteva sembrare funzionale anche per *La Storia*, nell'edizione definitiva trova invece spazio una breve frase, che funge da «varco di speranza»²⁹: «Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un'erbaccia. (Matricola n. 7047, nella casa penale di Turi)»³⁰. La parola 'semi' innesca – ancora una volta – una forte memoria autointertestuale³¹ che può essere fatta risalire al *Mondo salvato dei ragazzini*, dove gli F.P. sono «semi originari del Cosmo», e che associata alla citazione della matricola n. 7047, cioè Antonio Gramsci, già incluso nella croce degli F.P. del *Mondo*, si allinea all'intenzione dell'autrice di attribuire l'unica possibilità di salvezza a Useppe, capro espiatorio dell'irrealtà ma unico personaggio a non essere travolto irrimediabilmente dalla storia e dai suoi effetti. Questa ipotesi di salvezza, tragica nella sua esemplarità, non è valida per Davide, che nel passaggio dall'adolescenza all'età adulta sconta il male a cui tutti gli esseri umani sono destinati. L'elaborazione di un simile epilogo va letta nel più ampio panorama del pensiero morantiano tra gli anni Sessanta e Settanta e segna la grande differenza con il finale di *Aracoeli*, dove i corpi, associati a dei sepolcri, non conoscono più salvezza.

La Storia, pur essendo un romanzo di scandali e sullo scandalo, conserva sullo sfondo una forte impronta vitalistica. Nel percorso avviato con *Senza i conforti della religione* – ma ancora di più con i saggi scritti a cavallo tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, raccolti postumi in *Pro e contro la bomba atomica* (1987) – si può osservare una parabola discendente della fiducia nelle potenzialità della letteratura e, di conseguenza, del verso. Tale elemento è indicativo di un crescente interesse verso modalità di scrittura – e, presumibilmente, strumenti di indagine della realtà – molto più impegnate rispetto alla produzione precedente.

²⁹ Giovanna Rosa, *Elsa Morante*, Bologna, il Mulino, 2013, p. 109.

³⁰ E. Morante, *La Storia* cit., p. 657.

³¹ Per una maggiore contestualizzazione, vd. Stefania Lucamante, Elena Porciani, *A quaranta anni da Aracoeli. Introduzione*, in «Oblio», XII (2023), n. 47, pp. 73-78.

Occorre infine riflettere sulle ragioni dell'espunzione dei versi di Davide Segre dall'epilogo della *Storia*. In effetti, a fronte della meticolosità con cui Elsa Morante ha costruito il suo 'progetto autorale' – che per Bardini è teso a costruire «una sorta di 'autobiografia' esistenziale che potesse accompagnare il lettore verso una 'apertura chiarificante' delle sue opere [di Morante, ndr] e mostrare il loro fitto dialogo intertestuale»³² – è singolare la scelta di conservare degli esperimenti poetici la cui eco passa dal *Mondo salvato dai ragazzini* sino ad arrivare ad *Aracoeli*. Secondo Zanardo si potrebbe ritenere che la decisione di escludere l'appendice sia in linea con l'intenzione di privare il personaggio di qualsiasi possibile riscatto e risponderebbe all'esigenza di creare una distinzione più netta tra Davide e Usepe, giacché la poesia diventa un privilegio degli F.P. ed è quindi negata al borghese Davide³³.

Potremmo però provare a leggere il mancato inserimento in un altro modo: forse Morante non era pienamente soddisfatta del risultato, rilevando magari una certa debolezza dell'impianto tematico e stilistico, o comunque non lo ha ritenuto congruo all'economia della *Storia*, o forse – e questa mi sembra la tesi più convincente – bisogna intravedere nell'espunzione il desiderio di continuare a lavorare sulle suggestioni legate al rapporto con il divino e con la corporalità dopo la pubblicazione della *Storia*. La ripresa quasi testuale di alcuni versi di *Primavera* in *Aracoeli* e soprattutto una diversa modulazione del tema sembrano confermare questa ipotesi: possiamo leggere in questo senso i continui riferimenti al libro di poesie, così come l'inserimento di un'altra poesia, questa volta in prosa, nella nota scena del discorso dell'osteria, intitolata *La coscienza totale*³⁴. Se l'intenzione fosse stata quella di rafforzare la distanza tra Usepe e Davide e di conseguenza tra il mondo degli F.P. e quello degli I.M., nelle rielaborazioni del personaggio Elsa Morante avrebbe potuto facilmente rimuovere la trama delle poesie di Davide.

Per concludere, l'ausilio del *case study* fin qui analizzato – sicuramente non esaustivo –, si è tentata una prima ricognizione delle eterotopie rintracciabili nell'opera morantiana. Tali eterotopie, assieme alla «curiosa molteplicità»³⁵

³² Marco Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», 41 (2012), n. 3, pp. 121-122.

³³ Cfr. M. Zanardo, *Il poeta e la grazia* cit., p. 194.

³⁴ Ivi, p. 569.

³⁵ Il tema della curiosa molteplicità pervade la scrittura morantiana e appare già in un'annotazione giovanile a margine di una poesia senza titolo del 1926 (cfr. M. Bardini, *Elsa Morante e «L'Eroica»* cit., p. 127). Per una puntuale ricognizione critica, cfr. Elena Porciani, *Nel laboratorio della finzione. Modi narrativi e memoria poetica in Elsa Morante*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2019.

che Morante stessa ha attribuito alla sua scrittura sin dagli esordi, ne rivelano la complessità e la ricchezza. L'auspicio è che questa prospettiva di studio apra nuove vie di ricerca e stimoli critici per ulteriori riflessioni sul rapporto tra testo e autore, sempre più necessarie nel panorama letterario contemporaneo.

MARGHERITA MARTINENGO
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

«DEL TUTTO STACCATO DA ME»:
CALVINO E *I GIOVANI DEL PO*

1. Nel 1980, in occasione della pubblicazione della traduzione in inglese del ciclo degli *Antenati*, Italo Calvino ricorda come nei primi anni Cinquanta la doverosa occupazione per un intellettuale *engagé*, quale lui era a tutti gli effetti in quel periodo (aveva partecipato alla Resistenza, era iscritto al Pci, scriveva regolarmente sul giornale di partito e lavorava in una delle case editrici – l’Einaudi – più direttamente coinvolte nella Ricostruzione postbellica) consistesse primariamente nella scrittura di un «vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana»¹. L’espressione è contraddistinta da un’ironia concessa all’autore dal distacco temporale, ma al contempo mette in luce come, a distanza di quasi trent’anni, proprio la pressione verso un «vero-romanzo-realistico» venisse individuata in quanto cifra fondamentale di quella stagione letteraria e culturale. A questo quadro vanno infatti ascritte le diverse prove di romanzo a cui Calvino si dedica tra la fine degli anni Quaranta e la prima metà dei Cinquanta. Tra il ’47 e il ’49 lavora a *Il bianco veliero* (mai pubblicato), tra il ’52 e il ’54 scrive *La collana della regina* (da cui è ricavato il racconto *La gallina di reparto* e il cui abbozzo è pubblicato nel ’60 con il titolo parlante *Frammento di romanzo*); tra i due, a cavallo tra il 1950 e il ’51, Calvino completa *I giovani del Po*, unica prova a

¹ Cito da Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, 3 voll., edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1991-1994, vol. I, p. 1307. Una dichiarazione meno ironica, ma in cui Calvino afferma qualcosa di simile, si trova in *Mondo scritto e mondo non scritto*, testo di una conferenza letta alla New York University nel 1983; ancora una volta l’autore torna sulla sua prima produzione e commenta: «a quell’epoca m’illudevo che mondo scritto e mondo non scritto si illuminassero a vicenda; che le esperienze di vita e le esperienze di lettura fossero in qualche modo complementari, e a ogni passo avanti compiuto in un campo corrispondesse un passo avanti nell’altro» (ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 1865-1875, a p. 1866).

essere pubblicata per intero, seppure anche in questo caso, per i motivi che vedremo, non si possa parlare di un'opera compiutamente licenziata dall'autore². Ragionare su questa parte di produzione calviniana, e in particolare sui *Giovani*, è utile innanzitutto per inquadrare meglio le opere successive e individuare alcune delle tappe del percorso seguito da Calvino per ottenere quei risultati. In particolare, si vuole qui iniziare a delineare l'ipotesi che il romanzo di Nino si configuri come un cantiere produttivo specialmente per la produzione più schiettamente realistica della fine del decennio, ossia *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*, *La giornata d'uno scrutatore* (tre testi che, come riconosciuto retrospettivamente da Calvino, avrebbero costituito una seconda trilogia, per certi versi parallela a quella degli *Antenati*³): opere che nascono dalla stessa aspirazione che stava alla base del progetto dei *Giovani* ma ne correggono gli aspetti più dogmatici e legnosi.

Calvino, si diceva, lavora ai *Giovani* tra il 1950 e il '51, dopo aver rinunciato a pubblicare *Il bianco veliero* a seguito dei pareri negativi che l'opera gli frutta innanzitutto da parte di Vittorini e Ginzburg⁴. Sono moltissime le lettere, scambiate con altrettanti protagonisti del campo critico e letterario del periodo, in cui Calvino commenta il proprio «mal di romanzo»; particolarmente significativo per il nostro ragionamento è un messaggio inviato a Elsa Morante nell'agosto del '50, in cui si esplicita il grande investimento sul nuovo progetto dopo la delusione della prima prova romanzesca. «Se ce la faccio, sarà quello il mio primo libro»⁵ scrive Calvino a Morante, a testimonianza della necessità percepita di superare le prove offerte con le sue prime pubblicazioni e quindi della pressione esercitata dall'imperativo al romanzo: sotto questa lente, evidentemente, il *Sentiero* e *Ultimo viene il corvo* non potevano

² Su questi tre esperimenti calviniani cfr. almeno la sezione *Prove di romanzo* delle *Note e notizie sui testi* a cura di B. Falcetto in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., vol. III, pp. 1340-1344, e il capitolo *Tre prove di romanzo*, in Francesca Serra, *Calvino*, Roma, Salerno, 2006, pp. 71-81. La critica direttamente dedicata ai *Giovani* rimane piuttosto limitata. L'eccezione più vistosa è senz'altro rappresentata dallo studio monografico di Margherita Parigini, *I giovani del Po di Calvino. Storia di una difficile impresa letteraria*, Roma, Carocci, 2022. Alcune brevi ma acute considerazioni sui *Giovani* si trovano in Tiziano Toracca, *Un fossile degli anni Cinquanta? Su «Officina» (1955-1959)*, in «L'Elisse. Studi storici di letteratura italiana», XV (2020), n. 1, pp. 105-147. Un commento al testo dei *Giovani* è stato curato da me, Claudio Panella, Margherita Parigini e Margherita Quagliano nell'ambito della nuova edizione digitale di «Officina», a cura di T. Toracca, Bologna, Pendragon, in allestimento.

³ Si tratta di un ciclo ideato a metà anni Cinquanta e idealmente intitolato appunto *Cronache degli anni Cinquanta*, di cui avrebbero dovuto far parte *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore* e un terzo testo, *Che spavento l'estate*, mai ultimato. Nell'intervista a Maria Corti in cui ricostruisce l'origine del progetto, Calvino vi riconduce retrospettivamente *La nuvola di smog*, che considereremo qui come parte della trilogia (cfr. I. Calvino, *Saggi 1945-1985* cit., vol. II, pp. 2920-2929).

⁴ Sui pareri negativi rispetto al *Bianco veliero* cfr. la nota alla lettera a Mario Calvino del 7 giugno 1949, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, pp. 246-247.

⁵ Ivi, pp. 290-291.

essere considerate opere del tutto coerenti con l'identikit che Calvino stava costruendosi (l'uno per la commistione con i modi del fiabesco – un discorso che sarà alla base anche dell'ambivalenza con cui nel '52 verrà vissuto il successo del *Visconte* –, l'altro per la preferenza accordata alla forma breve).

Anche i *Giovani*, tuttavia, rimangono nel cassetto, almeno fino a quando nel '57 Calvino accetterà di pubblicare il testo sulle pagine di «Officina». Come anticipato, sarebbe però scorretto parlare del romanzo di Nino come di un'opera effettivamente licenziata dal suo autore. L'uscita sulla rivista bolognese costituisce piuttosto l'occasione per Calvino per mettere una pietra tombale e guardare in modo disilluso a una stagione che, sebbene distante appena una manciata di anni, gli appare ormai del tutto conclusa. Il libro viene infatti presentato come un esperimento fallito, uno scarto reso pubblico con l'esplicito intento di alimentare il dibattito sul romanzo che infiamma alla fine degli anni Cinquanta. Calvino chiede esplicitamente che il testo sia pubblicato in corpo più piccolo rispetto al resto della rivista e soprattutto lo accompagna con una dura nota di presentazione, nella quale chiarisce l'intenzione di usarlo esclusivamente come un punto di riferimento per il dibattito. La stessa volontà è ribadita chiaramente in diverse lettere inviate ai fondatori della rivista: nel febbraio 1957 Calvino scrive a Pasolini dicendosi «convinto che sia un libro fallito e leggibile solo con intenti scientifici»⁶. In termini quasi identici ne parla a Leonetti negli stessi giorni: «Io lo considero fallito da tutti i punti di vista e ho acconsentito a darlo a Pierp. solo perché almeno possa servire come oggetto di studio scientifico su tavolo anatomico»; ancora: «lo pubblico in quanto del tutto staccato da me»⁷. Per le particolari condizioni in cui avviene la pubblicazione e la distanza che in più occasioni Calvino ribadisce rispetto al romanzo, si può concludere che i *Giovani* mantengono uno statuto ibrido tra l'edito e l'inedito; un dato confermato anche successivamente dal fatto che il libro non vedrà mai una pubblicazione autonoma in volume (oggi si legge nel terzo volume dei «Meridiani», in una sezione che come annuncia il curatore Milanini contiene testi dal «valore principalmente documentario»⁸).

2. Questa, in estrema sintesi, la trama del romanzo. Nino Torre, un ragazzo di circa vent'anni originario di un paesino della riviera ligure, si trasferisce in una grande città industriale (Torino). La nuova vita del protagonista in città si alterna tra il lavoro in fabbrica, la frequentazione degli ambienti sindacali e

⁶ Ivi, p. 481.

⁷ Ivi, pp. 482-483.

⁸ Claudio Milanini, *Introduzione* a I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., vol. III, pp. IX-XXXIII: XXIII.

l'esplorazione dello spazio urbano; in particolare Nino trascorre molto tempo libero sul Po: è qui che incontra Giovanna, il personaggio femminile con cui inizia una relazione piuttosto burrascosa (Giovanna è di una classe sociale diversa, appartiene alla borghesia torinese, ed è piuttosto incostante nei confronti di Nino). Il romanzo si chiude su uno sciopero operaio, durante il quale Giovanna, ormai definitivamente lasciata da Nino, cerca di mettersi in contatto con il ragazzo, seguendo la colonna dello sciopero dalla sua Topolino. Nella confusione tra i camion degli operai e la polizia, però, avviene un incidente in cui è coinvolta anche l'auto e Giovanna perde la vita nello scontro.

Il progetto, promosso negli ambienti letterari vicini al Pci, di una rilettura in chiave socialista del romanzo realistico lascia un'impronta evidente nei *Giovani*, a partire dalla scelta dell'ambientazione del romanzo in una grande città industriale, al lavoro di Nino – naturalmente un operaio – e alla conclusione della vicenda, in cui il protagonista si risolve per dedicarsi completamente alla lotta politica e addirittura si assiste letteralmente alla morte del personaggio che nel romanzo rappresenta la società borghese. Non è certo un caso, infatti, che gli unici giudizi positivi sul romanzo di Nino arrivino a Calvino da parte di Michele Rago e Carlo Salinari, mentre «tutti i pareri in casa editrice sono negativi»⁹. Ma lo stesso autore, rispondendo proprio ai giudizi positivi di Rago e Salinari e quindi a ridosso della stesura, non nasconde una certa ambivalenza nei confronti dell'opera, con parole che anticipano la posizione espressa qualche anno dopo ai fondatori di «Officina»¹⁰. Anche a detta di Calvino, insomma, è la pressione ad allinearsi a una specifica idea di romanzo che pregiudica l'originalità dei *Giovani* e lo rende estremamente schematico, sia a livello della trama (nella sproporzione tra la vicenda raccontata e le questioni che vorrebbe sollevare) sia nella costruzione dei personaggi e nella gestione dell'antitesi tra città/storia/ragione (polo maschile) e paese/natura/immediatezza (polo femminile).

È pur vero che i *Giovani* presenta anche diversi elementi di innovazione, positivamente eccentrici rispetto al modello inseguito: ennesimo segno che, anche nel momento in cui forse con più convinzione cercava di aderire alla politica culturale di Partito, Calvino non stentava a riconoscerne i limiti sul piano del risultato letterario. Si prenda come esempio la formazione di Nino.

⁹ Lettera a Carlo Salinari del 22 dicembre 1952 (I. Calvino, *Lettere* cit., pp. 360-361, a p. 360). Si veda anche la lettera a Michele Rago del 27 giugno 1952 (ivi, pp. 345-346).

¹⁰ «Mi sto rendendo conto ora che davvero è un'opera fallita e se non trovo chi mi ci rifaccia riaffezionare sarei più propenso a tenerla nel cassetto» (ivi, p. 346); «È un libro a cui tengo molto anche se mi sono convinto che non è riuscito [...] ma è sempre il libro *che vorrei scrivere*, c'è dentro non tanto un risultato quanto un programma di lavoro, un tentativo d'organizzazione fantastica e stilistica e d'idee. Ma so che tra l'impegno problematico e la storia che racconto c'è una sfasatura per cui tutto risulta falso» (ivi, pp. 360-361; corsivo originale).

Lo svolgimento dei *Giovani* può facilmente essere ricondotto alle dinamiche di un romanzo di formazione: si raccontano l'incontro con una nuova realtà, gli ostacoli affrontati dal protagonista e il suo conseguente percorso di maturazione. L'esito della formazione di Nino coincide naturalmente con la separazione da Giovanna e la partecipazione allo sciopero finale: lo scioglimento della vicenda sembra, cioè, certificare l'affermazione di uno schema valoriale netto. Bisogna però tenere conto di alcuni elementi che fanno da contropunto e problematizzano l'apparente linearità di questa conclusione: innanzitutto la caratterizzazione di Nino, la parabola che segue la sua evoluzione, e la specifica costruzione del finale.

Più che un eroe che progressivamente supera dubbi o difficoltà, per tutto il romanzo Nino si configura come un personaggio profondamente scisso. Che nel protagonista vivano tensioni contrastanti è chiaro fin dall'impostazione epistolare del romanzo, da cui dipende la presenza costante nella narrazione di Nanin, amico d'infanzia e evidente doppio di Nino. Innanzitutto, dunque, il protagonista oscilla continuamente tra l'attrazione per la modernità della città e la nostalgia per il proprio luogo d'origine¹¹. A questo va sommato il modo in cui Nino si rapporta con i compagni di sindacato, da cui arrivano i giudizi più negativi rispetto alla sua relazione con Giovanna e alle sue numerose gite sul Po¹². Nino si fa portavoce di una specifica declinazione della lotta politica, intesa non in antitesi ma piuttosto come in grado di integrare la realizzazione personale del singolo («io credo che la coscienza della nostra forza di operai non sostituisca gli altri bisogni che uno ha di tutto ciò che c'è di meglio al mondo. Anzi li aumenta»¹³). In senso strettamente dogmatico, tuttavia, dedicare del tempo a una relazione amorosa, per di più con una rappresentante della società borghese¹⁴, rappresenta a conti fatti un'imperdonabile distrazione, una deviazione dall'unica e autentica causa

¹¹ Cfr. I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., vol. III, p. 1117: «Perché mi tocca sempre scegliere. Voialtri invece avete una strada davanti e andate; più forte o più piano, magari uno si fermerà, ma la strada è quella [...] Io d'esser operaio l'ho scelto di mia testa, e ho sempre le due vite aperte davanti; torno dal mio amico Nanin o rimango qui?»

¹² Già Parigini insiste nel suo studio sulla contraddittorietà intrinseca nel personaggio di Nino, che emerge nel suo rapporto con Nanin e con i compagni di fabbrica (cfr. in particolare M. Parigini, *I giovani del Po di Calvino* cit., pp. 84-87). Parigini opportunamente individua nell'evasione un nodo problematico dell'esperienza di Nino e un fondamento del romanzo.

¹³ I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., vol. III, p. 1077.

¹⁴ A dire il vero, a guardare le argomentazioni di alcuni compagni sindacalisti, il punto non sembra essere tanto quello di un'incompatibilità a livello politico e di un tradimento della lotta di classe, bensì l'esistenza stessa della relazione: un aspetto che sarebbe stato forse più proficuo sviluppare e che, pure in filigrana, dimostra la diffidenza provata da Calvino verso una certa concezione della lotta politica e al contempo la pressione che quelle coordinate esercitano; questo aspetto verrà ripreso e corretto, con esiti più convincenti, nelle *Cronache*.

da perseguire, ossia naturalmente quella della lotta di classe. La condizione in cui versa Nino, dunque, dovrebbe rappresentare una tappa intermedia del percorso di formazione: in altre parole, uno stadio di immaturità, personale e politica, che è destinato a essere superato. E in effetti, come già notato, una certa evoluzione avviene sul piano delle azioni, e, alla fine del romanzo, Nino interrompe simbolicamente la sua relazione con Giovanna (emblematico il commento della ragazza: «Se ci tieni di più ai tuoi complotti e alle tue rivoluzioni che a me...»¹⁵). Tuttavia, che la confusione di Nino non vada derubricata a mera tappa intermedia è dimostrato dal fatto che perdura anche verso la conclusione, quando Nino ha ormai abbandonato Giovanna e partecipa con decisione allo sciopero. Nel bel mezzo della manifestazione, il pensiero della ragazza si reinsinua nella mente del protagonista:

Cos'era questa debolezza che l'invadeva al *momento in cui doveva essere più padrone di sé, più responsabile?* [...] D'istinto gli veniva di dar la colpa a lei; ancora, in fondo ai suoi pensieri, ai suoi umori, c'era lei, con tutto che non si vedessero più, che si fossero lasciati, che non contassero più nulla l'uno per l'altro. Si sentì soffocare la mente: non era più amore, più nulla, e che significava allora questa donna per lui?, questo ricordo che veniva a togliergli significato al resto, *a spezzargli la catena dei ragionamenti che teneva insieme quei camion*, quel bosco di cartelli, e le strofe mozarte degli inni, e i visi dei compagni, e i poliziotti senza viso, e quei discorsi [...]¹⁶.

Anche nel momento di maggiore chiarezza, insomma, la decisione che anima Nino convive con una perplessità di fondo, ribadita in toni ancora più espliciti nell'ultima lettera a Nanin, che chiude il romanzo: «Tutta una storia sbagliata: cominciata storta e finita che non si può neppur pensare. Ma *non proprio tutto era sbagliato*, dammi retta. Quel che non smaltirò vuol dire che non era sbornia. Era *confuso*, questo sì; ma un giorno o l'altro ci vedrò più chiaro»¹⁷. Allo stato di confusione che caratterizza Nino, va aggiunta una considerazione su come è costruito il finale. Lo scioglimento della conclusione è sancito sì dal trionfo dello sciopero, ma anche dalla morte di Giovanna: un passaggio drastico e sul quale il potere d'azione di Nino è sostanzialmente nullo. La necessità di questa soluzione, unita alla problematizzazione della quota di rinuncia che l'adesione totale alla politica comporta e al carattere scisso del protagonista, rivelano da un lato una certa insofferenza da parte di Calvino rispetto all'asservimento della creatività letteraria all'espressione di un messaggio politico, dall'altro i risultati mediocri e quindi i limiti estetici di quella pressione.

¹⁵ I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., vol. III, p. 1121.

¹⁶ Ivi, p. 1122, corsivi miei.

¹⁷ Ivi, p. 1126, corsivi miei.

3. Proprio il carattere scisso di Nino, la problematicità del finale (e quindi del percorso di formazione del protagonista), il sofferto equilibrio tra realizzazione personale e dimensione collettiva sono elementi che verranno raccolti e coltivati da Calvino nella produzione realistica successiva. Per individuare questa dialettica è utile dunque far partire il nostro discorso dal giudizio che Calvino dà dei *Giovani*¹⁸. Innanzitutto, l'autore ritiene che la vicenda di Nino sia sproporzionata rispetto alla questione centrale del romanzo, ossia il conflitto di classe tra ceti operai e società borghese. La marginalità delle vicende raccontate, invece, sarà una costante delle *Cronache*, incentrate, come notato già da Milanini, su episodi del tutto marginali rispetto alla grande storia, che rimane sullo sfondo¹⁹. La scelta di raccontare vicende minori allora non si configura di per sé come una strategia problematica o inefficace; il problema della sproporzione vicenda-significato dell'opera cessa di essere tale nel momento in cui si rinuncia a (o si smette di ritenere legittimo) sfruttare il testo per illustrare un sistema di valori e quindi in ultima istanza ad assecondare l'equazione tra messaggio politico e preciso assetto testuale, che nei *Giovani* si era tradotta in modalità narrative insoddisfacenti su entrambi i fronti (questo, come già notato da Parigini, il secondo aspetto deludente del romanzo; Calvino parla di un libro grigio, «tutto una cosa “di testa”, fredda, costruita in simboli inadeguati»²⁰). Questo passaggio lascia tracce evidenti nelle *Cronache*, a livello della gestione del discorso narrativo e della costruzione della trama. Ad esempio, continua a essere affrontata la questione del conflitto di classe, ma in termini molto più sfumati: la Claudia della *Nuvola* è chiaramente debitrice del personaggio di Giovanna, ma la sua condizione sociale (che le consente di non vedere la nuvola di smog che aleggia sulla città e di trasfigurare con condiscendenza gli aspetti più mediocri della vita dell'amante) è solo allusa, e mai esplicitamente giudicata nel testo. Ancora: diminuisce sensibilmente il tasso di didascalismo delle opere; nelle *Cronache*, infatti, non ci sono personaggi che si fanno portavoce di un messaggio ideologico riconducibile all'autore (un'eccezione potrebbe essere rappresentata dal falegname Masera della *Speculazione*, che è però decisamente marginale nel racconto), e anzi quelli che sono rappresentati nell'atto di esporre un chiaro messaggio politico diventano oggetto di amara ironia: si pensi al sindacalista Basaluzzi della *Nuvola*, ma anche ai

¹⁸ Su questo punto cfr. M. Parigini, *I giovani del Po di Calvino* cit., p. 65 e sgg.

¹⁹ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino* [1990], Roma, Carocci, 2022, p. 71.

²⁰ Lettera a Dario Puccini del 17 marzo 1954, in Italo Calvino, *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*, a cura di G. Tesio, Torino, Einaudi, 1991, pp. 128-129.

discorsi di Bensi e Cerveteri, gli intellettuali ‘impegnati’ della *Speculazione*, o a quelli della scrutatrice socialista nello *Scrutatore*²¹.

Ma la prova più evidente del superamento del modello del grande romanzo socialista inseguito coi *Giovani*, e della messa a frutto degli elementi che già nel romanzo di Nino facevano attrito e dimostravano una resistenza dell'autore a quella pressione, si ha nella caratterizzazione dei protagonisti delle *Cronache* e nella costruzione dei finali. In entrambi i casi, i tratti di originalità individuabili *in nuce* nei *Giovani* sono ulteriormente sviluppati: Quinto Anfossi, il protagonista della *Nuvola* e Amerigo Ormea portano all'estremo la scissione interiore vissuta da Nino, incapaci come sono tanto di inserirsi quanto di opporsi con decisione nel tessuto sociale in cui vivono. L'elezione di questi personaggi a protagonisti, di concerto con la preferenza per una voce narrante o interna (*Nuvola*) o fortemente interferita da quella dei personaggi (*Speculazione* e *Scrutatore*), consente all'autore di continuare a rappresentare la realtà sociale italiana di metà Novecento nella sua complessità, approcciandola però da una prospettiva inedita, ossia quella di personaggi nient'affatto esemplari in senso morale, e quindi minando ulteriormente e con profitto la quota di didascalismo del testo. L'inconclusenza del percorso di formazione dei protagonisti delle *Cronache* trova un parallelo e una certificazione nel carattere non conclusivo dei finali delle tre opere, che isolano e portano in evidenza la quota di ambiguità che si riscontra anche nei *Giovani* e sanciscono l'impossibilità di una svolta – politica ed esistenziale – definitiva quale è quella di Torre, ormai percepita come illusoria. La visione del borgo dei lavandai di Barca Bertulla nella *Nuvola* e l'utopia tutta cittadina che viene evocata da Amerigo Ormea alla fine della sua giornata da scrutatore non offrono che un conforto momentaneo; ancora più smaccatamente amara la fine della *Speculazione*, che si chiude su Quinto e il fratello, Ampelio, chiusi in una stanza su cui è proiettata l'ombra dell'edificio progettato con Caisotti, intenti a cercare di far quadrare i conti della propria impresa. Nessuno dei finali insomma presenta il carattere propositivo che ancora resiste e informa i *Giovani*, pur anche qui bilanciato, come si è tentato di dimostrare, da una serie di contropunte che vanno in direzione opposta.

La riflessione scaturita dal fallimento dei *Giovani* si conferma dunque particolarmente produttiva e dà i suoi frutti nella seconda metà degli anni Cinquanta, in concomitanza con la pubblicazione del romanzo su

²¹ Sulla rappresentazione delle figure intellettuali nelle *Cronache* mi permetto di rimandare a Margherita Martinengo, *Maschere autobiografiche: i personaggi-intellettuali di Calvino*, in *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD (Napoli, 15-17 giugno 2022), a cura di S. Acocella, C.M. Pagliuca, M. Paragliola, Pisa, Edizioni ETS, 2024.

«Officina»: quindi con la definitiva presa di distanza da parte di Calvino rispetto al progetto che aveva inseguito con quella prova di romanzo²², e con l'allestimento di una nuova trilogia con cui tradurre quei medesimi ideali in nuove soluzioni letterarie.

²² Anche se non dei motivi ideologici che vi stavano alla base. A essere rifiutata, come si diceva, è l'equazione obbligata tra quegli ideali e un preciso (e unico) modello letterario, ossia quello del grande romanzo realistico riletto in chiave socialista. Alla persistenza di quella tensione ideologica, veicolata e quindi problematizzata da nuove soluzioni formali, è stata dedicata la mia tesi di dottorato, *Calvino e la questione dello stile negli anni Cinquanta e Sessanta: tra dibattito critico e nuovi romanzi*, discussa nel marzo del 2024 all'Università degli Studi di Torino, in cotutela con l'Université de Lausanne.

MARIA CIACCIA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

“ALTRE” ROMA. MORSELLI E GIOVENALE TRA DISSONANZE, DISTOPIE E DISLOCAZIONI

Quelle tra due classici molto lontani nel tempo possono parere mere assonanze. Sembra questo il caso di Giovenale, compositore delle dissacranti *Satire* che mettono in scena la decadenza dei costumi nella Roma imperiale, e Guido Morselli, tormentato romanziere novecentesco, autore di capolavori distopici come *Dissipatio H.G.* (1977) e *Roma senza papa* (1974). Tuttavia, c'è un comune carattere eterotopico¹ a contraddistinguere le opere di questi due scrittori, che ci spinge a istituire un confronto che può rivelarsi affascinante. Il presente contributo tenterà di rintracciare alcuni elementi tematici, stilistici e prospettici che potrebbero consentire di parlare sia per Giovenale sia per Morselli di un'“attitudine eterotopica”. Attitudine che si rivela in modo lampante nella rappresentazione distorta, se non distopica, di una Roma vista con gli occhi dell'*outsider* e restituita attraverso una descrizione che ribalta il consueto immaginario idealizzato della città eterna.

Si tratterà di verificare questa piega eterotopica con alcune incursioni nelle *Satire* e in *Roma senza papa*, mettendo in risalto come la Capitale, attraverso lo sguardo iperbolico e dissonante dei due scrittori, diventi estranea a sé stessa, un non-luogo che paradossalmente fa affiorare gli aspetti buffi e sinistri della Roma reale, esagerandone e trasfigurandone i lineamenti identitari. Operazione a metà tra il grottesco e il drammatico che tutt'oggi

¹ Secondo Foucault, che ha coniato il termine, le eterotopie sono quei luoghi che «hanno la curiosa proprietà di essere in relazione con tutti gli altri luoghi, ma con una modalità che consente loro di sospendere, neutralizzare e invertire l'insieme dei rapporti che sono da essi stessi delineati, riflessi e rispecchiati. [...] Una sorta di contro-luoghi, specie di utopie effettivamente realizzate nelle quali i luoghi reali, tutti gli altri luoghi reali che si trovano all'interno della cultura vengono al contempo rappresentati, contestati e sovvertiti. [...] L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili» (Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano-Udine, Mimesis, 2010, pp. 12-16).

perdura anche nella cinematografia, in opere come *Habemus papam* (2011) di Nanni Moretti e *La grande bellezza* (2013) di Paolo Sorrentino.

L'affinità che lega un'opera composta tra il 100 e il 127 d.C. e una scritta tra il '66 e il '67 del secolo scorso può risultare vaga e approssimativa. Eppure, essa non emerge solo a livello macroscopico, quando le si consideri sommarariamente come due scritti satirici che prendono di mira la crisi identitaria, la corruzione morale e il caos babelico in cui affonda una Capitale ormai ridotta al fantasma di sé stessa: il filo rosso che le unisce affiora anche dall'analisi più dettagliata di alcuni aspetti fondamentali che caratterizzano due opere così lontane nel tempo da parere quasi l'una la versione ipermoderna dell'altra.

Non potendo in questo spazio esaminare esaustivamente la totalità di questi elementi, ci si limiterà a segnalare i più significativi: in particolare lo sguardo dello straniero come prospettiva privilegiata e ricca di conseguenze ermeneutiche; temi comuni come la sparizione del sacro; l'espressionismo linguistico.

In primo luogo, è interessante notare come in entrambi i casi a girovagare per le vie di Roma e a restare esterrefatti dallo spettacolo offerto dalla Città Eterna siano due 'stranieri'. Nel breve romanzo *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo* tutto ci viene raccontato in prima persona attraverso lo sguardo di un prete svizzero, don Walter, tornato a Roma in pellegrinaggio, a distanza di trent'anni dalla sua formazione seminaristica, con lo scopo di ricevere un'udienza papale che, però, verrà continuamente rimandata e non avrà luogo se non nelle pagine finali del romanzo. Don Walter non solo tiene a sottolineare a più riprese le sue origini svizzere, ma sin dall'esordio rimarca il senso di straniamento che Roma provoca a un occhio elvetico:

Mi sono votato a fare a piedi gli ultimi trenta chilometri del mio pellegrinaggio. Il Papa ci riceve sabato mattina. Intanto per allenarmi salgo-scendo quella faticosa scenografia che è la Roma storica, più sorprendente che bella per un occhio elvetico, e cioè gotico, come il mio².

La grande bellezza di Roma non si configura come bellezza di ciò che è bello, ma come bellezza di ciò che è grande, tanto grande da essere destinato al crollo. Il fascino della città eterna per don Walter non proviene appena dall'ammirazione di una grazia oggettiva, ma dallo stupore suscitato dalle sue imponenti rovine archeologiche. Ecco, appunto, le rovine della Roma storica: resti tangibili di ben altre rovine, quelle morali, che dovettero destare uno sconcerto di gran lunga maggiore nell'animo di Giovenale, anch'egli

² Guido Morselli, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, Adelphi, 1974, p. 9.

arrivato a Roma da un'altra terra, da un altro mondo. Sembra di rivedere Jep Gambardella/Toni Servillo passeggiare solitario sul lungotevere o per le piazze monumentali e rimembrare i vecchi sogni di gloria ridotti nel presente ai party volgari e decadenti delle terrazze capitoline: «Io non volevo solo partecipare alle feste, volevo avere il potere di farle fallire».

Certo, la lontananza e l'estraneità geografica dell'aquinate Giovenale non è paragonabile a quella dello svizzero don Walter o del napoletano Gambardella, ma lo spettacolo raccapricciante della Capitale in disfacimento che le *Satire* ritraggono è pur sempre il frutto del punto di vista di un *outsider*. È così che egli si sente, per esempio, rispetto a chi può ostentare le effigi di antenati illustri, rispetto ai membri dei circoli letterari ammessi alla corte dei principi, rispetto all'élite romana che detiene un potere non solo politico, ma soprattutto culturale a lui difficilmente accessibile in quanto, in senso lato, provinciale (benché italico³).

Ma quel che è peggio è la distanza morale che Giovenale avverte nei confronti della società romana, ormai lontanissima dai *mores maiorum* e dallo *ius Quiritium* della civiltà arcaica, in una parola da quell'antica purezza che paradossalmente sopravvive soltanto lontano dall'Urbe. Allo stesso modo lo stanco e disilluso Gambardella ritorna con la mente alla vita semplice delle estati giovanili trascorse sulle scogliere campane.

La terza satira testimonia, infatti, questa condizione di sradicamento e di marginalità che Giovenale dovette soffrire a Roma, attraverso le parole e la figura dell'amico Umbricio; il quale, stanco della vita insopportabile della grande metropoli, affollata da falsari, adulatori, assassini, astrologi e prostitute, funestata dai continui incendi, crolli, da un baccano insopportabile e da pericoli di ogni sorta, decide di far ritorno nella sua tranquilla Cuma. Nel momento del commiato dall'amico, Umbricio compie questa promessa: «ogni volta che da Roma correrai alla tua Aquino a rimetterti in forze, avvertimi, ch'io verrò a visitare da Cuma la tua Cerere Elvina e la tua Diana. Nella tua fredda campagna verrò coi miei scarponi ad udire le tue satire»⁴.

Come si evince, Roma è sempre guardata e vissuta nel segno di un paragone con un 'altrove' sentito come paradiso perduto: Aquino per Giovenale,

³ Jérôme Carcopino, uno tra i più grandi storici dell'antichità romana e membro della Pontificia accademia romana di archeologia, nel suo studio *La vita quotidiana a Roma* commenta così la nota attitudine xenofoba dell'autore di satire: «Giovenale insorge contro questo fango torrenziale (i provinciali orientali) versato dall'Oronte nel Tevere; ma i Siri che egli disprezza, hanno già assunto [...] la maschera di uno stato civile romano; e quegli stessi che manifestano la loro xenofobia sono più o meno stranieri nell'Urbe ch'essi vorrebbero difendere contro le nuove incursioni. Giovenale non è altro che un campano o un ernico domiciliato» (Jérôme Carcopino, *La vita quotidiana a Roma all'apogeo dell'Impero*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 69).

⁴ Giovenale, *Satire*, Milano, Rizzoli, 2021, III 318-322, p. 87.

Cuma per Umbricio e il piccolo comune svizzero di Einsiedeln per il protagonista di *Roma senza papa*. Così, infatti, riflette tra sé e sé don Walter rivolgendo un pensiero alla moglie che lo attende: «A casa, la mia Lotte è sicura di giudicarmi marito fedele persino nei sogni. Si meraviglierebbe. Non ho un pensiero per la nostra Einsiedeln, che tutto quaggiù rende irreale, o contraddice; lontana di qui come il paradiso dall'inferno [...] per noi di razza tedesca questa città continua a fingere una delle possibili propedeutiche all'inferno [...] il Cielo cristiano e il cielo romano per noi rimangono di segno opposto»⁵.

Un luogo infernale, quindi, tanto per l'osservatore antico quanto per il moderno. Roma si caratterizza in entrambi i casi innanzitutto per l'assenza del sacro. Il titolo stesso del romanzo morselliano preannuncia quale sarà la realtà (desolata e desolante) in cui il protagonista dovrà imbattersi: il fantapapa Giovanni XXIV ha lasciato la millenaria sede della curia per trasferirsi nella piccola Zagarolo e la Santa Sede è stata ridotta a un semplice luogo di attrazione turistica: il CENTURVAT, Centro Turistico Vaticano. Nelle pagine centrali del romanzo-cronaca don Walter definisce Roma – ormai abbandonata dalla corte pontificia – addirittura come un «*carrefour*»: un «'incrocio' di vie e correnti e tendenze», tutt'altro rispetto al «centro di irradiazione e di convergenza»⁶ ch'era stata per secoli.

Insomma, un'«orba Urbs», come il protagonista preferisce chiamarla anziché «aeterna Urbs»⁷. Nella sua formula parodica è racchiuso, appunto, tutto il senso di orfanità e di abbandono subentrato in seguito alla dislocazione dell'autorità religiosa per eccellenza.

Ma le cose non dovevano andare molto meglio ai tempi di Giovenale, quando scriveva indignato che neppure gli ultimi tra gli ultimi, neppure gli schiavi importati e appena arrivati a Roma si sarebbero dovuti preoccupare di cedere il passo e di mostrare ossequio nei confronti di coloro che rivestivano le cariche sacre, perché: «molto più sacra è tra noi Sua Maestà il Denaro, sebbene tu, o funesta deità, non occupi ancora alcun tempio, e noi ancora non abbiamo eretto altari ai quattrini come alla Pace, alla Fede, alla Vittoria, alla Virtù, e alla Concordia, sul cui tempio gracchiano, tornando al nido, gli uccelli»⁸.

Questa Roma, in cui ad essere venerato è soltanto il Dio Denaro, sembra già la futura Crisopoli, la città dell'oro e delle banche che farà da sfondo a *Dissipatio H.G.*, l'ultima distopia morselliana, ancor più catastrofica di *Roma senza papa*.

⁵ G. Morselli, *Roma senza papa* cit., p. 12.

⁶ Ivi, p. 93.

⁷ Ivi, p. 94.

⁸ Giovenale, *Satire* cit., I 112-116, p. 51.

Tantissimi sono i punti di contatto tra l'affresco giovenaliano e l'immaginario morselliano di una capitale in totale declino fisico e morale (molto ci sarebbe da dire ancora per esempio sulla rappresentazione della donna e dell'omosessualità che occupano largo spazio in entrambe le opere), ma un altro imprescindibile aspetto che attraversa trasversalmente questi due ritratti è sicuramente quello dell'espressionismo linguistico. La cifra stilistica di Giovenale consiste proprio nella tendenza alla deformazione grottesca della realtà esaminata mediante l'uso di un linguaggio acceso ed enfatico, talvolta tendente al turpiloquio, che mira a estrapolare con inclemenza i tratti più degradanti della materia umana e a ingigantirli fino a farli apparire mostruosi.

Meno inquisitori, ma altrettanto caustici e pungenti risultano il tono e lo stile di Morselli, che in *Roma senza papa* adotta una forma di espressionismo forse esteticamente lontana da quella giovenaliana, ma pur sempre atta a distorcere, deformare e portare alle estreme conseguenze i risvolti peculiari della società romana, specie quella ecclesiastica, fino a renderli buffoneschi e parossistici, restituendo in definitiva un'immagine caricaturale della Roma reale.

Entrambi i nostri autori tendono, quindi, a una trasfigurazione iperbolica e a una rappresentazione dissonante del *verum*. Basti pensare per Giovenale alle descrizioni colorite e plateali della satira IX, in cui il poeta dialoga con un certo Nèvolo, un *cliens* sottoposto alle voglie omosessuali del suo *patronus* che lamenta ed espone dettagliatamente le difficoltà del suo turpe mestiere, peraltro mal retribuito; oppure, per quanto riguarda il linguaggio morselliano, possiamo ricordare l'uso volutamente smodato di neologismi, sigle e abbreviazioni fantasiose al limite del ridicolo: la bambino-crazia, tutta italiana, che don Walter trova insopportabile; la socialidarietà, nuova dottrina di “antropologia sacra” e di “teo-sociologia” secondo cui la solidarietà e la propensione alla carità cristiana non sono altro che conseguenze necessarie delle relazioni materiali ed economiche di tutti con tutti; poi ancora l'IPPAC (Istituto per la Promozione della Psicoanalisi Cattolica); il CUCC (Comitato per l'Uniformizzazione delle Chiese Cristiane); il G.I.D.M. (God is Dead Movement); i comitati pro-iper o anti-iper (organizzazioni di agitazione a sostegno o in opposizione all'iperdulia), e la lista potrebbe durare ancora molto.

Ancora una riflessione utile a sondare la vicinanza tra il poeta del I secolo e il romanziere del XX secolo potrebbe riguardare il loro “sentimento del tempo”.

Anche se per motivi molto diversi, infatti, entrambi vivono un rapporto problematico con la storia e con la propria epoca e fanno di questo struggimento personale il pilastro delle loro opere.

Se Giovenale rappresenta un incallito *laudator temporis acti* ed esibisce un profondo conflitto con il suo presente, percepito come la condizione più bassa che la società romana abbia mai raggiunto, tanto da non poter essere sorpassata nemmeno in futuro («non c'è nulla che la posterità possa aggiungere ai nostri costumi: i nostri figli non faranno e non potranno volere di più. Ogni vizio è arrivato al fondo»⁹), Morselli, come lui stesso spiega nell'*Intermezzo critico* di *Contro-passato prossimo* (1975), è mosso da un intento polemico nei confronti della visione idealistica della storia, dal rifiuto dell'equazione hegeliana reale-razionale e dal tentativo di dimostrare l'illogicità dell'"accaduto" andando alla ricerca di quegli interstizi in cui poter aprire altre strade, altri corsi, altre rotte¹⁰. Morselli intende, quindi, sottrarre alla storia il suo senso di necessità e aprirla a quello di possibilità/accidentalità, o ri-scrivendola, per mettere in risalto la maggior congruenza e sensatezza di ciò che poteva essere e non è stato, o pre-scrivendola come ipotesi del futuribile.

Per concludere: tanto Giovenale quanto Morselli dipingono una Roma eterotopica, ovvero uno spazio urbano reale che, da un lato, compendia in sé una moltitudine immensa di luoghi e tempi (la Roma imperiale, la culla e il cuore della cristianità, la città-simbolo dell'universalismo della Chiesa e dell'Occidente stesso, il centro propulsore dell'ecumenismo linguistico del latino e via dicendo...), dall'altro lato, proprio perché essa racchiude in sé tutte queste dimensioni, al tempo stesso le sospende e le neutralizza nel suo essere semplicemente *Roma*. Una città, dunque, che consente di immaginarla e collocarla in orizzonti diversi che essa accoglie e simbolizza: per questo, probabilmente, la storia della letteratura e delle arti hanno prodotto tanti e diversi esperimenti che sfruttano questo eterotopismo ed eterocronismo intrinseco della Città Eterna, giocando a ricombinare gli elementi che essa stessa riunisce in sé e che, tuttavia, non azzerava. Immaginare 'un'altra' Roma ha quindi significato immaginare un altro mondo: una realtà non inventata di sana pianta, ma la nostra stessa, se pure "altra".

Infine, un interrogativo e una provocazione: sulla base delle somiglianze tematiche, stilistiche e prospettiche messe in luce sin qui e ancora da approfondire, sarebbe lecito spingersi a parlare di queste due opere – le *Satire* e *Roma senza papa* – come luoghi letterari speculari? Foucault non a caso considerava lo specchio l'eterotopico *par excellence*. Sarebbe possibile definire l'una l'inconsapevole adattamento novecentesco dell'altra?

⁹ Ivi, I 147-149, p. 53.

¹⁰ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 2019, pp. 117-123.

SARA SERENELLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI URBINO 'C. BO')

VOLPONI INEDITO: AUTOGRAFI GIOVANILI

Paolo Volponi aveva all'incirca 24 anni quando iniziò a cimentarsi nella scrittura dei suoi primi componimenti in versi, dando vita a una officina poetica tanto tormentata quanto affascinante per la sua forza propulsiva e creativa. Un laboratorio giovanile dal quale Volponi trasse fuori i versi delle prime raccolte poetiche date alle stampe *Il ramarro*¹ (1948) e *L'antica moneta*² (1955). Grazie al ritrovamento nel 2017 di tre fascicoli di carte autografe (manoscritte e dattiloscritte), ora conservate nel fondo Paolo Volponi presso gli Archivi Storici e di Personalità della Fondazione Carlo e Marise Bo dell'Università degli studi di Urbino Carlo Bo, è stato possibile entrare nel laboratorio poetico volponiano e scorgere il poeta alle prese con i suoi primi movimenti creativi. Questi tre fascicoli autografi (*90 carte, Immagini e Altre*) sono serviti certamente a completare il quadro sulla poetica volponiana, documentando «la fase di sperimentazione stilistica dalla quale nasce il poeta del *Ramarro* e dell'*Antica moneta*»³. Lo studio e la frequentazione delle carte autografe risalenti al primo tempo della poesia volponiana hanno permesso di indagare da vicino il laboratorio «in cui il poeta sperimenta, testa, saggia e non cestina»⁴ e altresì di portare alla luce testi che l'autore aveva deciso di tenere fuori dalle sue prime raccolte edite e che ora, in parte, trovano spazio quali inediti o semi-editi all'interno dell'edizione *Poesie Giovanili*⁵ (2020) pubblicata per la bianca Einaudi e curata dalla sottoscritta e da Salvatore

¹ Paolo Volponi, *Il ramarro*, Urbino, Istituto d'Arte, 1948.

² Id., *L'antica moneta*, Firenze, Vallecchi, 1955.

³ Salvatore Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...» *Il primo tempo poetico di Paolo Volponi*, in Paolo Volponi, *Poesie giovanili*, a cura di S. Ritrovato e S. Serenelli, Torino, Einaudi, 2020, pp. V-XVII, a p. VII.

⁴ Ivi, p. VI.

⁵ P. Volponi, *Poesie giovanili* cit.

Ritrovato. Il recupero di materiale inedito volponiano, va notato, aveva già preso il via nel 2005 con la pubblicazione di un poemetto, presumibilmente riferibile agli anni 1979-1980, la cui curatela si deve a Emanuele Zinato. Il poemetto *T'impongono i potenti un'anima contadina*⁶, che occupa i fogli 140-144 di un volume di appunti autografi nel quale si trovano stesure del romanzo *Le mosche del capitale*⁷, appartiene sicuramente a un'epoca di molto successiva ai testi contenuti nei tre fascicoli autografi sopra citati e ha un respiro più ampio e sociale, tuttavia, testimonia una prudenza alla pubblicazione che attraversa tutta la produzione del poeta urbinato, anche quella più tarda. Operazione di recupero che ha portato alla luce anche le prime prove narrative di Volponi che ora possono leggersi nel volume *I racconti*⁸ (2017), sempre per la curatela di Zinato e che non può ancora dirsi conclusa: ancora oggi, infatti, da casa Volponi a Urbino vengono recuperati testi e materiali inediti.

I tre fascicoli di carte autografe che sono stati da me presi in considerazione per gli studi e l'edizione Einaudi del 2020 risalgono presumibilmente ad anni compresi tra il 1942 e il 1955. In particolare i testi contenuti nella cartella autografa *90 carte*, oggetto di studio del lavoro di tesi magistrale di chi scrive, non sono datati, ma possono essere in parte fatti risalire ad anni immediatamente antecedenti – o ai mesi coevi – alla pubblicazione del *Ramarro* (1948), sulla base di alcuni indizi: non solo il riconoscimento di testi editi nella raccolta d'esordio ma anche date riportate sul recto o sul verso di alcune carte così come timbri apposti su alcune schede di prestito bibliotecario che il giovane Volponi ha usato come supporti della sua scrittura, che sono in generale i supporti più disparati. I componimenti invece raccolti nei fascicoli *Immagini* e *Altre* sono collocabili negli anni in cui il poeta pubblicava la sua seconda raccolta *L'antica moneta*, dove si nota peraltro un numero molto più cospicuo di testi dattilografati rispetto a quelli presenti nel fascicolo *90 carte*. All'interno delle carte che compongono i fascicoli è possibile riconoscere diverse tipologie di testi: vanno distinti in primo luogo i testi che hanno dignità di componimenti dai semplici frammenti di testo o manciate di versi, appunti, disegni e annotazioni. Tra i componimenti compiuti, alcuni sono stati pubblicati dall'autore e dunque editi, altri invece, dopo una attenta analisi, sono risultati inediti, mai pubblicati per volontà dell'autore. In diversi casi, all'interno delle carte, si rintracciano differenti versioni di uno stesso componimento, di cui è difficile stabilire quale sia la

⁶ Id., *T'impongono i potenti un'anima contadina*. (1980?), a cura di E. Zinato, in «Studi Novecenteschi», XXXII (gennaio-giugno 2005), n. 69, pp. 233-237.

⁷ Id., *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989.

⁸ Id., *I racconti*, a cura e con prefazione di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2017.

definitiva, a parte in alcuni casi dove è possibile confrontare il testo del fascicolo con quello pubblicato dall'autore. Alcune carte si presentano come tavole da lavoro, nelle quali il poeta taglia, aggiusta, giustappone componimenti diversi, assembla insieme versi che all'interno delle carte si trovano uniti ad altre porzioni di testo, monta e rimonta di volta in volta una stessa porzione di testo con versi differenti rispetto a quelli con cui altrove li aveva connessi, dandoci conto del laboratorio poetico sempre aperto, di un lavoro costantemente *in fieri*, già dai suoi esordi.

L'attenta indagine filologica dei testi compresi nei tre fascicoli di carte autografe giovanili e lo scrupoloso studio della variantistica d'autore, che ha interessato sino a questo momento il lavoro di chi scrive, ha fatto emergere una fitta rete di rimandi riscontrabile all'interno dei componimenti dei fascicoli tra versi e passi testuali che trasmigrano da una carta all'altra, a volte smembrati come tasselli di un mosaico a formarne uno nuovo, a volte cambiando veste, altre volte invece confluendo in testi pubblicati dall'autore. Dallo studio di queste carte è stato possibile dunque osservare «le dinamiche di scarto e di scelta che andranno a definire il successivo stile dell'autore»⁹. Le differenti vesti di molti dei componimenti presenti nei fascicoli e che presentano varianti rispetto alla versione edita, si dispongono nella maggioranza dei casi in un piano di quasi assoluta sincronicità, mentre per altri autori (si pensi al caso di Leopardi, per esempio) è più agibile disporre le varie redazioni testuali in un arco diacronico che permette di individuare con più sicurezza l'ultimo assestamento a cui ha messo mano l'autore. Il confronto tra versioni differenti o alternative di uno stesso componimento ha messo in luce la complessità del processo creativo volponiano. Testi spesso apparentati, che partono da uno stesso nucleo tematico e immaginifico o da un medesimo scenario ispirativo e compositivo e dunque figli di uno stesso momento creativo finiscono per procedere ad andature diverse, con prospettive diverse, secondo diversi gradi di intensità poetica. Spesso si è potuto notare come nelle versioni “non definitive” presenti all'interno dei fascicoli autografi la scrittura volponiana tendesse a essere maggiormente parca nell'aggettivazione e più incisiva nel delineare l'orizzonte poetico, facendosi invece nelle versioni edite più copiosa di particolari e arricchimenti retorici. Così come altrettanto frequentemente capita che tre o più testi trascritti all'interno delle carte autografe, che a primo acchito potrebbero apparirci scollegati, a sé stanti precipitino in un'unica soluzione formale che li rastrema fino a polverizzarli nella versione edita, comportando una notevole

⁹ S. Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...» *Il primo tempo poetico di Paolo Volponi* cit., p. XIII.

riduzione quantitativa del dettato e che ha come esito la sistematica potatura dei germogli apparentemente più crudi e acerbi. È il caso, ad esempio, di alcuni testi presenti alle cc. 58.8r¹⁰, 88r¹¹ e 88v¹² del fascicolo 90 *carte*, che rastremati finiscono tutti per confluire, quasi irriconoscibili, in *Vento di tre giorni*, edito in *L'antica moneta*, compresi in due terzine e due quartine:

Vento di tre giorni
ascolta nel ginepro
il solitario pastore.

Lungo è il discorso
tra il pescatore e il mare;
tra il sasso e l'uccello
ancora lungo è il discorso.

Chi da sei giorni guarda
le sponde del fiume
trova una pietra che mostra
l'agonia di un profilo.

Da sette giorni incombe
il perfetto digiuno
degli astri del cielo¹³.

In linea di massima i versi del primo tempo poetico volponiano, documentato dalle carte autografe da poco rinvenute, testimoniano una tendenza alla crudezza, alla visceralità e alla immediatezza, che lasciano «pochi margini a sfumature e allusioni simboliche»¹⁴. La vena schietta propria di questa fase di sperimentazione stilistica sembra affievolirsi e perdere d'intensità all'interno de *Il ramarro* e *L'antica moneta*. Volponi sembrerebbe abdicare alle immagini più crude ed estreme dei suoi primi “esperimenti” in favore di una sistemazione più poetica e più lirica del verso. La partita tra un impianto più asciutto e incisivo (quello delle carte) e uno più lirico, attardato sui dettagli (che si ritrova più spesso nei testi editi soprattutto quelli raccolti

¹⁰ Il manoscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/7453065c-0598-4df1-8727-fdffc73055d5> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹¹ Il manoscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/92c97ddc-519d-4ae6-8cbb-e4f403ceb991> (ultima consultazione: 31 luglio 2014).

¹² Il manoscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/92c97ddc-519d-4ae6-8cbb-e4f403ceb991> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹³ Paolo Volponi, *Vento di tre giorni*, in Id., *L'antica moneta* cit., p. 17.

¹⁴ S. Ritrovato, «*Lungo ancora è il discorso...*» *Il primo tempo poetico di Paolo Volponi* cit., p. VII.

ne *L'antica moneta*) viene spesso vinta da quest'ultimo. A questo proposito un caso esemplificativo potrebbe essere quello del testo «La luna muore». Componimento dattiloscritto ritrovato all'interno del fascicolo *Immagini* e vergato sul recto della carta 12¹⁵, ora pubblicato in *Poesie giovanili*, i cui versi, tra l'altro, si ritrovano con differenti vesti e in versioni alternative manoscritte in altre quattro carte del medesimo fascicolo (rimaneggiati in cc. 8r¹⁶, e 10v e con riprese di alcune manciate di versi in 10r¹⁷ e 11r¹⁸).

Si legga il testo de «La luna muore»:

La luna muore
e perde sangue chiaro
che si riversa
nelle gole latranti dei cani
negli occhi delle civette
che più non hanno pace.
Il fiato di lei che muore
come acciaio riluce
e pesa ogni cosa.
Tutto è lunare,
il mondo nudo
è fermo,
bianca la corteccia dei cipressi
e la terra che s'apre.
Nei limpidissimi spazi
sospesi ovunque
stanno occhi chiari e duri;
pesanti globi d'acqua
inghiottiti
riempiono la gola¹⁹.

Non è agevole stabilire con assoluta certezza quale sia la successione cronologica che lega i testi vergati o dattilografati nelle diverse carte, né si può con perentorietà dare come versione assolutamente definitiva quella

¹⁵ Il dattiloscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/708facac-21d7-4b21-905f-4923e6b0c9b6> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹⁶ Il manoscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/3067bdc7-262c-4268-9d69-2babd2167de3> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹⁷ I testi manoscritti e dattiloscritti vergati in c. 10r-v, sono consultabili all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/4929e451-3016-48b3-81bf-4e8597e0c4b4> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹⁸ Il manoscritto è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/671b4fd3-9b2c-4724-8a8b-34ffc8dd7058> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

¹⁹ Paolo Volponi, «La luna muore», in Id., *Poesie giovanili* cit., p. 45.

scelta per la silloge einaudiana. Un dato è però incontrovertibile: l'immagine lunare rimane la costante attorno cui ripensare il testo. E la triade luna/sangue/presenza animale che caratterizza i versi incipitari è particolarmente rilevante. Anche in questo caso come per *Vento di tre giorni* dal componimento, che si presenta in diverse stesure all'interno dei fascicoli autografi, vengono recuperati versi e immagini per i testi de *L'antica moneta*. Sono i versi incipitari densi di significato di «La luna muore», che «premono su una accelerazione fisica, sanguigna, per non dire “corporale”, della parola»²⁰ a slittare nel finale di *Quartine* ne *L'antica moneta* (vv. 9-11):

Non più il parlare sospirato
dei genitori dietro la persiana,
né la buccola di stelle
nel tuo tenero orecchio,

quando la luna,
bianca la nuvola alta,
perdeva sangue chiaro²¹.

Rispetto ai versi iniziali di «La luna muore», in questo finale edito Volponi amplifica e intensifica il registro simbolico e aulico sacrificando la vena cruda, seppur a tratti acerba, che ai suoi versi giovanili conferisce incisività.

Una parte interessantissima dei testi compresi nelle carte autografe è di certo quella degli inediti. Inediti che afferiscono a diverse tipologie. Della maggior parte di essi – poi raccolti in *Poesie giovanili* – si può leggere una sola versione, pulita e spesso priva di cancellature o cassature, o al massimo due versioni alternative (che tuttavia non presentano interventi correttivi tali da lasciare dubbi sulla versione finale o ultima) in pochi ma significativi casi vi sono testi che tornano in diverse stesure manoscritte o più raramente dattiloscritte, per le quali non è agevole stabilire con assoluta certezza la successione cronologica. Questi ultimi compongono un quadro circoscritto e al tempo curioso della fase creativa e ancora magmatica di questi anni «fra embrioni di componimenti prossimi alla luce e testi che mostrano ancora alcune smagliature»²². Soprattutto però per gli inediti che si presentano in una versione pulita e poco tormentata ci si è chiesti quali siano stati i motivi che hanno spinto l'autore a non includerli nelle sue prime raccolte. Da notare anzitutto è che la natura di questi inediti concorre a completare un quadro, documentando come la fase stilistica dalla quale nasce il poeta de

²⁰ S. Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...» *Il primo tempo poetico di Paolo Volponi* cit., p. VII.

²¹ Paolo Volponi, *Quartine*, in Id., *L'antica moneta* cit., p. 82.

²² S. Ritrovato, «Lungo ancora è il discorso...» *Il primo tempo poetico di Paolo Volponi* cit., p. VII.

Il ramarro e de *L'antica moneta* sia «senz'altro meno lirica, in senso ermetico, di quanto le prime due raccolte siano in grado di testimoniare: una vena che si strugge in immagini forti ed estreme, le quali lasciano pochi margini a sfumature e allusioni»²³.

Al contrario sono versi crudi, fisici, corporali che non di rado scendono nei toni dell'invettiva tagliente. All'interno soprattutto del fascicolo delle 90 *carte* è possibile difatti riconoscere un cospicuo gruppo di poesie nel quale il poeta dà sfogo a tutto il suo risentimento. I toni sono accesi e aspri, le parole taglienti e crude tanto da arrivare spesso a pronunciare maledizioni, malauguri, anatemi. Versi come «Muoiano/ l'un dietro l'altro/ i figli tuoi»²⁴, rendono, credo a pieno, tutta la forza e l'efficacia che questi toni così accesi riescono a toccare. Molti degli inediti che restano esclusi, appartengono a questo gruppo di testi "d'invettiva"; anche all'interno de *Il ramarro*, tuttavia, non mancano testi dai toni forti o violenti, ma sono meno dissacranti e inferiori nella quantità rispetto a quelli dello stesso tipo rintracciabili nei fascicoli. La vena ironico-sarcastica e caustica di questi testi, legati spesse volte alla tematica erotica e alla figura femminile, non era stata a quell'altezza storica ancora ben digerita dalla critica e dalla letteratura italiana. Ancora negli anni Trenta del Novecento la poesia italiana era radicata ai dettami di un certo petrarchismo novecentesco, e faticava ad accogliere e a comprendere poesie che avessero nel sarcasmo il loro centro gravitazionale, soprattutto se si parlava di esordienti. Atteggiamento poetico sarcastico che forse Volponi aveva ereditato dalla lettura dei lirici greci, a cui tanto deve delle sue prime raccolte. In alcuni componimenti sembra infatti riemergere l'eco lontana di giambi, e di alcuni frammenti archilochei. Ed essi sembrano anche richiamare alla mente il Dante petroso delle rime aspre e chiocce, e la spontanea immediatezza d'espressione della scapigliatura. Di questa tendenza Pasolini parlerà come di «un ritorno, per ingenuità a pre-figurazioni espressive quasi ancora liceali, come per es. all'invettiva archilochea: al *côté* classicistico»²⁵.

Perché Volponi, dunque, ha deciso di non pubblicare questi testi? Quali sono state le ragioni della scelta e delle esclusioni? Una risposta in via definitiva non ci è possibile darla. Tuttavia, chi scrive crede che sulla scrematura attuata abbia pesato molto il parere e l'opinione di Carlo Bo, che fu proprio il primo lettore e interprete di Volponi, un lettore illustre e preparato, acuto

²³ *Ibidem*.

²⁴ Paolo Volponi, «Muoiano», in Id., *Poesie giovanili* cit., p. 14. Il manoscritto del presente componimento è consultabile all'indirizzo <https://sanzio.uniurb.it/entities/archivalmaterial/15c0d5f1-eaf3-420b-9036-c3a1992c2c57> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Elegia? (Bertolucci, Volponi, Cavani)*, in «Paragone», VI (dicembre 1955), n. 72, pp. 103-114, a p. 109.

interprete dell'ermetismo nonché fautore della ricezione ermetizzante del primo Volponi, che sarà carica di conseguenze e che s'imporrà sulle altre. Quel Carlo Bo, che, non a caso, era stato l'autore nel 1938 per «Il frontespizio» di un saggio come *Letteratura come vita*²⁶, contenente i fondamenti teorico-metodologici della poesia ermetica, che in seguito venne inteso quale manifesto del “movimento” poetico. Volponi, poeta alle prime armi si sarà con ogni probabilità affidato ai consigli e ai suggerimenti che il critico avrà potuto dispensargli. L'ipotetica inclusione di alcuni testi che sono invece rimasti esclusi e che trovano posto nella edizione Einaudi, avrebbe potuto ledere l'unitarietà stilistica e contenutistica della prima raccolta. Possiamo ipotizzare che nelle intenzioni di Bo e Volponi ci fosse la volontà di dare alle stampe una *plaquette* che fosse il più possibile incisiva, riconoscibile e dotata di una certa coerenza al suo interno, oltre che in linea con il gusto poetico di quegli anni. È probabile, dunque, che il giovane Volponi, più o meno indirizzato da Bo, avesse di certo considerato la forte tendenza letteraria e critica di quel tempo che guardava all'ermetismo degli anni Trenta come a un punto di arrivo e al contempo di partenza imprescindibile, per chi si fosse accinto a scrivere poesie. Per questo Volponi potrebbe aver deciso di includere nella sua raccolta d'esordio tutti quei testi, a discapito dei tanti altri contenuti nei fascicoli studiati che aveva scritto in concomitanza, i quali più si avvicinavano o risentivano del gusto ermetico di quel periodo. Pochissimi difatti di quelli esclusi possono dirsi assimilabili all'esperienza ermetica, che risulta al contrario ben più incisiva e presente nelle poesie che costituiscono *Il ramarro*. Inediti, dunque, che gettano nuova luce per ripensare la primissima esperienza poetica volponiana e per contestualizzarla secondo altre e nuove linee di riferimento e di visioni.

²⁶ *Letteratura come vita* è il titolo della relazione che Carlo Bo legge al V Convegno degli scrittori cattolici, a Firenze, l'11 settembre 1938, edita nel numero di settembre (X), dello stesso anno su «Il frontespizio» di Piero Bargellini. *Letteratura come vita* sarà inclusa poi in *Otto studi*, Firenze, Vallecchi, 1939, pp. 9-28; antologizzata nella raccolta curata da Luigi Fallacara, *Il frontespizio 1929-1938*, San Giovanni Valdarno-Roma, Landi, 1961, pp. 504-514; posta in apertura alla selezione di scritti di Carlo Bo, *Letteratura come vita. Antologia critica*, a cura di S. Pautasso, prefazione di J. Starobinski, testimonianza di G. Vigorelli, Milano, Rizzoli, 1994, pp. 5-16. Una nuova edizione ora si può leggere in Carlo Bo, *Letteratura come vita*, a cura di S. Ritrovato, Fondazione Carlo e Marise Bo - Urbino, Raffaelli, Rimini, 2021.

LUCIA GEREMIA
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL 'SACRO CUORE' DI MILANO)

NON ANCORA (1989) DI ROBERTO REBORA:
ETEROTOPIE TRA EDITO E INEDITO

Si intitola *Laggiù* (1988) la prima poesia con cui Roberto Rebora (1910-1992) apre la raccolta *Non ancora*:

Scrivere parole chiamate/ che sai vivere laggiù/ e verranno a dire/ prima che l'ultima intesa/ possa diventare/ altro mistero nuvola acciaio/ cenere che ancora/ cela un angolo luminoso/ così lontano/ e forse palpiterà/ tra grigio e fiamma/ nella fiducia di segni¹.

L'intera opera, pubblicata nel 1989, dispone di bozze, riscritture e stesure definitive, che sono oggi custodite nel Fondo Roberto Rebora dell'Università Cattolica di Milano². Materiali di archivio che offrono conto e ragione di una particolare forma di eterotopia. Già la prima strofa di *Laggiù* contiene al suo interno le caratteristiche, per di più assestate, della poetica reboriana. Tuttavia, prima di esplorare l'Atlantide sommersa di scritture, che permettono di costruire una controstoria inedita della vita e dell'opera di Rebora, è forse necessaria una breve premessa. Se, infatti, è noto ai più lo zio, Clemente Rebora, probabilmente meno conosciuto è il nipote, figlio del fratello di uno dei più grandi poeti del Novecento³. Roberto Rebora è sempre stato

¹ Roberto Rebora, *Laggiù*, in Id., *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli, Milano, Mimesis-La Nuova Rosminiana, 2021, p. 285.

² Il Fondo Roberto Rebora, di cui sono stata conservatrice, è stato inizialmente ospitato presso il Centro di ricerca Letteratura e cultura dell'Italia unita - Francesco Mattesini" dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, allora diretto da Giuseppe Langella, e fa attualmente parte dell'Archivio della Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano. Altri materiali reboriani sono custoditi presso la Biblioteca dell'Università Cattolica di Piacenza e l'Università degli Studi di Pavia, Centro di ricerca interdipartimentale sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei.

³ Roberto Rebora (Codogno, 1910 - Milano, 1992) è figlio di Mario Rebora (Codogno, 1878 - Milano, 1925), avvocato penalista e fratello del poeta Clemente Rebora (Milano, 1885 - Stresa, 1957).

restio ai salotti letterari, vivendo del mestiere di critico teatrale⁴ e, negli ultimi anni, della generosità degli amici.

Probabilmente, questa sua ritrosia trova conferma nell'espressione utilizzata da Carlo Bo nel ricordare Rebora appena scomparso, che viene definito dal critico come «il più puro dei poeti»⁵. Un'affermazione che guarda probabilmente – come spiega Salvatore Ritrovato – al sentimento e all'esito della scelta di chi ha coltivato la sua opera «nella più assoluta solitudine e in perfetto silenzio la sua vocazione [...], senza confondersi mai con nessun gruppo o con qualche scuola»⁶. Nonostante questa resistenza, il nome di Roberto Rebora è annoverato da Luciano Anceschi tra i sette poeti della *Linea Lombarda* (1952), insieme a Vittorio Sereni, Luciano Erba, Renzo Modesti, Giorgio Orelli e Nelo Risi. Un'etichetta che, tuttavia, Rebora rifiuta «completamente»⁷, definendola una «trappola ai piedi», e, ancora, «pressoché casuale e limitativa»⁸. Peraltro, è doveroso ricordare che Rebora è stato un IMI (internato militare italiano), insieme, tra gli altri, a Giovannino Guareschi, Giuseppe Lazzati ed Enzo Paci, esperienza di cui ha lasciato anche una testimonianza narrativa, ad oggi ancora inedita⁹.

Ad ogni modo, Rebora è anzitutto poeta, come lo zio Clemente, al quale dedica, nel 1986, un toccante ricordo, *Al tempo che la vita era inesplosa*¹⁰. L'autore esordisce presso Guanda, nel 1940, con la raccolta *Misure*, alla quale seguono altre quattro opere prima di *Non ancora*, del 1989, che, come la successiva e ultima pubblicazione, *Fra poco*, 1991, esce per Scheiwiller¹¹. La scelta di analizzare *Non ancora* è dettata sostanzialmente da due ragioni: la prima deriva dal ritrovamento, nel Fondo Rebora, di abbozzi e riscritture di tutti i testi della raccolta; la seconda, invece, si deve alla scelta del poeta,

⁴ Sull'impegno reboriano in campo teatrale, come autore, critico, organizzatore e docente, si veda in particolare Sandro Bajini, *Di Roberto Rebora critico e prosatore. Bibliografia*, in «Otto/Novecento», (1994), nn. 3-4, pp. 61-218; Bajini ha raccolto in un CD (grafica di Valentina Vassallo, 2010) tutti gli scritti teatrali di Roberto Rebora.

⁵ Carlo Bo, *È morto il più puro dei poeti*, in «Corriere della Sera», 1° marzo 1992, p. 7.

⁶ Salvatore Ritrovato, *Roberto Rebora, «il più puro dei poeti»*, in *Roberto Rebora: «Saper dire: cielo»*, a cura di G. Langella, L. Geremia e D. Savio, Milano, Interlinea, 2024, p. 23.

⁷ Giuliano Donati (a cura di), *Incontro con Roberto Rebora. Tre inediti e un'intervista*, in «Poesia», (aprile 1990), p. 71.

⁸ Davide De Camilli, *Linea lombarda trent'anni dopo*, in «Italianistica», (1985), n. 14, p. 293.

⁹ Di quest'opera, in massima parte inedita, Elisabetta Fumagalli ha curato un'edizione critica nella sua tesi di laurea magistrale in Filologia moderna, discussa presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano il 1° aprile 2022, dal titolo «Itinerario» di Roberto Rebora, con edizione critica.

¹⁰ Roberto Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa - Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Scheiwiller, 1986.

¹¹ L'intera produzione poetica di Rebora è oggi raccolta in un unico volume in R. Rebora, *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit.

che, per la prima e unica volta, avverte la necessità di riportare una breve dichiarazione di poetica ad apertura dell'opera.

Lo studio dei documenti d'archivio, conservati nel Fondo Rebora e in gran parte inediti, consente di delineare la fisionomia dell'autore e della sua opera, facendo emergere alcune varianti, anche significative. In particolare, un bloc-notes azzurro contiene la maggior parte degli autografi con correzioni, aggiunte e cancellature di alcuni versi o intere strofe; interventi che consentono di cogliere, talvolta, la genesi di una poesia. Proprio la prima strofa di *Laggiù* (1988), la poesia che apre la raccolta, è l'unica a non riportare, nella versione autografa, correzioni e cancellature a penna. Infatti, ai versi 24-25 si trovano le prime varianti, dove quel «masticando parole e desideri» diventa «sillabando desideri»¹². Oppure, un esempio ancora più eloquente è l'ultimo verso che non compare nella versione edita. Difatti, l'ultima strofa termina così: «Ho detto estremi segni/ risposte forse/ non è vana l'attesa di un vecchio/ la stanchezza lo rincuora»¹³. Nella bozza autografa, invece, si legge un ultimo verso aggiuntivo, in parte vergato a penna: «e l'accompagna nella vita ancora»¹⁴; quindi, nella versione abbozzata la stanchezza rincuora e accompagna, o avrebbe potuto accompagnare. Non a caso, la stanchezza è una parola-chiave, che ritorna spesso nella poesia di Rebora.

A tal proposito, sfogliando lo stesso bloc-notes, sono significativi i versi sotto il titolo *Un sogno, ieri notte* (1988), interamente cancellati e riscritti accanto nella stessa pagina. Balza all'occhio, per l'appunto, la frase «ma non ero stanco», che nella versione inedita e abbozzata a penna ritorna in due capoversi, per poi essere sostituito dal verso «manovravo la vanga». Quel «ma non ero stanco», tuttavia, resta, seppur con altre varianti, come ultimo capoverso della strofa finale. È interessante notare, nondimeno, che il testo è scritto quasi sempre con una biro nera, mentre la maggior parte delle correzioni sono scritte con una penna blu, dovute probabilmente a un intervento successivo.

Lo stesso bloc-notes comprende la poesia *Elenco* (1988), dove si può notare anche il cambio della forma verbale: se nella quarta strofa Rebora utilizza la seconda persona singolare «c'è il luogo vario/ dei ricordi dove/ hai lasciato e trovato/ e andavi», nella stesura definitiva adotta il tempo impersonale («c'è il luogo vario/ dei ricordi dove/ si trova e si lascia/ e vorrai

¹² Bloc-notes azzurro, faldone giallo Poesie manoscritte e dattiloscritte, Fondo Rebora, Archivio della Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano Università Cattolica di Milano; cfr. *Laggiù* (1989), in R. Rebora, *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit., p. 78.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

forse tornarci»¹⁵). Qualche pagina più avanti, si legge una poesia senza titolo, che corrisponde ad *Ancora* (1988), dove tra le correzioni e le cancellature, sono significativi gli ultimi quattro versi. Al loro interno compare un'altra parola-chiave della poesia reboriana, «enigma», che, contrariamente a prima, dall'uso del verbo impersonale passa a quel «saremo/ riconosceremo la vita». Interessante, in riferimento alla «stanchezza» già segnalata in Rebora, rileggere la poesia *Storia* (1988), che rispetto alla forma edita riporta diverse cancellature e correzioni. Tra queste, nella quarta strofa, è presente proprio un «sogghigno di stanchezza» che, nella versione edita, si perde, diventando un «ridere celato»¹⁶.

Seguendo la stessa direzione, si rivelano esplicative le varianti dell'autografo di *Appunto* (1988). Nell'ultima strofa si legge, infatti: «ma il fare/ ecco/ il fare/ rimane qualcosa che non ti tradisce/ e presuppone/ sempre/ altro/ se tu lo vorrai/ tormentosamente». Versi cancellati e che divengono nella redazione definitiva «ma il fare/ ecco/ il fare/ continua/ a non tradire/ e ancora/ tende/ ad altro». Il testo rispecchia appieno il credo del poeta: nonostante la stanchezza degli anni (che nella poesia *Laggiù* «lo rincuora»), l'autore mantiene sempre viva la volontà di fare, di scrivere, di provare quel «dolore-gioia» che accompagna la fatica, come l'autore riporta nella seconda di copertina di *Non ancora*. Non stupisce, dunque, che sul retro del foglio manoscritto compaiano scarabocchi che simulano delle facce, a tratti tristi e tratti sorridenti, con sotto la scritta a penna «il ridere che ami». Per di più, emerge un'altra caratteristica dello stile di Rebora che, sulla linea del poeta e amico Vittorio Sereni¹⁷, predilige versi spezzati, non di rado uniti da *enjambement*.

Nello stesso bloc-notes azzurro, è contenuto l'autografo di *Briciole* (1988), del quale attirano l'attenzione gli ultimi versi cancellati: «ci sono anche le briciole/ dell'infinito che hai intuito (tentato)/ se vorrai attimi rilucenti/ briciole da seguire sulle strade (briciole rilucenti intraviste)». Gli ultimi versi non cancellati riportano, invece: «briciole rilucenti/ nel sentiero seguito», dove la parola «briciole» viene prima cancellata e poi sovrascritta nuovamente ad «attimi». La scelta finale si attesta su una posizione di compromesso; pertanto, gli ultimi versi del testo dato alle stampe recitano: «briciole

¹⁵ Cfr. Roberto Rebora, *Storia*, in Id., *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit., p. 293.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ I due poeti condividono l'esperienza della guerra e della prigionia, inoltre, sono uniti da un'amicizia, come ricorda lo stesso poeta codognese in un'intervista: «Con Vittorio eravamo amicissimi. E poi, levando un momento l'amicizia, era... un 'numero uno'. Conobbi Vittorio, più giovane di me di poco, sui ventiquattro-venticinque anni, e me lo presentò Quasimodo. Quanto all'opera, il Diario d'Algeria ha un grande significato. Ma tutta la poesia di Sereni significò molto per me» (*Incontro con Roberto Rebora* cit., p. 71).

rilucenti/ che a terra/ sono una traccia seguita»¹⁸. Anche la morfologia del testo consente di cogliere il ragionamento ultimo di Rebora: le briciole, ora attimi, ora tracce da seguire e poi già seguite, non fanno altro che scandire ancora una volta il tempo attraverso «grida e silenzi/ desideri e perdoni». Colpisce di primo acchito anche la preparazione della poesia *Desiderio* (1988), che viene riscritta a penna dal poeta per tre volte. La prima versione, in particolare, restituisce versi molto differenti rispetto alla stesura definitiva: «Un ridere sommerso/ accanto ai colori/ cercati dallo sguardo.../ un paesaggio d'acqua/ nei riflessi duri del giorno/ alberi voci animali case/ la difesa che viene/ e che accompagna»¹⁹.

Ritornano tra questi versi alcune costanti reboriane: la sintassi nominale per asindeto, l'uso di *iuncturae* sinestetiche tra sostantivo e attributo («riflessi duri»), l'attenzione ai nessi di luogo e di tempo. Inoltre, è significativa al penultimo verso l'espressione «difesa che viene», la quale in un passaggio intermedio diventa «poi il silenzio ricorda» e in via definitiva «poi il silenzio ad aspettare». Proprio il silenzio rappresenta un'altra parola chiave della poetica reboriana, declinata in tal caso come difesa, luogo e attesa della «notte che sopravviene». A tal proposito, già Sandro Bajini ha parlato di «poetica del silenzio»²⁰ in Rebora, così come Bruno Nacci ne ha puntualizzato il valore («il silenzio come forma di ascesi, meglio, di dignità morale, come risposta all'altro silenzio, quello ricchissimo e indecifrabile»²¹), inteso a sua volta da Anelli come «silenzio attivo»²². Ne deriva una ricerca continua della parola, che determina una scrittura essenziale e frammentaria, ma senza cadere nello sconforto o nell'abbandono. Perché, come sottolinea Ritrovato, «il silenzio non vela/svela una verità impalpabile o indicibile, ma si limita a non nascondere la dignità del mondo e la sua capacità di significare»²³.

Proprio questa attenzione alla parola, che caratterizza l'attività poetica di Rebora, accompagna la lettura e l'analisi di alcuni interventi autografi sui testi, alcuni dei quali presentano anche titoli diversi. È il caso del manoscritto *In margine*, che ha due titoli abbozzati, il primo dei quali cancellato: «Dopo una vittoria» e «Quale vittoria»²⁴; oppure di *Conclusione* (1988) riportata

¹⁸ Cfr. Roberto Rebora, *Briciole*, in Id., *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit., p. 297.

¹⁹ Cfr. Roberto Rebora, *Desiderio*, in Id., *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit., p. 298.

²⁰ Sandro Bajini, *Roberto Rebora e la poetica del silenzio*, in «Ca' de Sass», 18 giugno 1992, pp. 54-59.

²¹ Bruno Nacci, *Il tempo elementare di Roberto Rebora*, in «Otto/Novecento», 2 (1984), pp. 5-24, a p. 13.

²² Amedeo Anelli, *Introduzione*, in R. Rebora, *Poesie (1932-1991)* cit., p. 27.

²³ S. Ritrovato, *Roberto Rebora, «il più puro dei poeti»* cit., p. 24.

²⁴ Cfr. Roberto Rebora, *In margine*, in Id., *Poesie (1932-1991)*, a cura di A. Anelli cit., p. 294.

come «Fine di Biagio»²⁵; e ancora della poesia *Ruota* (1988), indicata con il titolo, poi cassato a penna, di «Alba»²⁶. In quest'ultimo esempio, ad esempio, il titolo abbozzato dal poeta riprende una delle parole con cui il testo si apre («c'è intorno/ il silenzio dell'alba»), mentre il termine «ruota» non compare affatto all'interno dei versi, se non evocato («qualcosa che fugge/ ormai muta») da immagini astratte («susseguirsi dei richiami»). Differente è il caso della poesia *Per aiutare* (1988): Rebora scrive nella parte alta del foglio il verso «Ehi sono qua ti ho sentito», che ritorna tra parentesi all'interno della poesia, mentre poco più sotto a latere del testo si legge il titolo *Per aiutare*²⁷.

Emerge, altresì, come alcuni quaderni permettano di analizzare il *modus operandi* di Rebora, che spesso suddivide il foglio in due colonne per stendere e rimaneggiare, dando forma alla misura del verso e alla struttura del testo con cancellature e sostituzioni. Tra i tanti, ne sono una dimostrazione gli autografi di *Nota* (1988²⁸) e *Felicità* (1988²⁹): Rebora scrive su una metà lunga del foglio una bozza della poesia con non poche varianti, e dall'altra la riscrive in una versione quasi definitiva. A volte, invece, il poeta riporta alcuni versi abbozzati non isolati, forse degli spunti. Un esempio lampante, in tal senso, è riportato in un foglio del bloc-notes azzurro, dove si legge in alto quattro versi inediti dal titolo Trionfale. Un titolo solenne che quasi si scontra con la pacatezza dei versi. Nella parte restante della pagina è trascritta a penna la poesia *Lasciatemi la vita* (1988), della quale si può seguire il processo creativo fase per fase³⁰. Il testo è riscritto due volte su due colonne del foglio: la prima a sinistra è interamente cancellata con una x, la seconda a destra riporta vergati a penna solo gli ultimi tre versi: «la disperata fatica/ i giorni vissuti/ nella ricerca» che, se nel primo abbozzo è «la disperata fatica/ e l'offerta», nella stesura definitiva diviene «la disperata fatica/ l'accanita dolcezza delle attese»³¹. Versi che vanno riletti alla luce della dichiarazione di poetica che Rebora riporta, contrariamente al suo uso, nella seconda di copertina della raccolta *Non ancora*:

Ungaretti diceva (gridava) che la poesia è fatica. Nei miei limiti aggiungo che la poesia è cercare di riconoscere e di nominare le dimensioni che la vita propone. E, ancora, che la fatica è legata al dolore-gioia che l'accompagna. Non so dire altro perché ogni pensiero sulla poesia è qualcosa che vive, o tenta di vivere, nel segreto

²⁵ Cfr. Roberto Rebora, *Conclusioni*, ivi, p. 299.

²⁶ Cfr. Roberto Rebora, *Ruota*, ivi, p. 300.

²⁷ Cfr. Roberto Rebora, *Per aiutare*, ivi, p. 301.

²⁸ Cfr. Roberto Rebora, *Nota*, ivi, p. 309.

²⁹ Cfr. Roberto Rebora, *Felicità*, ivi, p. 314.

³⁰ Cfr. Roberto Rebora, *Lasciatemi la vita*, ivi, p. 317.

³¹ *Ibidem*.

di chi scrive cercando di cancellare gli equivoci di qualsiasi pur valida teorizzazione. [...] Mi fermo perché ho già detto troppo. E aggiungo però che sono contento di oppormi alla tentazione intellettualistica, così comune, che porta a scambiare il risultato possibile della poesia con la minaccia-utilità della tecnica³².

Affermazioni che aiutano a comprendere non solo il rifiuto da parte di Rebora di ogni etichetta, ma anche il suo manifesto spirito di indipendenza, che fa dell'esistenza una priorità sulla poesia. Nella sua dichiarazione, infatti, ritorna l'idea bifronte della fatica e della gioia sottesa alla poesia («tormento e gioia»), ma che in questi versi Rebora unisce a un messaggio rasserenante, in quanto nulla è superfluo.

A supporto di ciò, è utile gettare un ultimo sguardo all'Atlantide di questo materiale, che custodisce anche una serie di appunti inediti sull'autore del *Porto Sepolto*, dal titolo *Qualche appunto per Ungaretti*³³. Seppure Rebora faccia risalire il testo al 1946, perciò distante dalla raccolta *Non ancora* del 1989, è possibile, tuttavia, notare una certa filiazione ungarettiana, che influenzerà anche le raccolte successive. Come rileva Lidia Verdesca, infatti, Rebora individua in Ungaretti un maestro della parola, che intuisce la poesia non come il luogo delle risposte, ma delle domande o, nello specifico, per Rebora, come «il luogo del silenzio, scavato con la parola»³⁴.

Dagli appunti emerge che il poeta codognese apprezzi e dichiari di aver appreso da Ungaretti quel linguaggio poetico mischiato al colloquiale, e ridotto in estrema asciuttezza. Rebora ne sviluppa dunque l'idea di poesia che si fa discorso sul quotidiano e sul mondo, a cui aggiungere, nella nuda essenzialità della sua scrittura, immagini fiduciose, plasmate dalla forza del silenzio. Si fa più chiaro, dunque, come a partire da quelle parole-cose («mistero nuvola acciaio»³⁵), incontrate nella prima poesia della raccolta, il poeta-uomo non perda di vista la sua domanda di senso, che appare come «un angolo luminoso/ così lontano/ tra grigio e fiamma/ nella fiducia di segni»³⁶.

³² Dichiarazione poetica di Roberto Rebora contenuta nella seconda di copertina della raccolta *Non ancora* del 1989, edita per Scheiwiller.

³³ [Roberto Rebora], *Qualche appunto per Ungaretti* [inverno 1946], Fondo Rebora, Archivio della Biblioteca dell'Università Cattolica di Milano Università Cattolica di Milano.

³⁴ Lidia Verdesca, *Roberto Rebora. Tra gli scartafacci d'autore: varianti e suggestioni letterarie*, tesi di laurea magistrale, Università Cattolica del S. Cuore di Milano, a a. 2020-2021.

³⁵ Roberto Rebora, *Laggiù*, in Id., *Poesie (1932-1991)* cit., p. 285.

³⁶ *Ibidem*.

2.

LA MEMORIA E L'OBLIO:
CONTAMINAZIONI MNESTICHE
E FIGURE DEL RIMOSSO
NELLA LIRICA NEO-MODERNISTA

CARMEN LEGA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

RIPRESE DANTESCHE SUL LIMITE

Giorgio Zampa descrive i racconti della *Farfalla di Dinard* come la rappresentazione di uno dei pochi «fatti nuovi» della letteratura del dopoguerra¹.

Lo stesso Montale rifiuta di ingabbiare quei racconti in un genere definito, ritornando due volte a distanza di anni, sul tema e descrivendoli come nati da una sorta di volontà di romanzo ma comunque degli ibridi tra poesia e prosa.

Nel racconto che presta il nome all'intera raccolta, vediamo il protagonista chiedere informazioni sulla farfalla visitatrice: «Avrebbe dovuto scrivermi un sì o un no; se la visitatrice si era rifatta viva dopo la mia partenza o se non s'era più lasciata vedere»². Analogamente, ad accompagnare le lettere di Montale ad Irma Brandeis, consegnate al Gabinetto G.P. Vieusseux, si trova un messaggio «Al lettore da I.B.», datato agosto 1979 in cui si legge:

In 1950 he wrote to offer me copies of what he had published during the war years; I could not respond as he asked (with an unsigned postcard saying "yes" and addressed to his office), so those books never came to me³.

Infatti, quelle della *Farfalla di Dinard* sono prose che nascono da spunti di vita reale, da bozzetti, o da racconti in nuce spesso presenti nello scambio epistolare tra il poeta e Irma Brandeis.

¹ Giorgio Zampa, *Finalmente ha preso corpo la misteriosa "Farfalla di Dinard"*, in «Corriere della Sera», 4 gennaio 1961, p. 3.

² Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, in Id., *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori («Lo Specchio») 2021, p. 199.

³ Irma Brandeis, in Eugenio Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di R. Bettarini, G. Manghetti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2006, p. 279.

Il 2 novembre 1934, Eugenio Montale inviava una lettera a Irma il cui contenuto era questo:

Darling,
ieri il taxi car nel quale mi trovavo è stato investito da un altro ed è andato a gambe all'aria, ho chiuso agli occhi. Poi un colpo violento mi ha sballottato su e giù nel piccolo living room, e mi son trovato... sottoterra. Allora uscii fuori dal finestrino, strisciando, e dopo avere acceso una sigaretta feci un inchino semi-circolare affermando: «Il defunto sono io!»⁴.

Irma dall'episodio ricavò la materia per un suo racconto pubblicato sul «New Yorker» il 13 luglio 1935, dal titolo *Nothing of serious*.

Brandeis nella *short story* valorizza il potenziale narrativo fornito da Montale nella lettera.

Come si evince dallo scambio epistolare, il talento narrativo intravisto nel poeta diventa il desiderio di un'alleanza, di un intreccio delle loro scritture: un romanzo a quattro mani.

Cara, scrivere un romanzo con te? E diventare ricco? If I could! Se mi fornisci l'argomento posso provarmi; ma sai che non ho fantasia⁵.

Undici anni dopo, nel racconto *Sul limite*, pubblicato l'11 agosto 1946 per il «Corriere della Sera» e poi confluito nella seconda edizione del 1960 della *Farfalla di Dinard*, l'episodio del taxi ribaltato ritorna a Montale attraverso la *short story* di Irma: Montale prosegue il racconto, allunga la trama e narra dell'aldilà.

L'inizio è analogo e con poche variazioni: descrive il momento che precede l'incidente, lo scontro che si arricchisce di particolari nel passaggio dalla lettera alla prosa, con Irma che fa da anello di congiunzione per la descrizione del secondo taxi (nella *short story* «*large, green*», diventa qui una Chevrolet verde). Ma poi prosegue: nel luogo in cui nel racconto contenuto nella lettera e nella *short story* di Irma si trova un inchino e la chiusura, qui abbiamo il proseguimento del viaggio.

L'incidente è mortale e il passaggio tra la vita e la morte avviene *sul limite*, in un'anticamera, come in un *limbo* dantesco, e non viene avvertito dall'io agens.

Giunti presso una tettoia di legno, «Qui finisce la corsa» mi disse il conduttore invitandomi a scendere.

⁴ E. Montale, *Lettere a Clizia* cit., p. 104.

⁵ Ivi, p. 63.

Mi tastai per cercar l'orologio, quando da un viottolo secondario vidi avanzare un calessino tirato da un asinello sardo e guidato da un giovane in pigiama che portava in testa un cappelluccio da alpino, ma senza piuma⁶.

Il calessino, portato da un asinello, è guidato dal primo fantasma, Nicola, morto durante la prima guerra, come anche il suo «cagnuolo rossiccio, d'incertissima razza»⁷.

Il protagonista del racconto di Montale non ha paura di morire ma teme l'incontro inevitabile con alcuni morti «rimorsi dai ricordi umani»⁸.

La dimensione memoriale si fa occasione di racconto *post-mortem* il cui più immediato riferimento è Dante. E così come avviene nelle poesie della *Bufera* è il Dante del Purgatorio; infatti, Antelimito diventa il parallelo di una zona Antipurgatoriale.

La purificazione avviene attraverso la graduale perdita di memoria nel passaggio tra zone, che avviene dopo aver rivisto tutta intera la propria vita.

Limite è il luogo in cui si è costretti al ricordo e, a differenza del Purgatorio dantesco, non c'è peccato da cui purgarsi, il peccato da scontare è la memoria di un'intera vita e la purificazione è l'oblio. Dalla Zona I, antipurgatorio, dove «questa memoria si perde e se ne acquista un'altra»⁹, si passa alla Zona II, corrispondente al Purgatorio dantesco; dalla Zona II si passa poi alla Zona III, paragonabile all'Eden, la divina e fitta foresta in cui passano il Lete che, come da tradizione, ha il potere di cancellare il ricordo dei peccati commessi alle anime che vi si immergono, e l'Eunoè, che ha il potere di rafforzare il ricordo del bene compiuto. La zona III è quella in cui si perde la memoria e in cui si trova anche la madre del poeta che, nella poesia *A mia madre* è posta «nell'eliso folto d'anime e voci»¹⁰.

Il padre, invece, si trova in zona II, nello stesso luogo di Giovanna (probabilmente Giovanna Calastri, l'amica di Irma). Il poeta teme l'incontro con Giovanna e, rivolgendosi a Nicola:

Non si potrebbe rimandare questa faccenda? Questo incontro, dico? Forse mi capisci, per me era una partita chiusa. Ho faticato tanti anni per deviare il mio pensiero da questi... amici, ho creduto d'impazzire per questo sforzo, e il destino mi aveva persino risparmiato la notizia del vagone piombato. E ora tu... No, no, è troppo...

⁶ Eugenio Montale, *Sul limite*, in Id., *Farfalla di Dinard* cit., p. 166.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Laura Barile, *Montale Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere («La nuova meridiana»), 1998, p. 118.

⁹ E. Montale, *Sul limite* cit., p. 168.

¹⁰ Eugenio Montale, *A mia madre*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1984, p. 211.

Io volevo che ci fosse qualcosa di finito della mia vita, intendi? Io non posso ricominciare, Nicola, non posso¹¹.

L'incontro, però, è inevitabile, e infatti Nicola gli risponde «era troppo comodo dimenticare. Riprendi a vivere come noi... giunti prima di te»¹². Il lungo Purgatorio della memoria *deve* precedere l'oblio.

La poesia *Voce giunta con le folaghe* riprende questa atmosfera purgatoriale dando vita a un'oltrevita più umano rispetto all'inferno terrestre e a una Clizia capace di contrastarlo: apre al poeta una terza strada: umana e posta in un *mezzo* purgatoriale, in cui la purificazione non si distacca dalla memoria del terreno ma, al contrario, è incentrata su quello stesso passato.

Nella poesia è messo in scena un dialogo che il poeta «sul margine»¹³ può ipotizzare:

l'una forse
ritroverà la forma in cui bruciava
amor di Chi la mosse e non di sé¹⁴

Eco delle parole di Virgilio in *Inf.*, II,72 «amor mi mosse, che mi fa parlare» e poi:

ma l'altro sbigottisce e teme che
la larva di memoria in cui si scalda
ai suoi figli si spenga al nuovo balzo¹⁵.

Che corrisponde all'idea espressa nella prosa *Sul limite*, ovvero che a mantenere in vita il defunto sia non la memoria d'altri ma la memoria che egli stesso conserva del mondo terreno. L'attaccamento alla memoria non consente al padre di progredire in quella zona dove la memoria è annullata. Il timore dell'oblio è espresso nella poesia attraverso le parole di Clizia:

Ho pensato per te, ho ricordato
per tutti. Ora ritorni al cielo libero
che ti tramuta. Ancora questa rupe
ti tenta?
[...]

¹¹ E. Montale, *Sul limite* cit., p. 169.

¹² *Ibidem*.

¹³ Eugenio Montale, *Voce giunta con le folaghe*, in Id., *Tutte le poesie* cit., pp. 258-259.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Ivi, p. 259.

Memoria
non è peccato fin che giova. Dopo
è letargo di talpe, abiezione¹⁶.

C'è una doppia valenza della memoria, necessaria in vita ma da scontare in morte, tanto che nella conclusione della prosa il poeta vorrebbe sottrarsi da essa.

Il finale della prosa permette il ritorno alla «larva di memoria» presente in *Voce giunta con le folaghe*, che permette a Clizia di ritrovare («forse») la sua forma, ovvero «la forma in cui bruciava/ amor di Chi la mosse e non di sé»¹⁷. Il componimento si chiude con un'altra eco dantesca, ma questa volta, in posizione antidantesca.

così si svela prima di legarsi
a immagini, a parole, oscuro senso
reminescente, il vuoto inabitato
che occupammo e che attende fin ch'è tempo
di colmarsi in noi, di ritrovarci¹⁸.

L'abbraccio mancato tra ombre ricorda quello tra Virgilio e Stazio ma, guardando il passo dantesco accanto a quello montaliano, sembra venirsi a delineare un'equazione amore-fuoco-larva di memoria che getta luce anche sul finale di *Sul limite* e dunque su quella dinamica per la quale il padre non vuole dimenticare e, nella «larva di memoria», si «scalda» ai suoi figli, unico debole ricordo di sé sulla terra. Nonostante l'ambientazione e la ripresa di situazioni dantesche, però, le chiusure sia della poesia che della prosa assumono posizioni antidantesche: manca il ritorno a Dio, la tensione al creatore ma c'è il ritorno a quel «vuoto inabitato» che, però, è stato abitato e ancora aspetta un ritorno, o *forse* aspetta di essere ricoperto con una parola: «fuori», con un nome: Clizia.

Che in una lettera a Glauco Cambon appare come:

la visitatrice che non può tornare in *carne* ed ossa, ha da tempo cessato di esistere come tale. Se angelo è, mantiene tutti gli attributi terrestri, non è ancora riuscita a disincarnarsi. Tuttavia è già *fuori*, mentre noi siamo *dentro*. Era *dentro* anche lei ma poi è partita per compiere la sua missione¹⁹.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Eugenio Montale, *Lettera a Glauco Cambon*, 16 ottobre 1961.

Clizia appare e compare come un *fantasma*²⁰, è una donna/soglia: una presenza-assenza che, anche se «fuori», ancora non si «disincarna».

²⁰ Si pensi al «fantasma che ti salva» della lirica *In limine*.

ANDREA BONGIORNO
(AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ)

VITTORIO SERENI E IL COLLOQUIO CON GLI SCOMPARSI: LA POESIA COME SPAZIO DI PAROLE

Introduzione

E se la poesia fosse un'eterotopia, un luogo irreali ma concreto, fatto di parole, di una lingua, di uno spazio verbale dove può prendere corpo un'utopia? In effetti, da sempre il gesto artistico presuppone una forza creatrice che sfida i limiti materiali dell'esistenza umana per costruire una realtà altra, capace di restituire un'alternativa alla datità del mondo. In particolar modo davanti all'impermanenza delle cose, e soprattutto di fronte alla morte, cercare di porre un argine attraverso la scrittura potrebbe non essere solo un *topos* intramontabile, ma forse un vero e proprio elemento costitutivo del gesto artistico, che trova nelle diverse epoche differenti modalità espressive secondo la sensibilità della comunità lo realizza. Anche la tradizione poetica modernista italiana¹ si è appropriata di questa problematica universale rielaborandola all'interno del proprio immaginario specifico. Ci sembra, a tal proposito, particolarmente interessante il caso di Vittorio Sereni, la cui scrittura in versi presenta notevoli affinità con il modernismo, nonché una riflessione costante sulla morte, o piuttosto sui morti, attraverso il tentativo di stabilire un dialogo con queste presenze assenti². La poesia, del resto, non solo si configura come canale privilegiato per svolgere questo dialogo impossibile, ma anche come luogo dove sviluppare una riflessione sul valore eterotopico della parola poetica. La metapoesia, come vedremo, costituisce un momento essenziale di presa di coscienza nel suo percorso artistico ed

¹ Per una lettura modernista della poesia italiana, fra i numerosi contributi, si vedano Romano Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», XXIII (2011), n. 63, pp. 92-100 e Claudia Crocco, *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*, Roma, Carocci, 2015.

² Sul dialogo oltremontano di Sereni, cfr. Yannick Gouchan, *Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus et Vittorio Sereni*, in «Conserveries mémorielles», 18 (2016).

esistenziale. Pertanto, sarà interessante osservare come Sereni declini alcuni temi del modernismo su questo asse specifico nel momento in cui egli congiunge la rappresentazione colloquio oltremondano alla riflessione metadiscorsiva sulle possibilità della scrittura in versi. Dapprima osserveremo come un legame macrotestuale negli *Strumenti umani* permette di creare uno spazio di parole, situato ancora sul piano implicito del discorso, per poi analizzare come sarà sviluppato compiutamente e verbalmente in *Stella variabile*.

1. *Il colloquio oltremondano: una promessa di Epifania*

Se la critica ha individuato nella scrittura degli esordi sereniani un'influenza non trascurabile del modernismo³, soprattutto attraverso il filtro montaliano, anche il Sereni più maturo, ossia quello degli *Strumenti umani* (1965) e di *Stella variabile* (1981), non abbandona il solco della poesia modernista. L'influenza di Montale non viene certo meno, tanto sul piano tematico – l'epifania, la destinataria assente, la casa e la memoria, il rapporto fra individuo e storia, fra necessità e anomalia nell'ordine delle cose, per menzionare solo alcuni punti fondamentali – quanto sul piano stilistico – basti pensare a come Sereni sviluppi il classicismo plurilinguista montaliano⁴. Detto ciò, è interessante notare come questo serbatoio tematico e stilistico non si limiti a condizionare il dettato della poesia, ma plasmi in maniera originale la strutturazione stessa del libro di poesia⁵. L'influenza del modernismo arriva a modellare, insomma, anche le scelte macrotestuali del poeta, come emerge dall'osservazione della struttura della raccolta *Gli strumenti umani*. Ciò avviene attraverso una dinamica macrotestuale che potrebbe essere definita, prendendo in prestito due concetti chiave della teoria della musica tonale, come il movimento da una tensione alla sua risoluzione. Un primo testo, o nucleo di testi, attraverso la rappresentazione della crisi del soggetto e della sua parola, costruisce una tensione destinata a sciogliersi in

³ Sull'influenza del modernismo sulla prima raccolta sereniana, cfr. Guido Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, pp. 123-156.

⁴ Per una discussione più approfondita con relativa bibliografia di riferimento, si rinvia ad Andrea Bongiorno, *Metapoesia, musica, diario: rileggere il dialogo in versi fra Montale e Sereni*, in «Italianistica», 51 (2022), n. 1, pp. 27-41.

⁵ Le riflessioni teoriche sul macrotesto nella poesia contemporanea non possono prescindere due monografie di ampio respiro, a cui si rinvia: Enrico Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il melangolo, 1983 e Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005; per un focus sul macrotesto della raccolta in questione, cfr. Christian Genetelli, *Sereni: Ancora sulla strada di Zenna*, Roma, Carocci, 2024, pp. 41-58.

un momento successivo del libro. In questo punto di arrivo, un testo, o un insieme di testi, tenta di risolvere il conflitto, recuperando e rovesciando una parola chiave, un'immagine, o un elemento carico di valore.

Una tale dinamica, imperniata sulle questioni moderniste al cuore della nostra riflessione, permette in effetti di leggere il rapporto intratestuale fra incipit ed explicit degli *Strumenti umani*, in particolar modo fra le due poesie *Comunicazione interrotta* e *La spiaggia*. A dire il vero, i due titoli non sembrano mettere in mostra apertamente un'intenzione metapoetica, né un legame manifesto. D'altronde, questa scelta si inserisce perfettamente nel pudore di Sereni nei confronti della metapoesia, una ritrosia espressa chiaramente in un celebre passaggio del poemetto *Un posto di vacanza*, in *Stella variabile*⁶. Infatti, il tema metapoetico che lega *Comunicazione interrotta* e *La spiaggia* resta sottinteso, suggerito ed evocato in maniera vaga e sottile dalle scelte semantiche e metaforiche⁷. Il tema di fondo che lega i due componimenti è quello della conversazione con gli scomparsi, un argomento, come anticipato, al cuore della poetica sereniana e della raccolta⁸. Si tratta quindi del tentativo di travalicare la frontiera, un'altra nozione particolarmente sereniana, tra il mondo dell'esperienza e quello sommerso del passato e degli scomparsi. Questo tentativo si configura dunque come la sfida del libro di poesia: la poesia prende la forma di «colloquio»⁹ con le ombre, in attesa di ritrovarsi. Si comprende meglio, in questo modo, l'implicazione metapoetica della scrittura del libro, che conferisce alla poesia la possibilità di creare un canale di comunicazione con gli assenti, seppur arduo e spesso destinato a fallire.

In questo quadro metapoetico, si può rilevare una dinamica di tensione e scioglimento fra *Comunicazione interrotta* e *La spiaggia*. Il primo testo, infatti, mette in scena un tentativo fallito di instaurare un «colloquio».

⁶ Vittorio Sereni, *Un posto di vacanza*, V (*Stella variabile*), vv. 8-10: «pensavo, niente di peggio di una cosa/ scritta che abbia lo scrivente per eroe, dico lo scrivente come tale,/ e i fatti suoi le cose sue di scrivente come azione»; si consulta l'edizione seguente: Id., *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995; sul pudore sereniano nei confronti della metapoesia, cfr. Pierluigi Pellini, *Le toppe della poesia. Saggi su Montale, Sereni, Fortini, Orelli*, Manziana, Vecchiarelli, 2004, pp. 51-107.

⁷ Legame notato anche dal recente commento di Cattaneo, cfr. Vittorio Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Parma, Guanda, 2023, p. 13.

⁸ Si pensi alla poesia *Via Scarlatti*, spostata dalla posizione finale del *Diario d'Algeria* all'apertura degli *Strumenti*, operazione che in qualche modo muta il senso complessivo del «colloquio» ricercato, non più conclusivo, ma aperto allo svolgersi dell'intera raccolta; per questa interpretazione cfr. Niccolò Scaffai, «Il luogo comune e il suo rovescio»: *effetti della storia, forma libro e enunciazione negli "Strumenti umani" di Sereni*, in «Quaderni della sezione di italiano», 1 (2010), pp. 145-185, cfr. ivi, p. 163; questo saggio è confluito in Id., *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015, pp. 136-171.

⁹ Vittorio Sereni, *Via Scarlatti* (*Gli strumenti umani*), v. 2; cfr. Id., *Poesie* cit.

Il telefono
 tace da giorni e giorni.
 Ma l'altro nel quartiere più lontano
 ha chiamato a perdifiato, a vuoto
 per intere settimane.
 Lascialo dunque per sempre tacere
 ridicola conchiglia appesa al muro
 e altrove scafi sussultino fuggiaschi,
 sovrani rompano esuli il flutto amaro:
 che via si tolgano almeno loro.

'45-'46¹⁰

Quasi fosse una continuazione dell'explicit di *Via Scarlatti*¹¹, la poesia descrive una duplice condizione di attesa. Da un lato, l'attesa di una chiamata telefonica che tarda a giungere, dall'altra una chiamata che cerca di raggiungere invano il suo interlocutore. In particolar modo, si hanno due situazioni parallele, la cui simmetria è sottolineata dalle corrispondenze verbali sull'incomunicabilità («tace» e «a vuoto») e sullo scorrere del tempo («da giorni e giorni» e «a perdifiato», «per intere settimane»). Questo parallelo compone quindi l'immagine di una conversazione impossibile, di una «comunicazione interrotta» nonostante la perseveranza sui due fronti, creando una frustrazione, una crisi della comunicazione che sembra definitiva e senza soluzione. L'insistenza sulla ripetizione, attraverso un'epanalessi tipica dello stile sereniano («da giorni e giorni»), poi sull'irreversibilità della situazione («per sempre tacere»), non fa che accentuare tale crisi. D'altronde, l'enunciatore comunica la propria rassegnazione, invitando a lasciar perdere e ad accettare l'impossibilità («lascialo [*scil.* il telefono] dunque per sempre tacere»). Se la prende, persino, contro l'oggetto, descritto come una «ridicola conchiglia appesa al muro». Ci sono quindi elementi di tensione e di crisi, in contrasto con i tre versi finali, che sembrano cercare una fuga in un paesaggio marino, un'evasione da una realtà opprimente¹². Peraltro, non è superfluo notare che la lirica era originariamente più lunga, prima della decisione dell'autore che ha trasformato i versi successivi in un testo autonomo (*Il tempo provvisorio*), cioè la poesia che nel libro viene subito dopo¹³. Una tale scelta permette a *Comunicazione interrotta* di mantenere un tono più categorico e assoluto, insistendo sullo slancio metafisico e allegorico della situazione descritta. Inoltre, questa divisione in più testi evidenzia anche l'importanza nella raccolta

¹⁰ Vittorio Sereni, *Comunicazione interrotta* (*Gli strumenti umani*), cfr. Id., *Poesie cit.*

¹¹ Legame sottolineato anche da Cattaneo (V. Sereni, *Gli strumenti umani cit.*, p. 11).

¹² Ivi, p. 14, con una possibile allusione al contesto storico.

¹³ Si veda la ricostruzione documentaria di Isella: V. Sereni, *Poesie cit.*, pp. 486-489.

del tema dell'attesa, presentato da *Via Scarlatti* e ripreso e sviluppato dalle poesie successive, con la ripetizione di elementi che accentuano una tensione di cui non è proposta, al momento, alcuna soluzione.

Lo scioglimento di questa tensione giunge alla fine della raccolta, con *La spiaggia*, una delle poesie più conosciute e commentate di Sereni¹⁴, che – a prima vista – non ha un'intenzione metapoetica. Il testo descrive l'epifania del soggetto che osserva un paesaggio marino dalla spiaggia e comprende che gli scomparsi («i morti» nel primo titolo della poesia) possono ancora parlare e parlargli, nonostante la loro morte e la loro inesistenza¹⁵.

Sono andati via tutti –
blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – non torneranno più –.

Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?
E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.

I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.

Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno¹⁶.

La prima terzina recupera la situazione di comunicazione impossibile già osservata: da una parte una voce parla per non dire nulla («blaterava»), dall'altra i morti restano muti, poiché la voce pedante («saputa») e sconsigliata li mette a tacere. Il legame intratestuale fra questa poesia e *Comunicazione interrotta* è suggerito dalla ripresa dell'oggetto al centro della comunicazione troncata, cioè «il telefono» in *Comunicazione interrotta* e «il ricevitore» in *La*

¹⁴ Basti pensare a Pier Vincenzo Mengaldo, *La spiaggia di Vittorio Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 239-254.

¹⁵ Si veda ancora l'apparato di Isella: V. Sereni, *Poesie cit.*, p. 651; sull'incipit della poesia e sull'influenza joyciana per quanto concerne il tema dei 'morti', cfr. Christian Genetelli, *Per un attacco e per una chiusa in Sereni («La spiaggia» e «Di taglio e cucito»)*, in «Strumenti critici», 23 (2008), n. 3, pp. 447-455.

¹⁶ Vittorio Sereni, *La spiaggia (Gli strumenti umani)*, cfr. Id., *Poesie cit.*

*spiaggia*¹⁷. Poi un'avversativa – ancora uno stilema caro all'autore – introduce i segni luminosi degli scomparsi («le toppe solari») che permettono all'io di contraddire l'affermazione pessimista della voce nel ricevitore. L'ambientazione marina è capitale: una spiaggia, un luogo, restando nel campo metaforico tipicamente sereniano, di frontiera tra due mondi, questa volta al limite di due mondi, terrestre e acquatico. Inoltre, il fatto che il luogo non sia mai stato visitato dal soggetto rinvia anche alla sua dimensione limbica, fra vita e morte¹⁸. Questa presa di coscienza permette all'io, che ha ascoltato la voce degli scomparsi, osservando le schiarite nel cielo, di comprendere che nonostante l'assenza («inesistenza») e il silenzio («zitti»), un dialogo con i morti è possibile. L'affermazione finale è particolarmente incisiva: accentuata dall'iperbato creato dall'inciso che separa l'imperativo («non dubitare») dal suo oggetto («[*scil.* il fatto che i morti] parleranno») e dall'inarcatura solenne che isola il verbo nel verso conclusivo.

L'insieme di questi elementi rovescia e risolve la tensione espressa dalla *Comunicazione interrotta*. Abbiamo già visto come il motivo della chiamata telefonica sia recuperato per abbandonare un approccio negativo: anche l'ambientazione marina, legata prima alla rassegnazione dell'io, nella *Spiaggia* diviene uno spazio che simboleggia il contatto possibile fra due mondi nonché una ragione di speranza e di forza («m'investe della sua forza il mare»). *La spiaggia* rappresenta, dunque, il punto di arrivo di un percorso che ha attraversato l'intero libro, che permette alla fine di instaurare il dialogo fra il poeta e gli scomparsi. Una lettura metapoetica è pertanto possibile, come d'altronde suggerisce l'uso del termine «toppe», ripetuto ben due volte, termine che, come ampiamente discusso da Pierluigi Pellini, rappresenta una parola chiave della metapoesia sereniana¹⁹. Questa parola chiave crea un legame tra i frammenti di luce intravisti filtrare dalle nuvole («le toppe solari»), rimodulazione di una immagine suggestiva della manifestazione di un aldilà, e la scrittura, operazione descritta da Sereni proprio attraverso la metafora del cucito. Infatti, l'identificazione della voce dei morti nella luce crea una sinestesia, un paradosso realizzabile solamente nel linguaggio poetico. La scrittura in versi, per Sereni,

¹⁷ Per altro, questa isotopia sarà notata da Montale che in *Satura* parodierà questa scena tipicamente sereniana asserendo che «il colloquio con le ombre/ non si fa per telefono», cfr. Eugenio Montale, *A tarda notte (Satura)*, vv. 1-2, cfr. Id., *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

¹⁸ Yannick Gouchan, *Une poétique de la disparition. Absence, silence et oubli dans l'œuvre de Vittorio Sereni*, lavoro inedito (HDR) diretto da Jean-Charles Vegliante, Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, p. 116.

¹⁹ Cfr. P. Pellini, *Le toppe della poesia* cit., pp. 91-92; si veda anche Francesca D'Alessandro, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, pp. 111-116.

costituirebbe dunque uno spazio liminare tra realtà e metafisica, in cui esprimere l'inesprimibile, o perlomeno cucire una toppa sull'impotenza e la fragilità della lingua.

2. *La (meta)poesia: uno spazio di parole*

Come si è visto, il *topos* lirico del colloquio con chi è assente, filtrato dalla temperie modernista, viene declinato nel Sereni degli anni Sessanta in modi originali, con una tendenza verso la riflessione metadiscorsiva, situata però sul piano implicito dell'enunciazione. Con *Stella variabile*, la riflessione si rivela a carte scoperte e, fra i tanti punti toccati, per restare nel tema del colloquio svolto nello spazio verbale della poesia, converrà leggere i versi dedicati dal poeta a Niccolò Gallo, critico letterario e collega alla Mondadori²⁰, scomparso precocemente nel 1971.

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

Ero con altri un'ultima volta in mare
stupefatto che su tanti spettri chiari non posasse
a pieno cielo una nuvola immensa,
definitiva, ma solo un vago di vapori
si ponesse tra noi, pulviscolo
lasciato indietro dall'estate
(dovunque, si sentiva, in terra e in mare era là
affaticato a raggiungerci, a rompere
lo sbiancante diaframma).
Non servirà cercarti sulle spiagge ulteriori
lungo tutta la costiera spingendoci a quella
detta dei Morti per sapere che non verrai.

Adesso

che di te si svuota il mondo e il *tu*
falsovero dei poeti si ricolma di te
adesso so chi mancava nell'alone amaranto
che cosa e chi disertava le acque

²⁰ Le circostanze biografiche del loro rapporto sono rievocate in Gian Carlo Ferretti, *Caro Niccolò, caro Vittorio. Storia di un sodalizio*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2017, pp. 317-325.

di un dieci giorni fa
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
i nomi si ritirano dietro le cose
e dicono no dicono no gli oleandri
mossi dal venticello.

E poi rieccoci
alla sfera del celeste, ma non è
la solita endiadi di cielo e mare?
Resta dunque con me, qui ti piace,
e ascoltami, come sai²¹.

Dopo una prima corta strofa che introduce le coordinate dell'evento doloroso, una strofa più lunga recupera il tema della conversazione impossibile con gli scomparsi. In effetti, si potrebbe dire che Sereni dialoghi anche con sé stesso, cioè con l'io della *Spiaggia*, come potrebbero suggerire alcuni forti richiami intratestuali. In entrambi i casi, infatti, il soggetto si trova in uno spazio marittimo, in riva al mare negli *Strumenti umani* («su questo tratto di spiaggia», «m'investe della sua forza il mare») e propriamente «in mare»²² in *Stella variabile*. Inoltre, in ambedue le poesie l'ambientazione marittima è nuvolosa, quasi brumosa, come evocato implicitamente dalle «toppe solari» della *Spiaggia*, poi esplicitamente in *Niccolò* («vago di vapori», «sbiancante diaframma»). È ripresa anche la connotazione simbolica degli elementi paesaggistici, poiché, anche in questo caso, essi fungono da tramite per la comunicazione con il mondo invisibile. Sereni in *Niccolò* fa esplicitamente allusione a tutto ciò ricordando che si trova davanti alla spiaggia che lui stesso aveva trasformato in un luogo limbico («quella [*scil.* la spiaggia]/ detta dei Morti»²³). Inoltre, l'associazione fra un gruppo di persone, fra cui l'io, e degli spettri («su tanti spettri chiari»), nonché il fatto che si tratti un ultimo incontro («un'ultima volta») non fanno che accentuare questa atmosfera sinistra, tra mondo reale e aldilà. Tuttavia, nonostante l'ambientazione simbolica comune, la poesia di *Stella variabile* spezza lo slancio comunicativo

²¹ Vittorio Sereni, *Niccolò* (*Stella variabile*), cfr. Id., *Poesie* cit.

²² Questo sintagma, la prospettiva ampia sulla costa («lungo tutta la costiera»), i riferimenti alla navigazione anticipati in *Un posto di vacanza* (parte IV, v. 36 «tutto salpava», poi parte V, v. 39: l'interlocutore domanda al soggetto in modo anche figurato «tu che ci fai in questa bagnarola», e nella parte VI, v. 30 «dicono le voci sopraggiunte in coda al fortunale») permettono di ipotizzare che la scena sia osservata da qualcuno che si trova in mare, e non in spiaggia; ricordiamo che *Niccolò* faceva originariamente parte di *Un posto di vacanza*.

²³ Ricordiamo che il primo della *Spiaggia* era *I morti*; su questa allusione intratestuale cfr. Niccolò Scaffai, *Appunti per un commento a Stella variabile*, in Vittorio Sereni, *un altro compleanno* cit., pp. 191-203.

della raccolta precedente: mentre nella *Spiaggia* l'io riesce a convincersi di poter sentire la voce degli scomparsi, questo si rivela impossibile in *Niccolò* («non servirà cercarti»). Negli ultimi versi della seconda strofa il soggetto descrive l'impossibilità di ritrovare l'amico sulla spiaggia («non verrai»), a causa della foschia che lo trattiene («affaticato a raggiungerci, a rompere/lo sbiancante diaframma»), come una barriera che separi nettamente i due mondi, dei vivi e dei morti²⁴. Ciononostante, la connotazione simbolica di questo spazio limbico non è rinnegata, anzi, è addirittura messa in risalto dalla ricerca in altre spiagge («non servirà cercarti su spiagge ulteriori»), ricorrendo a un aggettivo che esprime uno slancio verso un altrove indefinito.

Se il valore figurativo è lo stesso, il fallimento del «colloquio» con gli scomparsi si spiega con un cambiamento di significato metadiscorsivo degli elementi evocati, che introduce, nella strofa successiva, un'esplicita riflessione metapoetica. Laddove in *Niccolò* il soggetto è attorniato da amici («con altri»), nella *Spiaggia* era solo («sono andati via tutti») ed è in questa solitudine che può percepire la voce degli assenti attraverso la scrittura poetica, come suggerito implicitamente dal macrotesto. In *Niccolò* questa funzione della poesia è esplicitamente descritta, con una sfumatura diversa: alla fine della seconda strofa, il quindicesimo verso è brutalmente spezzato da una forte inarcatura (accentuata dall'isolamento «a gradino» del deittico «adesso») che sottolinea il passaggio dal passato al presente. L'avverbio in contro-rigetto crea uno strappo nel racconto del passato e conduce il lettore in un presente metadiscorsivo. Due versi metapoetici affermano che, mentre ora il mondo si svuota a causa della morte dell'amico, il vago destinatario ideale dell'enunciazione perde la sua connotazione astratta per diventare concretamente Niccolò Gallo. I due versi costruiscono una fine antitesi, che oppone «te», forma all'accusativo del pronome per indicare la persona empirica, al «tu», nominativo, che indica il destinatario convenzionale («falsovero») della poesia lirica. L'antitesi contrappone parimenti il vuoto del mondo («si svuota») alla pienezza della poesia («si ricolma») e la costruzione metrica simmetrica aiuta a sottolineare questa forte opposizione semantica, ricca di implicazioni²⁵. In Sereni questo destinatario è «falsovero», poiché rivolgersi a un assente è senz'altro una convenzione lirica (Montale aveva scritto un «istituto»²⁶), un aspetto quindi falso e artificiale dell'operazione poetica, ma

²⁴ Circa l'interpretazione di questo elemento naturale, cfr. Yannick Gouchan, *Au-delà de l'Italie et l'au-delà du monde. L'ailleurs poétique de Vittorio Sereni*, in *Poésie de l'Ailleurs. Mille ans d'expression de l'Ailleurs dans les cultures romanes*, a cura di Y. Gouchan et E. Massip i Graupera, Aix-en-Provence, PUP, 2014, pp. 93-108.

²⁵ Cfr. Y. Gouchan, *Une poétique de la disparition* cit., pp. 196-197.

²⁶ Eugenio Montale, *Il tu (Satura)*, v. 3, cfr. Id., *L'opera in versi* cit.

in questa funesta circostanza la poesia è l'unico mezzo che permette ancora un colloquio e una vera comunicazione, tra il soggetto e l'amico defunto. La scomparsa dell'amico dal mondo sensibile è compensata dal pronome poetico che accoglie Niccolò Gallo nel suo «tu» convenzionale²⁷. In questo modo possiamo comprendere l'impossibilità di dialogo della strofa precedente. L'ambientazione marittima, pur rimanendo un simbolo dello spazio limbico, rappresenta il mondo concreto e reale che è stato svuotato dalla morte di Gallo. In *Stella variabile*, il contatto tra la dimensione sensibile e le presenze invisibili non può più avvenire nel mondo, ma solo nella poesia. Sereni suggerisce, infatti, che esiste una netta separazione tra il mondo reale e la poesia («i nomi si ritirano dietro le cose»), motivo per cui il soggetto smette di cercare («sospesa ogni ricerca») coloro che sono scomparsi nel mondo sensibile per ritrovarli nella parola poetica. Questa accettazione gli permette di costituire un colloquio che può avvenire solo nella scrittura. Lo si vede bene nell'ultima strofa, che mostra la ricomparsa di Niccolò Gallo nello scambio lirico («rieccoci»), un ritorno possibile solo nello spazio finzionale del discorso, che Sereni accentua utilizzando un vocabolario metadiscorsivo («endiadi»). Niccolò Gallo, in quanto letterato, non può che gioire della sua esistenza discorsiva («qui ti piace») e rimanere attento all'amico. Tuttavia, nonostante la separazione tra letteratura e realtà, la poesia come spazio di scambio non è un'immagine staccata dalla realtà, ma piuttosto uno spazio accogliente, un rifugio che permette alle ombre di riempirlo e di indugiare nel mondo ancora per un po'²⁸. Mentre *La spiaggia* presentava uno scambio che contemplava solo la parola epifanica degli scomparsi e l'ascolto da parte del soggetto, in *Niccolò* lo scambio è paritario, perché Sereni rinuncia all'epifania nel mondo sensibile e cerca il dialogo attraverso la scrittura.

Conclusioni

Le ultime due raccolte di Sereni mostrano, in fin dei conti, come un *topos* costitutivo della lirica e le sue declinazioni moderniste permettano all'autore di riflettere più largamente sulle possibilità della parola poetica. Temi e campi figurativi ricorrenti permettono di sviluppare una riflessione in più tappe che giungono a piena maturazione in *Stella variabile*, raccolta in cui la

²⁷ Cfr. Y. Gouchan, *Une revenance dans l'écriture poétique : les disparus* et Vittorio Sereni cit.

²⁸ Abbiamo studiato la costruzione di un simile spazio verbale eterotopico, un «endroit de mots», anche nella poesia di un autore francese contemporaneo: cfr. Andrea Bongiorno, *Tempi, voci, parole e gesti. Il teatro metapoetico* in *Une petite fille silencieuse* di James Sacré, in «inOpera», 2 (2024), pp. 342-355.

scrittura sembra costituire un vero e proprio spazio eterotopico, non materico ma comunque materiale, concreto, in cui il «colloquio» con gli assenti può finalmente svolgersi. L'autore giunge alla fine di un simile percorso grazie a una riflessione complessa che coinvolge più piani dell'enunciazione – come si è visto: tematico, macrotestuale, metrico-stilistico – a dimostrazione della complessità e profondità della poesia sereniana che domanda, nella sua analisi, uno sguardo ampio e attento alle plurime dimensioni del testo, sempre intersecate e connesse fra loro.

LUCIA BATTISTEL
(UNIVERSITÀ LUMSA - KU LEUVEN)

L'ARCA DI BIGONGIARI: L'ARCHETIPO BIBLICO E IL 'SISTEMA A STELLA'

La Bibbia è tutt'altro che un «libro assente»¹ nell'*opera omnia* bigongiariana. Ne sono testimonianza non solo le citazioni di passi biblici nei saggi, che assumono per lo più la funzione di *exemplum* argomentativo, ma anche e soprattutto quelle ricollocate nel titolo o ad epigrafe in apertura di raccolta o di poesia, o le allusioni diffuse nel corpo del componimento: in tutti questi casi, l'attivazione dei due testi compresenti nel testo ospite presuppone complicità culturale da parte del fruitore, e una postura interrogante e curiosa sulla sua archeologia². L'accoglienza della Bibbia non è da leggere – o non solo, per lo meno – nei termini estetici di una solennizzazione del tono. Occorre, piuttosto, guardare all'interesse di Bigongiari per la Bibbia e alla sua resa poetica come al risultato di una ricerca intrapresa per sciogliere dubbi sorti *in primis* intorno a sé stessi: ne sono un sintomo evidente i temi ricorrenti della casa natale e del padre, metaforizzati, come vedremo, nelle figure di Noè e di Mosè. In termini più generali, pensiamo di poter riconoscere nel riappellarsi di Bigongiari alla Bibbia quel tentativo, che già l'autore riconosceva pienamente novecentesco, «di riconnettersi a un'origine divina da cui l'uomo sia totalmente decaduto ma anche possa ipotizzarsi come totalmente

¹ Si prende in prestito la perifrasi da Luca Diotallevi, Giovanni Filoramo, Roberto Pasolini, *Il Libro assente. Sull'ignoranza della Bibbia*, a cura di B. Salvarani, Bologna, Marietti, 2024. Ammette Bigongiari: «Il rapporto soprattutto col Vecchio Testamento direi che per me, è vero, in questi ultimi tempi si è molto aggravato, è diventato una specie di lettura ossessiva di questo fatto parabolico che consiste nel rapporto diretto con un Dio iniziale, con un Dio creatore» (Piero Bigongiari, *La ferita nell'invisibile*, in *Nel mutismo dell'universo*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni Editore, 2001, p. 123).

² Andrea Bernardelli, *Che cos'è l'intertestualità*, Bologna, Carocci, 2013, pp. 34-38. Sulle implicazioni del lettore e i suoi 'oneri-onori' nell'indagine intertestuale, si veda anche Jessica Mason, *Intertextuality in practice*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2019.

ricuperabile»³. Se, dei due volti dell'uomo-Giano novecentesco, uno è rivolto al Lete e vuole dimenticare l'origine, l'altro, che guarda a Mnemosyne, sente infatti in sé «ridestarsi la memoria della propria origine divina»⁴: in altre parole, Bigongiari guarda non a un testo qualsiasi della tradizione, ma al Testo per antonomasia, al «Grande Codice»⁵, volendovi rintracciare le ragioni della propria identità di uomo in rapporto, soprattutto, al Dio raccontato dalla Bibbia, attraverso il quale riuscirebbe a focalizzare meglio il padre e, conseguentemente, anche sé stesso. La memoria ritrovata dell'uomo novecentesco si traduce così nel *rappel* del poeta alla narrazione biblica quale occasione di conoscenza di sé, avvalorando una rilettura della Bibbia come «transformational object»⁶: una definizione che, già sulla scorta di una biblista⁷, prendiamo in prestito dalla filosofia di Christopher Bollas per riconoscere nella Bibbia un oggetto che permette una «metamorphosis of the self»⁸, un nuovo orizzonte, dinamico, di comprensione di sé. Questo è, in estrema sintesi, il contributo della Bibbia per la vita e la poesia di Bigongiari.

A titolo esemplificativo dell'intertestualità biblica in Bigongiari e del ruolo chiave della Bibbia nel fornire uno «scenario di senso»⁹ alla biografia del poeta, ci soffermeremo qui sul caso de *L'Arca*. La storia compositiva di questa raccolta, confezionata e pubblicata nel 1994, e però costituita dai primissimi componimenti (quelli scritti negli anni 1933-1942), suggerisce il recupero e l'accettazione di una memoria primordiale¹⁰, l'avvenuta riconciliazione di un poeta maturo con il tempo della propria giovinezza. Ne è prima testimonianza l'invocazione ad epigrafe introduttiva della raccolta: «O l'Arca, viva solo nei miei occhi di ragazzo che scopriva le proprie ragioni, e nella gran polvere della quale uscivo con le mani calde di un'infinità di propositi, per cui stringevo i pugni, per non gridare dalla

³ Piero Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Tomo I, Milano, Il Saggiatore, 1978, p. 19.

⁴ Ivi, p. 20.

⁵ L'espressione è di Frye (Northrop Frye, *The Great Code*, New York, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1982), e fa capo alla lunga tradizione di studi intorno al rapporto tra Bibbia e letteratura e allo statuto della Bibbia come letteratura.

⁶ Christopher Bollas, *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, New York, Columbia University Press, p. 15.

⁷ Elizabeth DeGear, *The Bible as Transformational Object: The Psychoanalytic Theories of Christopher Bollas and Their Relevance for Religious Educators*, in «Religious Education», 111 (2016), pp. 470-486.

⁸ C. Bollas, *The Shadow of the Object*. cit., pp. 15-16.

⁹ Si fa qui riferimento alla definizione che Natoli riporta, relativamente alla dimensione epistemologica del dolore, in Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano, Feltrinelli, 1986.

¹⁰ P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 19.

felicità»¹¹. Una preziosa conversazione che Bigongiari ebbe con il suo ex allievo Iacuzzi fa luce, peraltro, sulla scelta di un titolo insieme così evocativo e puntuale, personalissimo e universale, giustificandolo quale ricordo dell'arca biblica di Noè e di Mosè e, contestualmente, quale «richiamo al nome, popolare a Pistoia, del ponte sopra la ferrovia»¹² che si trovava a pochi passi da casa Bigongiari: quella stessa casa poi colpita dall'alluvione nel 1919¹³. *L'Arca* rappresenterebbe così la trasposizione poetica di un fatto personalissimo e traumatico – l'alluvione di Zambra e il ricordo ad esso contestuale dell'impotenza del padre nel proteggere il figlio¹⁴ – che ora, attraverso la metaforizzazione biblica, viene rielaborato e accettato. E questo assume il tono di una conquista: non è un caso che Bigongiari, conversando con Iacuzzi, esiga per il titolo una fiera maiuscola («un'Arca con la maiuscola però!»¹⁵).

Guardando ai testi, troviamo un'allusione eloquente alla triplice natura (doppiamente biblica, in quanto noachica e mosaica, e domestica) del simbolo dell'arca nel componimento incipitario, *La casa del bosco*:

Sono cento giorni che piove, la strada è tutta fango.
La mia casa isolata sulla strada solitaria,
vicino al bosco, non resiste più.
Per le strade oscure, e piene di muffa e di fumo

¹¹ Piero Bigongiari, *L'Arca*, in *Tutte le poesie (1933-1963)*, a cura di P.F. Iacuzzi, Firenze, Le Lettere, 1994, p. 53. I successivi riferimenti alle poesie bigongiariane verranno tratti da questa edizione.

¹² Paolo Fabrizio Iacuzzi, *Il rumore del diluvio. Conversazione di P.F. Iacuzzi con Piero Bigongiari*, in P. Bigongiari, *Tutte le poesie* cit., p. 378.

¹³ Nel gennaio 1919 una forte alluvione colpì il pisano: l'Arno esondò a Zambra, vicino a Navacchio (Pisa), dove abitava il poeta.

¹⁴ «I primi ricordi [di Bigongiari] [...] sono un'inondazione dell'Arno, che aveva rotto a Zambra, [...] stanziandosi melmoso al piano terreno della casa natale, [...] col padre come un lemure che su scale di fortuna, [...] e un incendio scoppiato improvviso e razzante di notte nella distilleria del Bizzetti dall'altra parte della strada, sicché acqua e fuoco si sovrammettono e si confondono nelle impressioni infantili quasi come un annuncio pentecostale» (Silvio Ramat, *Invito alla lettura di Piero Bigongiari*, Milano, Mursia, 1979, pp. 19-20). Racconta il poeta stesso: «Ero un bambino, ero nel mio paese natale vicino a Pisa. Lì avvenne la prima alluvione dell'Arno che traboccò a Zambra, che invase totalmente il pianterreno dove abitavo, dove ero nato, e quindi una delle prime impressioni della mia vita è stato questo rapporto col pericolo dell'acqua, col senso di un'acqua che entra nella tua casa, che rovescia quello che essa contiene. Ricordo, per esempio, mio padre che con una scala dal primo piano appoggiandola su un mobile, forse su un cassetto, cercava di salvare qualcosa dalle acque, da questa violenza torbida» (Piero Bigongiari, *Bibbia e poesia*, in *La scrittura infinita. Bibbia e poesia in età romantica e contemporanea nel '900*, a cura di F. Stella, Firenze, Olschki, 1999, p. 108). Bigongiari sarà testimone poi di un'altra alluvione: quella, ben più disastrosa, fiorentina del 1966, cfr. Piero Bargellini, *Il miracolo di Firenze: i giorni dell'alluvione e gli «angioli del fango»*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2006.

¹⁵ P. Bigongiari, *Il rumore del diluvio* cit., p. 378.

m'aggiro: la mia anima non resiste più,
 anche su essa piove da cento giorni
 una pioggia gelida.
 Nessuno mi viene a trovare,
 nemmeno un ospite ha bisogno di me.
 Il fiume limaccioso scroscia poco lontano;
 il bosco solenne di pini e d'abeti
 è un'isola meravigliosa, in cui è un soffice letto
 d'aghi di pino asciutti e l'aria v'è mossa,
 non prima come questa respirata da persone morte
 prima che io nascessi: a quest'isola
 la mia casa che si strugge tenta inutili approdi.
 E io dai vetri polverosi guardo
 i tentativi rotti dai marosi.
 La notte, quando m'illudo che la mia navicella
 avanzi, e ulula il vento nelle vele,
 e le ali dei gabbiani mi sbattono sulle finestre,
 voglio che una fanciulla celeste entri nella mia arca,
 e tutti i poveri uomini, sono buono allora,
 vengano verso l'isola con me, l'isola
 folta di pini e d'abeti e piena d'infinita quiete.
 Io caccerei ridendo la luna
 salendo su un altissimo albero¹⁶.

La casa, il cui possesso è esasperato dalla ripetizione del «mia» (v. 3; v. 17¹⁷), non resiste più alla minaccia delle piogge: in quanto luogo di un rifugio impossibile, le spetta una connotazione negativa (è «isolata», v. 3 e «si strugge», v. 17). Per far fronte al disastro domestico, il poeta prende la via della metaforizzazione: la «casa» (v. 3, v. 17) diventa anzitutto dantesca «navicella» (v. 20) e, in definitiva, «arca» (v. 23). La dissolvenza del termine «casa» in «arca», passando per il *medium* dantesco testimonia, all'interno del componimento stesso, un ritorno regressivo non in senso degradante, bensì autenticante alla tradizione letteraria, l'avvicinamento progressivo ad un'immagine che il poeta sente più consona a metaforizzare la propria condizione. Passando per le barche della tradizione nostrana e d'Oltralpe¹⁸, Bigongiari

¹⁶ Piero Bigongiari, *La casa del bosco*, in *L'Arca*, pp. 55-56.

¹⁷ Il possessivo è poi attribuito a «navicella» (v. 20) e, infine, all'«arca» (v. 23). L'anafora dell'aggettivo non è funzionale a sottolineare soltanto il possesso dei tre luoghi da parte di chi scrive, ma evidenzia altresì la stretta relazionalità, quasi consequenziale, tra le loro occorrenze: nella creazione poetica, i tre luoghi metamorfizzano, gradualmente, uno nell'altro.

¹⁸ Il modello biblico è senz'altro mediato dalla rima dantesca *Guido, i' vorrei*, di cui si ripercorre la struttura sintattica: in entrambi i componimenti viene espresso, mediante *verba voluntatis*, il desiderio di intraprendere un viaggio in compagnia d'altri, nonostante questo si carichi, in Bigongiari,

risale all'arca biblica, il cui termine ricorda insieme l'arca dell'Alleanza e, soprattutto, l'arca di Noè della Genesi. Il parallelo noachico è d'altronde confermato dall'autocommento del poeta che, come Noè scelto da Dio in quanto «uomo giusto e integro»¹⁹, riconosce la propria bontà («sono buono allora», v. 24) e dalla presenza, in un componimento vicino, di un'allusione alla colomba di Genesi 8, 11²⁰.

La validità del simbolo dell'arca noachica per la metaforizzazione del vissuto del poeta si fa ancora più evidente quando si ricorda che anche quello di Noè, come quello di Bigongiari, costituzionalmente chiamato a far fronte al problema del linguaggio in quanto poeta, fu un viaggio di tipo linguistico. Se si oltrepassa la traduzione vulgata di *arca* (che in latino valeva 'scrigno', 'cassa') e si torna all'originale ebraico *tevah*, termine che indicava anzitutto un 'sistema di linguaggio', si comprende infatti la vera sostanza dell'invito di Dio a Noè: per non soccombere alle acque, Noè avrebbe dovuto impegnarsi nella costruzione di un'opera nuova che è sì l'arca nella sua materialità, ma anche e soprattutto un *logos* ordinatore.

di maggiore volitività (al condizionale dantesco viene sostituito l'indicativo «voglio», v. 23). In Bigongiari come già in Dante è poi richiesta la presenza femminile sull'arca («una fanciulla celeste» di evidente memoria stilnovista al v. 13). Soccorre peraltro, a confermare il ricordo dantesco, la tessera lessicale «navicella», spia di *Purgatorio* I, v. 2. Si segnala infine il ricordo luziano di *Alla vita*, inclusa in una raccolta quasi omonima a quella bigongiariana, *La barca* (1935).

¹⁹ Genesi 6, 8-9.

²⁰ «- Viene di là dal mare, - l'uccello che portava una pagliuzza» (Piero Bigongiari, *Cogli i labili fiori* in *L'Arca*, p. 59, v. 21). Il ricordo biblico può essere stato mediato anche dall'immagine montaliana degli *Ossi di seppia*, in *Tramontana*, vv. 17-20: «Sotto l'azzurro fitto/ del cielo qualche uccello di mare se ne va:/ né sosta mai, perché tutte le immagini portano scritto:/ "più in là"». Potrebbe valere altresì il ricordo ungarettiano della 'quaglia che passa il mare' nel componimento *Agonia* dell'*Allegria*. Di seguito si segnalano altre spie lessicali, sintagmatiche e tematiche che confermano e avvalorano la vicinanza de *L'Arca* alla tradizione veterotestamentaria: in *Immagine perduta*, p. 56 la madre dal «consunto seno» (v. 3) che, «abbandonata sulla porta» (v. 1), «sorride a chi se ne va» (v. 2) ricorda la Sara di Genesi 18, 9-15 che, sulla soglia della tenda, accoglie con un sorriso incredulo una tarda ma provvidenziale maternità. Un sintagma squisitamente biblico in *Gli uomini stanchi*, p. 57, v. 9 è poi «piace a Dio» (cfr. Baruc 4, 4; Romani 8, 8; Filippesi 4, 18; 1 Tessalonicesi 2, 4; 1 Tessalonicesi 4, 1; 1 Pietro 5, 2). Si avverte invece un riferimento neotestamentario a Giovanni 6, 58 in *Campagna*, p. 59, vv. 12-14: «È per me questo pane nero/ che sul tavolo consumato/ pare Dio l'abbia posato?». Da ultimo, si ritiene che alcuni testi de *L'Arca* riformulino la teologia biblica del lavoro: si pensa, in particolare, al sintagma sentenzioso «la nostra sapienza era il lavoro» in *Canto dei disoccupati*, p. 61, v. 19, e l'espressione «sapienza scritta nelle mani» in *Dalla terra quante braccia si levano*, p. 61, v. 9. Entrambe le occorrenze rimandano ad un sapere insieme intellettuale e materiale, che il Vecchio Testamento tende ad unire in un legame di sinergica necessità. Si prenda ad emblema il passo di Re 7, 14, in cui un giovane lavoratore «pieno di sapienza» viene assunto da Re Salomone per la costruzione della sua reggia. Per approfondire la 'teologia del lavoro' biblica, si consulti Stefano Tarocchi, *Immagini di agricoltura nella Bibbia*, in «Annali dell'Accademia dei Georgofili», II (2012), pp. 463-479, e Luigino Bruni, *L'arca e i talenti. Quel che la Bibbia dice sul lavoro*, Roma, Edizioni San Paolo, 2019.

Servendoci della mediazione della psicanalisi di Lacan, che catturò in modo particolare l'attenzione di Bigongiari²¹, potremmo dire che la realizzazione dell'arca, per il poeta che recupera il testo biblico, testimonia il definitivo allontanamento del pericolo della «forclusion»²², la facoltà del figlio di dire il «nom-du-père» e coinciderebbe così con una definitiva riabilitazione della figura paterna, oscurata da quella prima immagine di impotenza di fronte alla distruttività delle acque²³. Nella tradizione ebraica *tevah*, peraltro, non indicava solo l'arca di Noè, ma anche la cesta in cui Mosè viene abbandonato dalla madre sul fiume, oggetto di una similitudine di cui Bigongiari si serve per dire di sé:

Rivedendo prospetticamente la mia vita, io dico che dal luogo della mia nascita, Navacchio, a un tiro di schioppo da Pisa, nella pianura alluvionale che l'Arno ha allargato in tempi preistorici verso il Tirreno, ho risalito i meandri di questo mio fiume fatale, fino alla mia sede attuale, Firenze, come un uomo salvato dalle acque, come il Moses che le dita affusolate della figlia del Faraone hanno tratto su infante dalla sua cesta abbandonata alle correntie del Nilo²⁴.

In entrambe le sue occorrenze, è evidente come l'arca-*tevah* si trovi costituzionalmente legata all'acqua. E nell'elaborazione dell'immaginario poetico bigongiariano intorno all'acqua, non possiamo ignorare l'apporto di Bachelard, filosofo e critico francese che, con i suoi volumi intorno al simbolismo dei quattro elementi acqua-fuoco-terra-aria, occupava uno spazio

²¹ «L'incontro [con Lacan] è avvenuto [...] lungo la mia frequentazione di quella che è stata chiamata l'École de Genève, e lungo la mia amicizia con Starobinski. Un incontro diretto è avvenuto all'Università di Pisa dove ho sentito alcune lezioni di Lacan verso la fine degli anni 50 e i primi anni 60. Esisteva una specie di *koiné*, un crogiolo che appunto cercava di scoprire quello che secondo me è l'importanza di Lacan, cioè la possibilità d'entrare nel linguaggio in termini strutturali» (Piero Bigongiari, *Il lieve soffio dell'ala*, in *Nel mutismo dell'universo* cit., p. 257). O ancora, sulla resistenza italiana nell'accogliere la scienza psicanalitica: «C'è un ritardo della cultura italiana legata ancora a certi termini ideologici o pseudo-umanistici che impediscono il rapporto tra psicanalisi e cultura. Che viene spesso considerato un rapporto diminutivo, mentre secondo me è un cordone ombelicale: la psicanalisi lega la "fetalità" dell'essere con la sua nascita, con la sua compiutezza. Quando il taglio avviene, accade un trauma che finisce per responsabilizzare il neonato: è quella specie di consegna di responsabilità di cui parlavo prima. Noi viviamo in una situazione che tendiamo sempre a semplificare» (ivi, p. 259).

²² Cfr. Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, pp. 577-583.

²³ Per la rilettura lacaniana della Bibbia, cfr. Itzhak Benyamini, *Lacan and the Biblical Ethics of Psychoanalysis*, Cham, Palgrave Macmillan, 2023.

²⁴ Piero Bigongiari, *Il mio credo poetico*, in *Nel mutismo dell'universo* cit., pp. 147-148. Così anche il *Dizionario Biblico*: «Il mito personale che B. via via si costruisce è quello di un poeta del Novecento che rilegge se stesso proiettandosi e quasi specchiandosi nella vicenda di Mosè» (Silvio Ramat, Piero Bigongiari, in *Dizionario Biblico della Letteratura Italiana*, a cura di M. Ballarini, G. Frasso e P. Frare, Milano, IPL Editore, 2018, p. 146).

non indifferente nella biblioteca personale del poeta²⁵. Salutando la pubblicazione bachelardiana postuma di *Le droit de rêver*, Bigongiari ne scrisse, nel 1970:

Il 16 ottobre 1962 moriva, con Gaston Bachelard, uno dei maestri occulti della nuova intelligenza francese. Il suo nome è un crocevia obbligatorio per cotesta intelligenza, sia che si volga all'epistemologia, cioè all'esplorazione dell'universo della scienza attraverso la riflessione, sia che miri piuttosto all'analisi dei materiali della poesia²⁶.

La sostanza dell'immaginazione poetica era, per Bachelard, la «rêverie»²⁷, un concetto che il filosofo traduceva nell'immagine della stella: una serie di «divagations»²⁸ a partire da un unico centro, caratterizzato da uno dei quattro elementi naturali. E poeta era dunque colui che dava testimonianza di un contatto «intimo e fecondo [...] con la 'sua' materia, con il suo elemento prediletto»²⁹. Non è difficile, dunque, convalidare la poesia di Bigongiari in senso bachelardiano, così attenta com'è alla riflessione intorno a un elemento materico: nel 'sistema a stella' sottinteso all'impalcatura de *L'Arca*, se il fulcro è certo l'acqua, una delle punte è rappresentata dalle due archetevah bibliche³⁰. Queste ultime garantiscono continuità e coerenza interna all'opera poetica bigongiariana, dal momento che la *tevah* mosaica si ritrova quale 'punta di stella' anche di altre raccolte – pensiamo, in primis, a *Moses*

²⁵ Oltre ai principali saggi di Bachelard, in francese e in traduzione italiana, si segnalano nella biblioteca del poeta anche alcuni volumi su Bachelard, che testimoniano l'interesse di Bigongiari per l'opinione critica sul filosofo. Tra questi, la monografia di Quillet, che Bigongiari cita anche nell'articolo per «L'approdo letterario» (si veda la prossima nota): Pierre Quillet, *Bachelard. Présentation, choix de textes, lithographie par Pierre Quillet*, Paris, Seghers, 1964. Sulla diffusione del pensiero di Bachelard in Italia resta fondamentale la lettura del saggio di Vinti: Carlo Vinti, *Bachelard en Italie: premières approches et traductions*, in «Cahiers Gaston Bachelard», 2 (1999), pp. 38-58.

²⁶ Piero Bigongiari, *Il diritto di sognare*, in «L'approdo letterario», 52 (1970), p. 133.

²⁷ «À notre avis, cette rêverie est extrêmement différente du rêve pour cela même qu'elle est toujours plus ou moins centrée sur un objet. Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile. Elle revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons» (Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 2011, p. 36).

²⁸ Il termine non è di Bachelard, ma lo prendiamo in prestito dalle *Divagations* di Mallarmé, peraltro citate in epigrafe ad apertura di *L'eau et les rêves* (Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942).

²⁹ Susanne Stöckle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 20.

³⁰ Riporto qui una poesia bigongiariana che sviluppa proprio questa immagine a stella, quasi a voler tradurre, esplicitamente, la teoria di Bachelard: «La febbre che ti lascia sola/ alle prese con la lenta musica/ si allontana, è un falò lungo i viali/ che a stella si dilungano dal cuore/ inaridito. Resta ora una piazza,/ un gelo che un dito infantile/ tocca/ come latte che trema in una ciotola» (Piero Bigongiari, *La febbre che ti lascia*, in *Rogo*, p. 171).

(1979) e a *La legge e la leggenda* (1992) – e, al tempo stesso, focalizzano un elemento materico, l'acqua, che è invece sostituito dal fuoco in altre raccolte, come nel caso evidente di *Rogo* (1952), nel cui 'sistema a stella' troviamo invece, intorno a questo elemento, Mosè e l'episodio del rovelto ardente³¹. Il costruirsi di questa relazione di interdipendenza di poetico e materico non fa altro che avvalorare, peraltro, la tesi intorno alla potenzialità poetica di certe narrazioni bibliche, in quanto luogo di rielaborazione simbolica di un centro materico (nei casi citati: l'acqua e il fuoco). In tal senso, la vicinanza alla riflessione filosofica e poetica di Bachelard intorno alla materialità può avere, nel caso di Bigongiari, contribuito a esasperare il rifarsi del poeta alla Bibbia, il suo riandare alla tradizione specialmente veterotestamentaria per trovarvi una metaforizzazione del proprio vissuto. Ma potrebbe valere, in una sorta di circolo virtuoso, anche il contrario: l'ossessione bigongiariana per la narrazione del Vecchio Testamento può averlo guidato ad approfondire la figura di Bachelard, come suggerito da un'associazione mentale tra la figura del filosofo e quella di Mosè – associazione che, peraltro, Bigongiari tracciava anche per sé stesso: «Sempre Bachelard è vissuto ritirato come un profeta nascosto del nostro tempo. Col suo volto mosaico incorniciato dalla gran barba e dai capelli fluenti»³². Non è dato stabilire gerarchie cronologiche, ma quel che si spera di aver dimostrato nel breve spazio concesso a questa ricerca è che il caso di Bigongiari, attraverso questa felicissima triangolazione con Bachelard e il testo biblico – non dimentichiamo, poi, la lente lacaniana attraverso il quale quest'ultimo viene riletto – rappresenta un prezioso esempio di contaminazione che non risulta caotica o forzata. Le intuizioni raccolte da Bigongiari da tradizioni 'altre' sono riarrangiate nel testo con tale maestria che la loro commistione è in realtà una simbiosi: esse collaborano, con naturalezza, alla costruzione della neonata e insieme arcaica immagine poetica.

³¹ Per un approfondimento puntuale dell'elemento fuoco in *Rogo*, cfr. Theodore Ell, *A Voice in the Fire. Piero Bigongiari's Poetry of War and Survival*, Leics, Troubador, 2015.

³² P. Bigongiari, *Il diritto di sognare* cit., p. 134.

SIMONA BORDASCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

«MA IO NELLA MIA VITA NON HO SCRITTO
NESSUNA POESIA»: L'EREDITÀ DI MICHELSTAEDTER
NEI VERSI DI MARIO BENEDETTI

Nella biblioteca di Mario Benedetti (1955-2020), una delle voci più influenti della poesia italiana contemporanea, c'è stato anche il filosofo e poeta Carlo Michelstaedter, su cui si laureò nel 1980 presso l'Università di Padova. La sua tesi, rinvenuta recentemente e ancora inedita, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto*, consente oggi di approfondire l'indagine sul dato, già accertato in sede critica, relativo ad un'influenza michelstaedteriana sulla scrittura di Benedetti¹.

«Lo sforzo sostenuto da Michelstaedter si esaurisce nel mero svelamento della illusorietà dell'oggettività, dell'assolutezza della 'rappresentazione' e della persona che vi si afferma», aveva rilevato il laureando nel terzo capitolo, riservato all'opera filosofica di Michelstaedter *La persuasione e la rettorica*, aggiungendo più avanti che «Michelstaedter vorrebbe che il sentimento dell'incomprensibilità del reale: il "muto dolore", fosse liberatorio. Ciò è impossibile, poiché esso esprime la crisi del rapporto Soggetto-oggetto, implica un rapporto dell'io con la realtà, per cui questa non può essere nullificata»². Rilevante

¹ Mi riferisco innanzitutto all'affermazione «lo stupore è un modo per non cadere nella "rettorica" michelstaedteriana» formulata da Crocco che, leggendo il capitolo della tesi *Michelstaedter e Schopenhauer*, ha fatto derivare dalla ripresa del concetto schopenhaueriano del mondo come rappresentazione tramite l'uso che ne ha fatto la filosofia di Michelstaedter la cognizione quasi ossessiva di Benedetti circa il limite gnoseologico della scrittura poetica. Cfr. Claudia Crocco, *Per un commento a Con il sole nel muro grande di casa. Da Umana gloria di Mario Benedetti*, in «L'ospite ingrato», 10 (luglio-dicembre 2021), pp. 309-321, a p. 315.

² Mario Benedetti, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto*, Università degli studi di Padova, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore: G. Scaramuzza, a.a. 1979-1980, pp. 49, 66. A rinvenirla è stato il dott. M.J. Maggini durante la stesura della sua tesi di laurea *Tra filosofia, critica e poesia. Formazione culturale ed esperienza poetica di Mario Benedetti*, Università degli studi di Bologna, relatore: prof. F. Carbognin, controrelatore: prof. S. Colangelo, a.a. 2019-2020; a lui va qui un ringraziamento per avermi consentito la consultazione del testo.

è la concomitanza di queste riflessioni con l'avvio della scrittura poetica negli anni 1976-1980, ossia con la composizione dei versi usciti poi nel 1982 presso Forum/Quinta generazione col titolo *Moriremo guardati*. Sin da qui Benedetti concepisce eticamente l'atto scrittorio, se si avverte – come notava nella presentazione Gabriele Scaramuzza, suo ex relatore – «un'insoddisfazione costitutiva dello scrivere», in quanto «è un'istanza conoscitiva a prevalere»³. La formulazione di tale istanza sulla rivista «Scarto minimo» all'altezza del 1986, nei termini di «una non concordanza della persona» ed «una non concordanza di tempo» quali «esempi di figure che creano perplessità circa un'oggettività presunta del referente»⁴, suggerisce, anzi, che la lettura dell'opera michelstaedteriana aveva agito al fondo di un ripensamento critico circa la soggettività autoreferenziale della coeva poesia neo-individualista. L'esordiente Benedetti, lettore di Michelstaedter, andava già acquisendo quella vocazione speculativa inerente allo stare al mondo dell'uomo che avrebbe alimentato la lirica degli anni Novanta, parallelamente al riadattarsi dell'ideale umanistico, che – come lo definisce Borio, concludendo proprio con la poesia benedettiana la sua indagine sull'ultimo decennio del Novecento – si fa «esempio che viene dalla precarietà dell'esperienza, trasformata in testimonianza»⁵.

L'ipotesi d'interazione col modello michelstaedteriano, che si vuole avanzare in questa sede, ammette che il giovane Benedetti abbia concepito la possibilità di rimediare all'aporia su cui si era inceppato il concetto di persuasione, che trovava attestato in Michelstaedter, in quanto tensione a neutralizzare con un atto che è ancora volente il *wille* shopenhaueriano. Lo sforzo persuasivo, che attraversa tutta la sua produzione poetica, viene così a porsi come tensione non più all'Assoluto, piuttosto a quello che, nell'articolo *Lo stupore, la lucidità* del 1988, definiva nei termini di un «fuori» dell'umano»⁶ e che è un rompere l'illusione non solo di essere svincolati dalla contingenza, ma anche – e qui Benedetti corregge Michelstaedter – di potersene riscattare, prendendone coscienza. Se per Michelstaedter la parola poetica è persuasiva in quanto parola metaforica, parola, cioè, che aderisce alla cosa significata e non rimanda ad essa, perché il persuaso michelstaedteriano ancora aspirava a «esser uno egli e il mondo»⁷, la scrittura di Benedetti è sin dall'inizio

³ Mario Benedetti, *Moriremo guardati*, Forlì, Forum/Quinta generazione, 1982, p. 6. D'ora in poi MG.

⁴ Id., *Dinanzi al nulla*, in «Scarto minimo», (novembre 1986), n. 0, pp. 25-26, a p. 25.

⁵ Maria Borio, *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 328.

⁶ Mario Benedetti, *Lo stupore, la lucidità*, in «Scarto minimo», (aprile 1988), n. 3, p. 14.

⁷ Carlo Michelstaedter, *Opere*, 3: *La persuasione e la rettorica. Appendici critiche*, a cura di S. Campanilla, Milano, Adelphi, 1995, p. 44. Va rilevato che è con immagini riprese dai suoi versi, e anche da quelli precedenti il 1908 di solito relegati ad apprendistato metrico-stilistico, che il filosofo decostruisce

orientata a persuadere con la manipolazione dei nessi sintattici previsti dalla norma linguistica. Una tale esibizione della mancata presa della lingua sulla realtà pone il lettore nelle condizioni di esperire la propria incapacità di dominio epistemologico sul mondo o, come Benedetti leggeva in Michelstaedter, che «tanto ne *comprende* quanto ne *può prendere*»⁸, e di scoprirsi così ontologicamente deficitario. Con la manipolazione sintattica, in altri termini, Benedetti apre un punto di vista meta-poetico in cui la poesia è esposta in quanto dispositivo retorico e come tale disinnescata, evitando così che anche alla parola poetica si confaccia la definizione di «empiastro al dolore»⁹, data dalla filosofia di Michelstaedter alle parole del sapere. Se il compito della parola poetica benedettiana, attinente al «fuori» dell'umano», può ritenersi ultimato soltanto dopo che alla consapevolezza si sia aggiunta l'accettazione dell'umano deficit ontologico, si può quasi dire che Benedetti abbia portato nella scrittura poetica quella «con le parole guerra alle parole» dichiarata da Michelstaedter nell'epigrafe alle Appendici critiche di *La persuasione e la rettorica*, riuscendo in un ritorno dalla poesia alla vita che, invece, è mancato nel Michelstaedter poeta. *La paralisi dell'assoluto nell'esperienza formale* s'intitola, infatti, il paragrafo col quale il laureando, sebbene riconoscesse «lo sforzo di 'persuasione' cui la scrittura di Michelstaedter ambisce», obiettava che «in ciò non si dà la trascrizione della verità assoluta, perché il veicolo significante è comunque il "segno convenuto"»¹⁰, notando così lo scacco che la tensione persuasiva michelstaedteriana ha subito da parte degli stessi procedimenti retorici ai quali era stata affidata.

Dunque, la categoria dell'«esperienza tragica della "pretesa dell'assoluto"», a cui il laureando dichiarava nell'introduzione di aver fatto ricorso per analizzare il pensiero di Michelstaedter, intendendola nei termini di un «movimento dissolutorio del Soggetto (trascendentale) che 'garantisce' una conoscenza assoluta dell'oggetto reale, il suo movimento di caduta, la sua morte»¹¹, può essere ripresa qui per tentare l'individuazione di una linea di svolgimento dell'opera poetica benedettiana.

la sua argomentazione (cfr. Francesco Muzzioli, *Michelstaedter e la decostruzione della scrittura*, in «Humanitas», LXVI (2011), n. 5, pp. 773-782) e che di contro all'insofferenza per la stesura di *La persuasione e la rettorica*, registrata dall'*Epistolario* (cfr. Carlo Michelstaedter, *Opere*, 2: *Epistolario*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 1983, pp. 405, 415), la scrittura poetica permane con *I figli del mare* e *A Senia* (settembre 1910), potenziandosi nella sua eticità mediante l'impostazione dialogica d'ispirazione socratica del coevo *Dialogo della salute* (Carlo Michelstaedter, *Il dialogo della salute e altri dialoghi*, a cura di S. Campanilla, Milano, Adelphi, 1995²).

⁸ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 20.

⁹ Ivi, p. 58.

¹⁰ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto* cit., p. 101.

¹¹ Ivi, pp. 1, 2.

Il punto d'approdo è immediatamente rinvenibile nel perentorio appello «Getta quel libro, è odore della carta»¹², rivolto al lettore nella prima delle cinque poesie uscite nel 2015 sul n. 69 di «Nuovi Argomenti» col titolo *Questo inizio di noi*. La disattivazione del dispositivo poetico, peraltro, era stata già preparata nella silloge *Tersa morte* (Mondadori, 2013) con la dichiarazione finale del componimento *Devo tenerlo per mano*, che chiude la sezione *Madre*: «Ma io nella mia vita non ho scritto nessuna poesia,/ io nella mia vita non ho letto nessuna poesia./ E questa nessuno l'ha scritta, nessuno l'ha letta» (*Op.*: 257). È questa, l'ultima sua silloge, a potersi definire la più michelstaedteriana, nel senso che Benedetti vi porta a compimento la correzione del concetto michelstaedteriano di persuasione e più evidenti si fanno i riecheggiamenti de *La persuasione e la rettorica*. Ad esempio:

[...] Ora non tutti sono come te. Cantano,
hanno faccende di cui occuparsi,
quasi quotidianamente si sentono eterni.
Anche se è stupido diluire la morte
con la vita, non farti questa domanda:
era all'inizio del gioco, felice
e macabro che non puoi non giocare. (*Op.*: 272)

Indubbio pare qui il riuso della terminologia michelstaedteriana, laddove il «gioco, felice/ e macabro» è quello del «dio della *philopsychia* che – diceva il filosofo – ha la sua vita in questo prendersi gioco d'ogni cosa che vive perché pur viva»¹³, da cui le «faccende di cui occuparsi» o, secondo Michelstaedter, che «per le vie consuete gli uomini vanno in un cerchio che non ha principio e non ha fine; vanno, vengono, gareggiano, s'accalciano affaccendati come le formiche»¹⁴. Ancora il verbo *affaccendarsi* e il sostantivo *gioco* ricompaiono accanto ad un termine-chiave del concetto michelstaedteriano di retorica, ossia il termine *continuare* quale corrispettivo della volontà-alla-vita che attrae l'uomo verso le cose di cui ha bisogno e lo distrae da sé stesso o, riprendendo le parole di Michelstaedter, «per la quale ogni cosa che vive, muore ogni attimo continuando»¹⁵:

¹² Mario Benedetti, *Tutte le poesie*, a cura di S. Dal Bianco, A. Riccardi e G.M. Villalta, Milano, Garzanti, 2017, p. 323. D'ora in poi *Op.*

¹³ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., p. 84.

¹⁴ Ivi, p. 36.

¹⁵ Ivi, p. 11.

[...] Vedere nuda la vita quando c'eri con le tue cose.
 Adesso le cose sono sole,
 non c'è la promessa del tuo svegliarti
 e continuare con le ciabatte, le tazze, i cucchiari.
 Non è valsa la pena affaccendarsi.
 Il gioco dei giorni è la promessa che non sapevi
 a perdere sempre da prima. (*Op.*: 277)

È in questa silloge che l'io poetico, e con lui il lettore, tocca ciò che Benedetti aveva fatto coincidere con il «'fuori' dell'umano», ossia «il dolore della *possibile* visione chiara e vera»¹⁶. Tutta la pregnanza dell'imperativo «accorgetevi» che scandisce la chiusa della poesia *Quante parole non ci sono più* – «E io dico, accorgetevi, non abbiate solo vent'anni» (*Op.*: 249) – può cogliersi, infatti, in relazione ad uno stralcio della sua tesi che, commentando il poemetto michelstaedteriano *A Senia*, spiegava:

'Vedere' realmente è accorgersi [...]: ovvero, avvertire la 'crudele necessità' 'incomprendibile' del reale [...]. L'atto del vedere realmente è la coscienza 'distolta', l'avvicinamento possibile e l'unica apparizione delle "cose lontane": ovvero la realtà ordinaria, il "sol dolore" ch'essa produce poiché senza "passione", senza la volontà di Assoluto¹⁷.

Da cui l'altro pregante imperativo «Non distrarti» che, già attestato in questa medesima pagina come monito a non illanguidire nel convenuto, intitola la nona sezione e chiude anche la prima delle due poesie che vi sono contenute: «perfetta assenza. Non distrarti, non eludere/ la pura inconcepibile assenza, non distrarti» (*Op.*: 299).

Maggiore espressività deriva in tal senso, ossia come un «vedere nuda la vita», all'aggettivo *terso* che, quale attributo della morte, ricorre nel titolo della silloge e di cui non sono da ignorare le due occorrenze in forma sostantivata che si rinvencono nelle due poesie con cui si apre *Moriremo guardati*. Sia nella prima, «Quando s'incatena il cielo/ che non è più fermo./ Mi perde la tranquilla tersità/ già dell'estate» (*MG.*: 12), che nella seconda, «Il cielo è un catino/ nei perduti tersità e biancore» (*MG.*: 13), è una tersità che l'io poetico perde in coincidenza dell'immagine di un cielo-catino. Probabile allusione, questa, al vincolo biologico con cui le forze della natura precludono al soggetto il perseguimento di una sua sufficienza ontologica, che è quanto nella poesia *Risveglio* aveva fatto dire a Michelstaedter «sta sotto il cielo sulla buona terra/ questo ch'io chiamo 'io', ma ch'io non sono [...]»/

¹⁶ M. Benedetti, *Lo stupore, la lucidità* cit., p. 14.

¹⁷ Id., *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto* cit., p. 94.

Io son solo, lontano, io son diverso»¹⁸. Sebbene da una medesima «natura inimica»¹⁹ pare che derivi ai versi di Benedetti «[...] lo snervante chiacchierio delle rondini» (MG.: 13), Michelstaedter proseguiva «[...] più superbo/volo per altri cieli è la mia vita»²⁰, invece la parola poetica di *Moriremo guardati* risulta ripiegata a «[...] soffrire le forme di quest'unica databile esistenza» (MG.: 37). L'affermazione della volontà-alla-vita che, commentando i versi di *Risveglio*, il laureando aveva individuato quale «'apax' nell'opera di Michelstaedter»²¹ si può dire che diventi quasi il *leitmotiv* delle prime prove poetiche di Benedetti. Detto altrimenti, *Moriremo guardati* può essere letto come la trasposizione in versi di un rifiuto, concepito dal giovane Benedetti a seguito dello studio di *La persuasione e la retorica*, riguardo alla pretesa michelstaedteriana dell'Assoluto, rifiuto che, però, avrebbe agito soltanto molto più tardi. Come esito di una quasi trentennale sperimentazione attraverso altre sei successive sillogi, circolate entro la micro-editoria degli anni Ottanta e Novanta ed escluse per volontà autoriale dall'opera *omnia* edita da Garzanti, è da ritenersi, infatti, la sintassi paratattica e nominale che identifica quello che oggi è il Benedetti vulgato²². Rifiutando la pretesa dell'Assoluto avanzata da Michelstaedter, si mantiene ancora aperto in *Moriremo guardati* lo sguardo 'per la continuazione': al verso «[...] anche per me gli occhi sono solo per continuare» (MG.: 30), è quest'ultimo termine – il termine della retorica michelstaedteriana – ad impostare il nesso tra il guardare e il morire, perché sin dal titolo, col verbo al futuro *moriremo*, Benedetti pare che abbia voluto escludere ogni eventualità di neutralizzare la volontà-alla-vita. D'altra parte, con quel rifiuto Benedetti si protende già verso uno sguardo 'persuasivo', che nell'ultima silloge gli farà ammettere: «sono questo,

¹⁸ Carlo Michelstaedter, *Poesie*, a cura di S. Campailla, Milano, Adelphi, 2021², p. 89, che rispetto alla I edizione include altri quattordici testi adolescenziali (1901-1905), tra cui *Ruppe i vetusti ceppi della fede* si segnala per densità figurativa.

¹⁹ Ivi, p. 90.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto* cit., p. 84.

²² Id., *La casa*, Milano, Polena, 1985; *Il cielo per sempre*, Milano, Schema, 1989; *I secoli della primavera*, Ripatransone, Sestante, 1992; *Una terra che non sembra vera*, Udine, Campanotto, 1997; *Il parco del Triglav*, Brunello, Stampa, 1999; *Borgo con locanda*, Meduno, Circolo culturale di Meduno, 2000. Come ha illustrato Giovannuzzi, rielaborando in *Umana gloria* il già edito – operazione riscontrata lungo tutta la sua produzione – Benedetti riprende poco, e senza espliciti rimandi, dalle succitate raccolte, prevalentemente dalle recenti *Il parco del Triglav* e *Borgo con locanda*, provvedendo già ad eclissare con la silloge dell'esordio mondadoriano l'effettivo esordio del 1982. Volendo indagare il rapporto con la fonte michelstaedteriana, si conviene con lo studioso sull'esigenza di non trascurare del tutto in sede critica la produzione pre-2004, perché «la sequenza dei libri fra *Moriremo guardati* e *Borgo con locanda* mostra il processo attraverso cui le matrici primonovecentesche si sviluppano all'interno del sistema Benedetti» (Stefano Giovannuzzi, *Archeologia di Mario Benedetti*, in «Oblio», X (2020), nn. 38-39, pp. 176-194, a pp. 191-192).

questa mortalità/ che mi assedia, che si concentra/ negli occhi, nelle mani» ([...] *Op.*: 318). Ancora nel titolo il participio *guardati*, ribadito in più punti della silloge dall'atto del guardarsi che compie l'io poetico («da lontano mi vedo/ venire giochicchiando/ con le tessere in mano», «lo specchio bianco/ sui rivoli verdi dell'erba/ aveva in mente di farmi il ritratto./ Un sorso di ombretto/ decidendo di vedermi di nuovo» – *MG.*: 16, 27), suggerisce, infatti, un guardare dall'esterno, ossia consapevolmente, la propria impotenza gnoseologica e, accostato al *moriremo*, invita a leggere in quest'ultimo anche un auspicio a vivere facendosi carico della propria precarietà ontologica.

La risonanza della lezione michelstaedteriana nel Benedetti esordiente è ben condensata da *Inutile questo caldo alle mani* – la sola ripresa delle prime prove poetiche, previo rimaneggiamento, all'altezza dell'esordio mondadoriano – in cui «questo riguardarmi le mani/ rigirandole per guardarne il colore/ questo torcere le braccia per guardare i gomiti» è posto in *aut-aut* con lo sguardo 'per la continuazione', ossia «[...] lo sguardo per uscire, per scendere, per andare/ tra le tante tante voci, nella molta ressa» (*MG.*: 21). Tutt'altro che superfluo si rivela il confronto tra questa prima versione del componimento e il suo rimaneggiamento in *Umana gloria* (*Op.*: 73), successivo alla ripresa in versi ne *I secoli della primavera* di una sua riscrittura prosastica tentata in *La casa*. Assieme all'alleggerimento dei periodi e al dimezzamento dei versi, si rileva la scomparsa del termine di assai probabile derivazione michelstaedteriana *scamicciare*, che può ritenersi sintomatica di un avvenuto approfondimento poetologico, in quanto quel termine ricompare in forma, per così dire, agita nel punto di massima implosione sintattica della produzione di Benedetti, che è anche il punto, citandone un verso, «dove nulla/ tiene la vita, e traspare la nostra» (*Op.*: 173): *Pitture nere su carta* (Mondadori, 2008). Definita dall'autore «Deflagrazione della mia vita e delle possibilità di considerarmi vivente con la continuità congenita alla vita stessa»²³ e già studiata quale espressione di una postuma visione museale²⁴, questa silloge si presta ad essere letta nei termini di un michelstaedteriano atto di scamicciamento, ossia di deposizione sulla pagina di quella che Michelstaedter chiamava «camicia di forza o camicia rettorica» che «è contesta di tutte le cose nate dalla vita sociale»²⁵. L'aspirazione «Servirebbe guardare da lontano, pensare che si guarda» (*Op.*: 40), espressa da Benedetti in *Umana gloria*, contestualmente ad una prossimità degli occhi

²³ Franca Mancinelli, *Stare nella fine*, in A. Garlini, L. Sorrentino, G.M. Villalta (a cura di), *Per Mario Benedetti*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, p. 111.

²⁴ Cfr. Tommaso Di Dio, *Dal mito al museo. Struttura e significato in Pitture nere su carta di Mario Benedetti*, in «L'Ulisse», 15 (2012), pp. 82-97.

²⁵ C. Michelstaedter, *La persuasione e la rettorica* cit., pp. 119-120.

alle cose – «Ho uno sguardo di cose a cui piace stare lì un poco» o «Io che sono delle cose negli occhi» (*Op.*: 77, 132) – che è un residuo dell'assimilazione dell'elemento visivo al campo ontologico del *continuare* quale risultava da *Moriremo guardati*, si scioglie, infatti, in *Pitture nere* nella constatazione che «Bisognava arrivare a guardarlo dall'alto, questo mondo ec.» (*Op.*: 221). Rigettando le convenzioni sociali che asserviscono l'individuo in cambio di illusorie sicurezze fino a quel «nulla. Sprigionato nulla» o «[...] nulla/ esausto. Fuori materia» (*Op.*: 170, 178), Benedetti rigetta qui anche l'uso linguistico corrente e, mediante una giustapposizione verbale di scarsa coerenza logico-sintattica, porta il lettore fuori dal suo sguardo 'per la continuazione', agevolandolo nel guardarsi dall'esterno impotente gnoseologicamente, ovvero ontologicamente, qual è.

Se ogni passo compiuto verso il deficit ontologico è per Benedetti, come per Michelstaedter, l'esito di una maggiore dimestichezza con l'evento della morte, al lutto paterno rievocato con delicatezza nella prosa che apre *Moriremo guardati* («Era per il freddo che aveva chiamato mio padre con sé» – *MG.*: 10) non poteva che far seguito una convocazione sulla pagina di *Tersa morte* ben più cruda, quasi macabra, dei lutti familiari («Non c'è più niente. Il gas dei corpi,/ i vestiti smangiati, i femori,/ le mascelle, i denti, il loro sorriso,/ il bacio dei denti, senza labbra» – *Op.*: 263), assimilabile alla prospettiva di morte imminente con cui Michelstaedter aveva incalzato il lettore nel paragrafo *Via alla persuasione* della sua opera filosofica: «Allora io ti dico: domani sarai morto certo [...], domani è finito tutto – fra 24 ore è la morte»²⁶. È con la morte, ossia con il deficit ontologico, che nel titolo dell'ultima silloge lo sguardo, uscito ormai consapevole da *Pitture nere*, viene a fare tutt'uno mediante l'aggettivo *terso* in cui è etimologicamente implicito, divenendo quello sguardo di consapevole accettazione cui Benedetti auspicava sin dalla silloge d'esordio e che qui sopraggiunge a segnare la fine della parola poetica – «le parole hanno fatto il loro corso», «futilmente presente è la parola, anche questo dire» (*Op.*: 248, 307) – perché, appunto, «le parole non sono per chi non c'è più» (*Op.*: 253). Va osservato, infine, che *scamiciarsi* è, di fatto, lo stesso che regredire all'infanzia, in cui ancora non si è diventati «un degno braccio irresponsabile della società»²⁷, come Michelstaedter definiva l'incamiciato, denunciando la complicità del sistema educativo con un tono polemico non dissimile da quello che si riscontra in *Pitture nere*: «Vai, morte bianca morte nera./ Nessuno ti guarda./ Cominciarono sul quaderno/ con la figura copiata. Stupiti/ segni curvi. Anatra. Abbecedario./ Termine.

²⁶ Ivi, pp. 31-32.

²⁷ Ivi, p. 130.

Vai, per sempre avremo,/ dissero, nozze, tribunali, are» (*Op.*: 145). Stupisce meno ora che nel rinnegare la sua scrittura in *Tersa morte*, fra i succitati versi di *Devo tenerlo per mano*, l'io poetico scelga, all'interno del processo dissolutore che lo investe²⁸, di prendere in prestito la voce della madre e maggiore attenzione viene così ad attrarre l'occorrenza della figura materna anche in apertura di *Questo inizio di noi*. L'appello rivolto qui al lettore risulta rafforzato dall'accostamento ad un fotogramma della vita del poeta che, mentre ancora bambino tenta i primi approcci al libro, riesce a vedere sua madre, pur persona viva, come una morta nel senso plausibilmente ontologico di incamiciata: «e il bimbo apriva e ripiegava, apriva/ e ripiegava l'odore d'inchiostro/ e delle figure: la madre giovane/ ma il bambino la vedeva una morta/ ma anche non era una morta [...]» (*Op.*: 323).

«La sua attualità è il silenzio, è la scomparsa»²⁹ sono le parole con cui Benedetti chiudeva la sua tesi e che ne sintetizzano bene il rapporto con l'opera michelstaedteriana, riguardo al quale si è voluto fornire qui qualche spunto ad una più approfondita indagine, ritenendo che l'esito potrebbe essere quello di un affinamento dell'interpretazione, oltre che della poesia di Benedetti, anche del Michelstaedter poeta. Comportando un recupero dello spessore storico-culturale della scrittura benedettiana appiattito nell'opera *omnia*, una tale indagine concorrerebbe a problematizzarne la considerazione semplicistica, rilevata da Crocco nel suo studio, ad oggi il solo, sulle prime prove poetiche di Benedetti³⁰. Solleciterebbe al contempo una più solida collocazione di Michelstaedter nella nostra storiografia letteraria, implicando una lettura della sua produzione poetica – già suggerita tre decenni fa, con la formula di “poesia filosofica”, dal suo maggior studioso Sergio Campailla³¹ – in base ad un movente comunicativo più che letterario *tout court*. Una lettura, quest'ultima, confacente anche alla parola poetica di Benedetti che, come si è visto, giunge infine a rinnegarsi.

²⁸ Cfr. Claudia Crocco, *Scrittura del limite. Su Tersa morte di Mario Benedetti*, in «Semicerchio» L (2014), n. 1, pp. 80-81.

²⁹ M. Benedetti, *Carlo Michelstaedter: la dissoluzione del soggetto* cit., p. 106.

³⁰ Cfr. Claudia Crocco, *Mario Benedetti da Moriremo guardati (1982) a Il cielo per sempre (1989)*, in S. Stroppa (a cura di), *La poesia italiana degli anni Ottanta. Esordi e conferme* III, Lecce, Pensa Multimedia, 2019, pp. 139-168, a p. 167.

³¹ Cfr. Sergio Campailla, *Pensiero e poesia di Carlo Michelstaedter*, con alcuni disegni inediti e una testimonianza biografica di Paula Michelstaedter Winteler, Bologna, Pàtron, 1973, pp. 52-53.

ELIANA VITALE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

EDIPO A MILANO: UNA DETECTION PSICOANALITICA NE *IL DISPERSO* DI MAURIZIO CUCCHI

Il 1976 vede l'esordio di due giovani poeti milanesi: Milo De Angelis con *Somiglianze* e Maurizio Cucchi con *Il disperso*. Il primo tenta di scovare analogicamente delle somiglianze, ovvero dei punti di tangenza, tra gli elementi del caos; il secondo dà di quest'ultimo una rappresentazione a tratti oggettiva e materica¹, a tratti inattendibile e pulviscolare, sulla quale il nostro contributo intende soffermarsi.

Il titolo della prima raccolta cucchiana, *Il disperso*, ci avverte sin dall'inizio di una perdita e di uno spaesamento fondativi, di un «momento del distacco»², che, più che scaturire dalla scomparsa del padre dell'autore³, si inserisce in un disorientamento collettivo, in un allontanamento esistenziale ed epocale dall'Altro da sé⁴. Si tratta del distacco dalla tradizione vissuto da una generazione, quella dei nati nel secondo dopoguerra ed esordienti negli anni Settanta, che cammina sulle macerie delle ideologie postsessantottesche⁵. È proprio questo attraversamento della mancanza il movimento primario della raccolta, che si configura come un libro di resti e di detriti mnestici a cui si è chiamati a dare ordine. Non si tratta di un libro confessionale, bensì di una vera e propria *detection* in versi di cui si viene informati già dalla poesia d'apertura:

¹ Nella quarta di copertina dell'*editio princeps* Mondadori del 1976, cui farà seguito l'edizione Guanda del 1994, Giovanni Raboni lo colloca nel filone dell'espressionismo lombardo inaugurato da Carlo Porta.

² Maurizio Cucchi, *Il figurante*, Firenze, Sansoni, 1985, p. 9.

³ I riferimenti al padre presenti sottotraccia nel *Disperso* diverranno contenuto manifesto solo nelle successive raccolte, specie nel libro risolutivo e assolutivo del 1999, *L'ultimo viaggio di Glenn*, dove il nome di Luigi Cucchi, dapprima celato nel senhal 'Glenn', diverrà esplicito.

⁴ Antonio Sichera, *Dalla deflagrazione all'integrazione. Per la poesia di Maurizio Cucchi*, in Id., *In ascolto dei poeti. Voci e pensieri della poesia contemporanea in Italia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2017, p. 37.

⁵ Alberto Bertoni, *Prefazione*, in Maurizio Cucchi, *Poesie (1963-2015)*, Milano, Mondadori, 2016, pp. VI-VII.

.....
 Certo non solo la cartella
 piantata lì, appoggiata all'angolo,
 allo zoccolo. Sgonfia a metà, coi manici
 in disordine. Ma lui stesso, l'artefice,
 supino (riverso) la bocca spalancata,
 i piedi incrociati sulla sedia, gli occhiali
 in terra, rotti...
⁶

Di fronte a questo reperto da scientifica, che riporta le immagini di un cadavere e della scena del crimine, il compito del poeta-detective è quello di ricostruire le dinamiche che hanno portato al decesso della vittima.

La natura investigativa del libro si ricava, da un punto di vista lessicale, dall'abbondanza di lemmi afferenti al campo semantico della giustizia e dell'investigazione, di cui si offre di seguito un breve campionario. Si registrano i sostantivi: «polizia», «sparizione», «spiegazione», «soluzione», «testimonianza», «impronta», «atto», «furto», «sospetto», «mediazione», «itinerario», «pista», «dichiarazione», «inseguimento», «impallinatura», «linciaggio», «arresto», «manette», «ingiustizia», «intervento», «intervista», «detenzione», «flagranza», «ladro», «colpa», «clandestino», «detective», «fuga», «azione», «inseguimento», «mozione», «agguato». I verbi e le locuzioni: «rovistare», «identificare», «premeditare», «rinvenire», «decifrare», «osservare», «raccolgere», «confessare», «interpellare», «giustiziare», «scagionare», «spiare», «cogliere sul fatto». Gli aggettivi: «colpevole», «responsabile».

La *detection*, tuttavia, non è solo quella condotta dall'io poetico, che indaga lungo tutto la raccolta sul senso e sulle cause di questa morte misteriosa, ma anche quella del lettore, che cerca di ricostruire, a sua volta, l'identità della vittima e quella dell'investigatore stesso, oltre che delle figure che di verso in verso si fanno protagoniste o testimoni dell'omicidio/suicidio. Non è facile, tuttavia, decifrare in che modo questi soggetti dispersi e dispersivi, i «poveri fantasmi» dalle «trame scucite»⁷, siano correlati, né chi siano effettivamente il soggetto indagato e il soggetto indagante. In campo non ci sono veri e propri personaggi, ma solo comparse e una serie di non identificabili pronomi personali che si fondono l'un l'altro. Per Cucchi la parola è plurale, non confessionale, coniugata alla terza persona, non alla prima. La scrittura rinuncia così alla mediazione chiarificatrice, al respiro omogeneo della narrazione, e opta

⁶ Maurizio Cucchi, *Certo non solo la cartella*, in Id., *Il disperso*, in *Poesie (1963-2015)* cit., p. 5. D'ora in poi il volume verrà indicato con la sigla DI.

⁷ Id., *Coincidenze*, DI, p. 62.

invece per una focalizzazione cinematografica che procede per frammenti⁸. Il personaggio a tutto tondo si sfalda, manca il chi, il come e il quando e resta l'evento ridotto a radice, dissezionato, esploso⁹. Il reale è ridotto ad appunto, a bozzetto, mentre il bacino a cui si attinge è quello della memoria.

Se quest'ultima procede per lacerti di immagini non sempre coerenti e non sempre riordinabili in ordine cronologico e se i contenuti traumatici riemergono alla coscienza solo in maniera rapsodica, la scrittura si fa allora mimesi di tale ritmo.

A tal fine, Cucchi sfrutta il versante grafico della parola, cimentandosi in una poesia scritta essenzialmente per l'occhio. È frequente, ad esempio, l'uso di linee tratteggiate tra un verso e l'altro o tra una strofa e l'altra come a demarcare dei brandelli di coscienza, dei tasselli di mosaico, delle polaroid sparse¹⁰. La stessa funzione viene attribuita ai puntini sospensivi che, come nel caso seguente, servono a delimitare le sequenze narrative:

IL CORPO (il primo, s'intende).

.....

Ma poi era venuto su dalle scale
nel buio.

Avrà fatto di certo i cinque piani a piedi.

.....

Nascosto nel portaombrelli. Identificato.

Finalmente. Recuperato nel sonno¹¹.

Il primo verso-sequenza, che segnala la presenza del corpo (o forse di due corpi, secondo il principio di ambiguità e di sdoppiamento che permea la raccolta), viene separato dalla linea puntinata da una seconda sequenza in cui si prova a ricostruire i momenti che precedono il decesso. Dopo la seconda linea di demarcazione, nella terza sequenza, vengono annunciati infine il ritrovamento e l'identificazione del cadavere, recuperato nel sonno mortale.

⁸ L'autore motiverà la sua scelta nella sua introduzione a *Il figurante* (1985): «Ho sempre cercato, preteso, di dare la sensazione senza la noia della storia, o dell'esposizione di sé. Certe mie poesie (forse la maggior parte) sono come spezzoni di scene (magari anche di film diversi) montati secondo un'altra logica» (Id., *Il figurante* cit., p. 10).

⁹ Come rilevato da Socci, «con il suo esordio, Cucchi [...] delega il discorso in prima persona a una molteplicità di personaggi 'acefali', dai contorni non definiti, che tendono a confondersi e a sfumare l'uno nell'altro, secondo la tecnica cinematografica del *morphing*» (Riccardo Socci, *Dal «Disperso» al «Disperso»: Kafka e le forme della narrazione nel primo Maurizio Cucchi*, in «Enthymema», XXV (2020), p. 604).

¹⁰ Come notato da Maria Borio la raccolta si fonda sull'oscillazione tra autodiegesi ed eterodiegesi (Maria Borio, *Poetiche e individui*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 147).

¹¹ Maurizio Cucchi, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 11.

Un altro dato interessante è l'uso dei versi a gradino e dei bianchi orizzontali. Questi ultimi, più che avere una funzione ritmica, segnalano una lacuna e assumono un valore «figurativo»¹², facendosi cioè segnale grafico della rimozione:

Un certo appesantimento nelle gambe
 (derivato da soverchia fatica o
 da pratica amorosa fuori orario)
 mi consente un'aria sufficientemente afflitta. Così che
 anch'io partecipi dei guai degli altri, in qualche modo,
 opportunamente sorvolandoli. Sulla porta
 un bravo giovanotto vestito di nero
 faceva gli scontri. Ma in realtà
 le cose sono andate assai diversamente¹³:

Il bianco orizzontale, nel caso specifico, ha anche una funzione di raccordo tra due diversi livelli di enunciazione: il primo livello, intradiegetico, di un io solipsistico, incapace di empatizzare con i «guai degli altri»; il secondo livello, eterodiegetico, relativo al «giovannotto vestito di nero», forse il soggetto stesso visto dall'esterno attraverso un'ottica straniata. Il secondo bianco introduce infine il commento del narratore onnisciente, l'unico a conoscere la verità dei fatti, che però non viene svelata poiché i due punti rimangono aperti e il discorso resta come in sospeso.

In altri casi, l'uso della punteggiatura intende mimare le voci delle *personae* che animano la scena e la psiche del soggetto stesso:

(Che i morti siano due? Ma quello giusto?
 Indifferente? E il primo,
 come una specie di confidenza notturna, non è un parente stretto?
 Strettissimo?)

(Dimmi tu se è possibile. Pochi giorni fa
 era lì che faceva i suoi lavori. Pareva pacifico.)
 È morto per un infarto (o per un incidente stradale, per un malore,
 per via di un sasso): sì va bene, ma ci sarà
 pure un colpevole, un responsabile
 diretto, qualcuno che l'ha fatto fuori¹⁴.

¹² Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2016, pp. 207-211.

¹³ Maurizio Cucchi, *Levataccia*, DI, p. 33.

¹⁴ Id., *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, pp. 7-8.

In quest'ultimo componimento, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, i versi incapsulati tra parentesi, gli enjambement («ma ci sarà/ pure»; «un responsabile/ diretto») e le allitterazioni martellanti delle dentali («morto», «infarto», «incidente», «stradale») sono espressione di una versificazione che ambisce a riprodurre gli smottamenti della psiche e la fulmineità non programmata e contraddittoria del pensiero¹⁵. L'inchiesta, che si muove nel terreno duplice della psiche e della realtà, sdoppia la morte e i morti, distinguendo tra chi è morto veramente, «quello giusto», il «parente stretto», e un'altra ipotetica vittima, forse un'altra sua *facies*.

L'enumerazione delle possibili cause di morte del parente si somma alla ricerca del colpevole. «Ma per fortuna che non c'ero»¹⁶ si affretta a dire l'io lirico, pochi versi dopo, autodescrivendosi «rosso di colpa»¹⁷ e provando a giustificarsi e a scagionarsi («Ma io non c'entro,/ io non ho fatto niente... l'infarto... lo sa bene...»¹⁸). Proprio quando colui che indaga e che si auto-indaga tradisce un vago senso di colpa di fronte alla morte inspiegabile dell'uomo misterioso, il gomito del non detto comincia a dipanarsi. Seppur non venga mai detto esplicitamente, il riferimento al padre, nella strofa successiva, lascia pensare, infatti, che il corpo della vittima, descritto anche all'inizio della raccolta insieme ai suoi effetti personali, sia proprio il corpo del padre di chi indaga e di chi viene, al contempo, chiamato a trovarsi un alibi:

È che mio padre sì
sapeva di lettere, cultura: London,
Steinbeck, Coppi e Bartali, Oscar
Carboni e la Gazzetta
dello Sport. L'officina. E quelle camicie d'allora,
larghe, i pantaloni alti in vita, paletò palandrane...¹⁹

Il ricordo del padre, sopravvenuto nel bel mezzo dell'investigazione, suggerisce che possa essere proprio lui l'eponimo disperso. La paronomasia «pantaloni [...], paletò, palandrane»²⁰ sillaba tacitamente, camuffandola,

¹⁵ Il respiro voleva essere quello, a tratti ampio a tratti scheggiato, della frase orale, o mentale; il tono, quello di chi dice o rivela con reticenza. [...] Preferivo predisporre i frammenti, fingere di assemblarli o riordinarli: connetterli comunque in un tutto che non evidenziasse le giunture, che non si offrisse come debole intenzione letteraria, ma che violasse possibilmente con astuzia l'obbligo dei nessi logici abituali (Id., *Il figurante* cit., p. 8).

¹⁶ Id., *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 8.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Ivi p. 9.

¹⁹ Ivi, p. 10.

²⁰ Nostro il corsivo.

proprio la parola 'papà', quel padre impronunciabile, irrisolvibile enigma e dolente scaturigine di una *bildung* interrotta.

Tuttavia, il distacco in questione non è solo quello legato alla cronaca personale del lutto, ma è anche e soprattutto il distacco psicologico, evolutivo, dall'autorità genitoriale. «Regressione. Identità. Qualificarsi»²¹: questi sono i punti di snodo dello sviluppo psichico dell'io così come vengono registrati dal medico misterioso che fa capolino nel poemetto eponimo, *Il disperso*²², come a strizzare l'occhio allo sveviano Dottor S. Il paziente in questione è un soggetto che non riesce a qualificarsi e a trovare uno spazio autonomo nel mondo adulto.

Nel «diario intimo ricco di annotazioni»²³ rinvenuto tra i suoi effetti personali, vengono riportate, oltre alle note del medico, le testimonianze telegrafiche e speculari di due donne, la moglie e la madre:

La moglie: «Ultimamente camminava a zig-zag
o con i piedi in dentro. O anche, milanese,
prendeva accenti strani. Che so, veneto, romagnolo,
toscano».

La madre: «Cambiava gusto dall'oggi col domani,
perdeva la memoria. Aveva sempre gli occhi rossi»²⁴.

Il soggetto descritto appare colpito da un'inettitudine fisica e psichica. La moglie segnala la camminata 'zigzagante' e la parlata anomala e babelica del marito, mentre la madre lamenta la volubilità del figlio, la sua perdita di memoria e l'arrossamento oculare. Il dato interessante è che sia l'occhio che il piede sono in qualche modo offesi²⁵. A proposito di quest'ultimo dato, è possibile notare come ne *Il disperso* l'immagine dell'occhio sia piuttosto ricorrente, vista anche l'insistenza del campo semantico della vista. I 14 contesti in cui la parola 'occhio' occorre permettono di appurare la convivenza ossimorica di una propensione alla nitidezza da una parte e agli offuscamenti della vista dall'altra. Da un lato, dunque, l'imperativo «guardiamoci bene negli occhi»²⁶, e la necessità di «aguzzare per tempo l'occhio avanti» per «proseguire un'ipotesi omicida»²⁷; dall'altro la raffigurazione

²¹ Id., *Il disperso*, DI, p. 21.

²² Giovanni Giudici ne ha messo in evidenza il carattere di «documento d'istruttoria» e di «taccuino dell'analista» (Giovanni Giudici, *Poesia come istruttoria*, in «Corriere della Sera», 4 aprile 1976, pp. 402-403).

²³ Maurizio Cucchi, *Il disperso*, DI, p. 20.

²⁴ Ivi, p. 22.

²⁵ In un altro testo, l'instabilità del piede è causata proprio dall'ammuffimento delle scarpe: «[...] Mi cresce la muffa,/ la muffa sulla suola!» (Id., *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 10)

²⁶ Id., *Levataccia*, DI, p. 32.

²⁷ *Ibidem*.

di occhi assonnati («con gli occhietti ancora appiccicati, nel pigiama, goffo da cane»²⁸; «mi stropiccio un po' gli occhi, sbadiglio»²⁹), di occhi colti sul punto di piangere («Di dietro agli occhi tanto per cambiare/ sento la lacrima che sale, ma questa volta/ ce la faccio e mi trattengo»³⁰) o di occhi arrossati (come si è visto pocanzi, la descrizione di un soggetto che ha «sempre gli occhi rossi»³¹ o che ha gli «occhi rossi per il vino»³²).

Se la difficoltà visiva può alludere alla fatica di ricomporre interpretativamente la realtà in un quadro unitario, nella poesia *In attesa del dramma*, la vista negata è la stessa di Edipo, il cui autoaccecamento viene rappresentato con perizia cinematografica³³:

Spillo macchinalmente alzato
dalla destra; situazione, tentazione
frenetica; stretto tra le due dita all'altezza
del naso. Fermo. Colta la mira: giusto
giusto a perpendicolo nella pupilla
dell'occhio destro. Sangue. Inevitabile
lo svenimento³⁴.

Il riferimento alla cecità dell'eroe del mito ritorna anche in un altro testo della silloge, *Figure femminili*, in cui la figura della madre e quella dell'amante si fondono e il complesso edipico di freudiana memoria, più che essere un riferimento velato, è una citazione scoperta:

Ma chi gira in vestaglia, al buio,
in anticamera?
Lei? (quale, poi...)
Fino alla consumazione dell'atto
portato il gioco, l'incesto.
Rannicchiati al buio in camera
matrimoniale; uno spiraglio, sempre, per la paura
di riaprire gli occhi cieco³⁵.

²⁸ Id., *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 7.

²⁹ Id., *In treno*, DI, p. 50.

³⁰ Id., *Il magone*, DI, p. 12.

³¹ Id., *Il disperso*, DI, p. 25.

³² Id., *Fresia*, DI, p. 54.

³³ Sulla lucidità descrittiva del *Disperso* di Cucchi si rimanda a Cinzia Emmi, *Dal 'lucido' disperso a Glenn, Indagine nella poesia di Maurizio Cucchi ed intervista*, premessa di M. Santagostini, Roma, Edizioni dell'Ateneo di Poesia e di Storia delle Poetiche Europee, 2001.

³⁴ Maurizio Cucchi, *In attesa del dramma*, DI, p. 29.

³⁵ Id., *Figure femminili*, DI, p. 14.

La paura di svegliarsi cieco è il timore di andare incontro alla stessa sorte di Edipo che, dopo aver scoperto di aver ucciso il padre Laio, essersi unito incestuosamente alla madre Giocasta e avervi generato dei figli-fratelli, si acceca con uno spillo per l'orrore. Che il senso di colpa nutrito dall'investigatore-investigato sia edipico viene confermato in *Primo tempo di un'avventura*, in cui il riferimento all'incesto viene reiterato («Un tocco la falsa consanguineità, il gemellaggio/ complice, artificiale. Fradici – noi – dello stesso mio liquido./ “Incesto”? Stupida... E se fosse? “La verità”?...»³⁶), e nella poesia *Il magone*, in cui egli immagina con dolore il momento dell'abbandono della casa materna e il trasferimento nella casa da adulto:

Di dietro agli occhi tanto per cambiare
 sento la lacrima che sale, ma questa volta
 ce la faccio e mi trattengo. Non è questione
 d'essere mammone, è che lo spettro
 della solitudine ormai doppia (non mia) ... e quella musica
 alla radio della domenica nel primo pomeriggio confessa
 e stabilisce la quantità della pena³⁷.

Ancora una volta vengono coinvolti gli occhi, che non piangono per simulare rigore e virilità, e ancora una volta, con un lessico velatamente giudiziario, si allude ad una pena da scontare. La colpa del soggetto del *Disperso* appare quella del «mammone» e, più a fondo, del bambino che ha desiderato l'amore esclusivo della madre e l'estromissione del padre. È una solitudine doppia: quella della madre abbandonata e quella del figlio che lascia la casa, legata a stretto giro al senso di colpa di chi, rimasto a uno stadio psichico infantile, fa dell'amore un voyeurismo («In fondo ci si può denudare/ anche in presenza di terzi. In fondo/ si potrebbe far l'amore a tu per tu col nemico»³⁸) e anela a un «ultimo bagno nel tepore del liquido amniotico»³⁹. La psiche, esiliata come Edipo dal regno paterno, si rifugia dunque nel regno protettivo della madre, si immerge nelle acque dell'amnio, pur consapevole del pericolo dell'incesto.

Da un altro affondo lessicale, è possibile notare come il campo semantico paterno sia meno frequentato rispetto a quello materno. Da un lato, infatti, si contano le 4 occorrenze della parola 'madre' e le 3 di 'mamma'; dall'altro le 2 occorrenze di 'padre' e l'*hapax* 'papà'. Statisticamente parlando, la madre è chiamata in causa il doppio delle volte rispetto al padre. Inoltre, l'unica

³⁶ Id., *Primo tempo di un'avventura*, DI, p. 45.

³⁷ Id., *Il magone*, DI, p. 13.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Id., *Il disperso*, DI, p. 21.

occorrenza della parola 'papà' si inserisce proprio in una domanda che il soggetto pone alla madre stessa, unica possibile custode delle memorie paterne: «Mamma, dov'è finito, dimmi,/ il cappello del papà,/ buttato via dal vento, dopo che mi hanno tolto le tonsille in piedi?»⁴⁰. Lo smarrimento del feticcio, il cappello del padre, e la rimozione delle tonsille, forse un'ulteriore allusione alla mutilazione edipica⁴¹, trovano conforto nel territorio conciliante della madre, lo stesso conforto che Edipo cerca in Giocasta in un passo del testo sofocleo citato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, quando l'eroe, ancora ignaro del terribile segreto che lo riguarda, comincia a provare turbamento per le parole dell'oracolo e ascolta le rassicurazioni della madre-moglie: «Quanti prima di te, nei sogni loro/ giacquero con la madre! Ma la vita/ per chi vede in quest'ombre il nulla vano/ è solamente lievissimo peso»⁴².

Il figlio, che non abbandona il grembo materno («clandestino/ nel grembo, origliare nel lenzuolo, nel cuore/ della terra: motori, sirene, grilli»⁴³) e che vorrebbe ancora interpretare il reale con le categorie dell'infanzia («Potrei misurare il tempo/ secondo il metro dei bambini»⁴⁴), è impegnato nella risoluzione dell'enigma paterno, mentre tutta materna è la sicurezza del letto in cui si lascia sprofondare («Che cos'altro se non accucciare/ il piede in fondo al letto o mettere la mano/ sotto il cuscino soffice, al sicuro?»⁴⁵) e materno è anche l'oggetto del suo desiderio, che lo induce a volersi sublimare nel padre per sostituirvisi edipicamente («fossi io lui/ in persona»⁴⁶).

Così, venuti meno «tutti i più validi modelli»⁴⁷, l'indagante prova la stessa sofferenza del patricida Edipo e ne condivide l'«estremo sforzo podistico»⁴⁸, la *detection* primigenia, cioè la chiamata a risolvere l'enigma della Sfinge prima e il mistero della pestilenza tebana poi. Del resto, l'alta frequenza del sostantivo 'piede' (13 occorrenze) dialoga ancora, nella sua sostanza più intima, con l'Oιδίπους del mito, ovvero l'uomo 'dai piedi gonfi'. Il piede del *Disperso* è il piede bucato di Edipo, ferito alle caviglie ed esposto dal padre Laio per far sì che la profezia dell'oracolo di Delfi, che vede il padre assassinato dal figlio, non si compia. Infatti, il passo claudicante del marito-figlio

⁴⁰ Id., *I fatti della settimana*, DI, p. 37.

⁴¹ La mutilazione ritorna in un'altra poesia, *La mappa del tesoro*, dove la portiera racconta di aver visto uscire di casa «quello mutilato [...] che se ne va, in cerca di qualcosa/ di straordinario, chissà che. Affari/ sarà che è diventato matto» (Id., *La mappa del tesoro*, DI, p. 26).

⁴² Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* [1899], in Id., *Opere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1966, vol. III, p. 245.

⁴³ Maurizio Cucchi, *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

⁴⁴ Id., *Il disperso*, DI, p. 20.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Id., *La mappa del tesoro*, DI, p. 25.

⁴⁷ Id., *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

⁴⁸ Id., *Concorrenze*, DI, p. 55.

che viene descritto dalle figure di madre e di moglie sopracitate, così come il «tipo che topicca dappertutto»⁴⁹, sembrano restituire l'immagine dell'Edipo dai piedi dolenti. Nel solco di Edipo, così, il figlio della vittima, del 'disperso', diventa protagonista e contemporaneamente antagonista della vicenda, custode e distruttore della casa paterna («io stesso muto spettro,/ sia pure, istrione, commediante/ discreto, antagonista subdolo, sia pure...»⁵⁰).

A proposito di casa, il *Disperso* si costruisce proprio su quell'archetipo della casa illustrato da Bachelard ne *Il diritto di sognare* e citato in esergo nella raccolta: «Anche la mucca ha il suo principio d'interiorità. Esige una casa, l'ambiente modesto e segreto dove l'inconscio vive»⁵¹. La casa, l'archetipo primordiale che accomuna umanità e mondo animale, è sede dell'inconscio e dimora dei sogni. Proprio la casa, nel primo libro cucchiano, viene invasa da parenti e spettatori e viene sconvolta dal lutto. Della casa vengono inventariati gli oggetti più modesti e intimi, cartelle, tritacarne, fasce elastiche, fotografie, denti da latte, mele sbucciate, ombrelli, bottoni, lettere, ecc., e in questo regesto di «bellissime cianfrusaglie tenute daccanto»⁵², di «roba che potrebbe servire a qualcosa»⁵³, di «briciole nel taschino del gilè»⁵⁴, vengono catalogati al contempo gli elementi dell'inconscio, gli strati e i sostrati della psiche.

Ben lungi da una qualsiasi intonazione crepuscolare⁵⁵, la poetica cucchiana degli oggetti consiste nel tentativo profondamente tragico di aggrapparsi al mondo fisico, di farlo parlare per mezzo delle cose, di trattenere il residuale, di custodire quanto si è salvato dal trauma della dispersione. Venuto meno il modello paterno da seguire prima e da superare poi, nella culla salvifica, ma vischiosa, del materno, l'enigma può essere risolto soltanto attraverso una minutissima «topografia della casa»⁵⁶.

Sarà solo nell'ultimo verso del libro che l'io lirico riuscirà a salutare il padre con un commiato sardonico: «Addio/ caro adorabile piccolo tanghero idiota»⁵⁷. La lezione di Maurizio Cucchi è proprio questa: è rinunciando all'inchiesta e accettando l'insensatezza della mancanza, non tanto del padre

⁴⁹ Id., *Prima parentesi-Seconda parentesi*, DI, p. 13.

⁵⁰ Id., *Concorrenze*, DI, p. 57.

⁵¹ Gaston Bachelard, *Radio e fantasia*, in Id., *Il diritto di sognare* [1970], Bari, Edizioni Dedalo, 1975, p. 181.

⁵² Maurizio Cucchi, *Le briciole nel taschino*, DI, p. 19.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. Roberto Carifi, *Maurizio Cucchi. Nella luce del distacco*, in *Anni '80. Poesia italiana*, a cura di L. Cesari, introduzione di R. Carifi, Milano, Jaca Book, 1993, p. 45; ma cfr. anche Id., *Il gesto di Callicle*, Milano, Società di Poesia, 1982, pp. 29-44).

⁵⁶ Maurizio Cucchi, *La casa, gli estranei, i parenti prossimi*, DI, p. 7.

⁵⁷ Id., *Coincidenze*, DI, p. 63.

biografico, quanto del padre come funzione regolatrice, che si supera il momento del distacco. È a partire da questa consapevolezza che per l'individuo è possibile qualificarsi e inserirsi nella società, instaurare un contatto autentico con gli altri, «essere parte con disinvoltura, condividere commosso»⁵⁸, superare la propria «estraneità senza tempo»⁵⁹, sentirsi finalmente figlio del mondo e padre di sé stesso, poiché disperdere significa anche imparare a lasciare andare.

⁵⁸ Id., *Nuove ragioni*, DI, p. 51.

⁵⁹ *Ibidem*.

MARCO DANIELE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

IL DIALOGO CON LA MORTE NELLA POESIA
DI MILO DE ANGELIS

Questa morte è un'officina
ci lavoro da anni e anni
conosco i pezzi buoni e quelli deboli,
i giorni propizi, la virtù
di applicarsi minuto per minuto e quella
di sostare, sostare e attendere
una soluzione nuova per il guasto.
Vieni, amico mio, ti faccio vedere,
ti racconto¹.

Con queste parole si apre *Guerra di trincea*, la prima sezione di *Incontri e agguati*, la penultima (per ora) silloge poetica del milanese Milo De Angelis. E in questo insieme di rara eleganza e di vivida concretezza che rimanda alla dimensione quotidiana e materiale dell'officina – ma anche, metaforicamente, all'operato del poeta che seleziona e lima i suoi versi con la stessa sapienza di un meccanico – si palesa uno dei *leitmotiven* non solo della raccolta in questione, ma dell'intera produzione deangelisiana: la morte. O per essere più precisi, il rapporto con la morte. Un rapporto continuo e ininterrotto, che De Angelis ci invita a osservare dall'interno con la cordialità e la garbatezza di un vecchio conoscente (*Vieni, amico mio, ti faccio vedere, / ti racconto*) e di cui sottolinea subito la lunga durata nel tempo (*ci lavoro da anni e anni*). L'urgenza di esplicitare ulteriormente questo dettaglio appare evidente nei componimenti immediatamente successivi, come questo:

¹ Milo De Angelis, *Incontri e agguati*, Milano, Mondadori, 2015, p. 8.

..... nel 1967, dopo una lunga guerra
di trincea, dopo una guerra di metri
guadagnati e persi, iniziai
una trattativa con la morte².

La data non è scelta a caso. Come dichiarato dallo stesso De Angelis in una recentissima intervista del 2022³, si tratta dell'anno spartiacque nella sua attività di poeta, quello in cui decide di cestinare i primi giovanili esperimenti di versificazione e ha inizio una fase di furore creativo culminato otto anni dopo nella pubblicazione della sua prima silloge, *Somiglianze*.

All'epoca – siamo nel 1975 – De Angelis ha venticinque anni. La sua giovane età determina l'orizzonte tematico e temporale in cui si muove la raccolta, ossia il passaggio dall'adolescenza alla maturità. Ma già qui, tra le pagine di questa prima silloge, il poeta si affaccia all'esperienza della morte. Colta non solo come evento da subire passivamente o a cui assistere da spettatore, ma da vivere – mi si perdoni l'ossimoro – come parte proattiva, in quanto è una morte desiderata e ricercata con l'atto del suicidio. Il suicidio è al centro di una delle liriche più celebri e significative di *Somiglianze*, *T.S.*, fin dal titolo stesso che altro non è che la sigla 'tentato suicidio' delle cartelle cliniche. L'estremo gesto è subito presentato in una dimensione drammatica:

Ognuno di voi avrà sentito
il morbido sonno, il vortice dolcissimo
che si adagia sul letto
e poi l'albero, la scorza, l'alga
gli occhi non resistono
e i flaconi non sono più minacciosi
nella luce chiaroscura del pomeriggio
mentre mille animali
circondano la lettiga, frenano gli infermieri
il disastro del respiro sempre più assopito
nei vetri zigrinati
dell'autambulanza, appare
il davanzale di un piano, il tempo
che sprigiona i vivi
e li fa correre con la corrente nelle pupille,
l'attimo dell'offerta, per scintillarle⁴.

² *Ibidem*.

³ *Dall'inizio: risposte sulla poesia. Milo de Angelis*, in «minima & moralia», 1° dicembre 2022, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/poesia-italiana/dallinizio-risposte-sulla-poesia-milo-de-angelis/>

⁴ Id., *Tutte le poesie. 1969-2015*, Mondadori, Milano, 2015, p. 36.

Il taglio delle scene è evocativo, vago, e al contempo vistosamente cinematografico. Forse qui agisce il ricordo di due film assai cari – per sua stessa ammissione – a De Angelis, entrambi coronati dal suicidio del protagonista: *Il grido* di Michelangelo Antonioni e *Le feu follet* di Louis Malle⁵. Ma a differenza di queste due opere, in *T.S.* la morte viene solo sfiorata e, in una sorta di progressione dialettica, alla rinuncia alla vita e alla ricerca della sua conclusione segue la riscoperta dello slancio vitale, tramite la regressione alla dimensione del concepimento, della fecondazione sessuale in una cornice tropicale e paradisiaca, edenica, finché negli ultimi versi irrompe sulla scena la figura materna, colei che è al centro di questo processo generativo:

Il respiro si affanna, finisce, riprende
 quanta pace nella spiaggia gelata dal temporale:
 una canoa va verso l'isola corallina
 e sotto l'oceano si accoppiano le cellule sessuali
 non ci sono eventi irreparabili
 ma solo le spugne cicliche,
 gli insetti che hanno coperto l'aria:
 ecco un colore di madreperla, una roccia nella sabbia,
 l'accappatoio che toglie con un solo gesto
 solennità della luce, la meraviglia, la prima
 e la femmina del pellicano
 chiama la nidiata sparsa nella tempesta
 e forse vede qualcosa, tra gli scogli,
 qualcosa che si muove
 domani correrà con i suoi bambini
 mescolata, per respirare
 nel turchese profondo della marea
 che sale in superficie, sta rinascendo adesso
 e trova una terra diversa, un'altra voce⁶.

Un'altra figura femminile, questa volta la defunta moglie, è al centro della raccolta deangelisiana forse più legata al tema della morte, anche più di *Incontri e agguati*. Si tratta di *Tema dell'addio*, silloge pubblicata nel 2005. Siamo in una fase ben diversa della vita di De Angelis, non più giovane e alle prese con il lutto per la perdita della moglie, la poetessa Giovanna Sicari, venuta a mancare nella notte fra il 30 e il 31 dicembre del 2003.

⁵ Alberto Russo Previtali, Jean Nimis (a cura di), *L'avventura della permanenza. La poesia di Milo De Angelis*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 146.

⁶ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 37.

Come ha giustamente sottolineato Francesco Giusti, *Tema dell'addio* si ascrive a quella tradizione dei canzonieri in morte della donna amata presente fin quasi dalle origini della letteratura italiana – si pensi alla *Vita Nuova* di Dante e ai *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca – e più di recente rivitalizzata da Montale negli *Xenia*⁷. Tuttavia, rispetto a queste opere, De Angelis mette in secondo piano il ricordo della donna amata nel pieno della vita e preferisce concentrarsi sul doloroso travaglio della malattia, fino al suo tragico epilogo. La scoperta del male incurabile, le cure inutili, le degenze in ospedale tra Roma e Milano sono esplorate dall'autore con precisione chirurgica, scandite in sei sezioni in cui i ricordi compaiono, ma si accalcano e si intrecciano alla descrizione del male presente secondo un libero fluire di rapidi flash *mnestici*:

Io siedo al caffè sottocasa,
guardo il paesaggio che fu di Sironi, in un solitario
dodici agosto, inizio a convocare le ombre.
Rivedo mio padre in una città di mare, una brezza
di Belle Epoque e un sorriso sperduto di ragazzo.
E poi Paoletta che sul tatami trovò la vittoria
a tre secondi dalla fine. E Roberta
che ha dedicato la sua vita. E Giovanna,
in un silenzio di ospedali, quando il tempo
rivela i suoi grandi paradigmi⁸.

Si noti il movimento circolare, la discesa nel mondo dei ricordi prima di tornare al tempo presente e alla condizione dolorosa della moglie. Proprio in virtù di tutto ciò avviene che la sofferenza si proietti retroattivamente nella memoria e ne eroda la funzione consolatrice che tradizionalmente la poesia le attribuisce, fino a rendere quasi insostenibile l'atto del ricordare:

Ma a volte, tornando, s'incontra l'ira dei morti,
il pallido sconcerto delle strade che una volta
furono nostre e ringraziate, furono brivido notturno
e veste sfiorata nel balcone: bisbigliano
che solo uno fu l'istante, solo uno fu il bacio, il nome
dei batticuori, solo uno, bisbigliano
l'antico stornello: "non tornare, oh, non tornare
nei luoghi che ti hanno visto felice"⁹.

⁷ Francesco Giusti, *Cercando un oltre nell'assoluto fragile dei corpi. Un 'canzoniere di/in morte' italiano*: Tema dell'addio di Milo De Angelis, in «The Italianist», (2009), n. 29, pp. 100-114.

⁸ M. De Angelis, *Tutte le poesie* cit., p. 161.

⁹ Ivi, p. 168.

La natura personale e autobiografica della vicenda al centro della raccolta non impedisce comunque a De Angelis di evadere dai limiti di un banale *memoir*, caricando la morte della Sicari di un significato più ampio, universale, come se ogni singola morte ricapitolasse in sé la dipartita di ogni altro essere umano:

In te si radunano tutte le morti, tutti
i vetri spezzati, le pagine secche, gli squilibri
del pensiero, si radunano in te, colpevole
di tutte le morti, incompiuta e colpevole,
nella veglia di tutte le madri, nella tua
immobile. Si radunano lì, nelle tue
deboli mani. Sono morte le mele di questo mercato,
queste poesie tornano nella loro grammatica,
nella stanza d'albergo, nella baracca
di ciò che non si unisce, anime senza sosta,
labbra invecchiate, scorza strappata al tronco.
Sono morte. Si radunano lì. Hanno sbagliato,
hanno sbagliato l'operazione¹⁰.

Del resto, una delle tante costanti dell'intera opera deangelisiana è proprio l'antitesi fra «il particolare privato e doloroso del singolare e l'assoluto del plurale e del molteplice». E la fascinazione deangelisiana per la morte va letta non solo come una conseguenza di inclinazioni personali e di lutti privati, ma anche come un riflesso delle condizioni dell'intera umanità moderna e postmoderna, figlia della morte di Dio nietzschiana e del male di vivere montaliano. Con la caduta degli idoli e delle verità assolute – il pirandelliano 'strappo nel cielo di carta' – la morte assurge a unica autentica certezza della vita umana, in quanto ne rappresenta la naturale conclusione alla quale nessuno – ricco o povero, colto o ignorante, credente o ateo – può sfuggire.

Ma di fronte a questo *mysterium tremendum* De Angelis rifugge da qualsiasi concezione del poeta come semplice spettatore per rivendicare una funzione attiva, tragica, che passa attraverso la partecipazione commossa di *Tema dell'addio* per giungere alle sue estreme conseguenze in *Incontri e agguati*, e in particolare nella prima sezione, *Guerra di trincea*, dove si esplica la summenzionata 'trattativa con la morte'.

Qui il poeta milanese porta in scena una morte "ondivaga" nel suo continuo ritrarsi e avanzare come l'acqua del mare:

¹⁰ Ivi, p. 161.

Iniziai dunque a trattare, sì, a trattare
 ma lei recalcitrava, negava la firma,
 si dava per dispersa e riappariva sul più bello
 nella vela di una carezza o nella voce
 che indicava lassù un'orsa favolosa
 era lei con un sapore di mandorle bruciate
 iniettava nell'alba il suo buio primitivo¹¹.

De Angelis la insegue, non la trova, si illude che non ci sia finché «di colpo, un lunedì di febbraio» essa non ripiomba sulla scena, personificata in una figura feudale e bellicosa:

[...] è uscita
 dal suo feudo,
 ha fatto incursioni, all'alba,
 nella casella della posta, ha ripreso
 la sua cerimonia incessante, ha diffuso
 un canto di puro gelo
 ha cercato proprio noi.

E ha cominciato a parlare,
 quella figura plenaria,
 come il capobranco della nostra fine
 soffocava il lievito felice,
 affondava con il piede la barca
 infantile di due foglie
 ci lanciava il suo avvertimento¹².

Sembra quasi di rivedere la morte dipinta secondo l'iconografia medievale, presenza scheletrica in sella a un cavallo macilento oppure intenta a compiere una danza macabra in mezzo ai cadaveri, mentre apostrofa il poeta:

“Sarai una sillaba senza luce,
 non giungerai all'incanto, resterai
 impigliato nelle stanze della tua logica”

“Sarai la crepa stessa
 delle tue frasi, una recidiva,
 una voce deportata, l'unica voce
 che non si rigenera morendo”¹³.

¹¹ Id., *Incontri e agguati* cit., p. 8.

¹² Ivi, p. 9.

¹³ *Ibidem*.

E ancora:

“Morirai invaso dalle domande
correndo contro vento a braccia tese
ricordando il tepore della sorridente
scaverai nella miniera dell’ultimo vederla
formerai a poco a poco la parola niente”¹⁴.

Di fronte all’ineluttabilità della morte, nemmeno la poesia può squarcia-
re il velo ultimo e afferrare il senso più profondo dell’esistenza. Non a caso
l’immagine che chiude l’intera raccolta è proprio quella di «un annuncio
oscuro di linee/ e parole, barlumi di volti e di città: un disegno/ di salvez-
za, forse, o un’esecuzione». Un mistero che il poeta non può illuminare con
la luce della sua ragione, uno gnommero – per dirla alla Gadda – che non
si può districare. E al quale tuttavia De Angelis deve aggrapparsi, come
confessa:

Sono in un segreto frastuono
sono in questo cortile d’aria
e ogni parola di lei violaciocca
mi fa pensare a ciò che sono
un povero fiore di fiume
che si è aggrappato alla poesia¹⁵.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ivi*, p. 10.

SARA DI LEO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

MEMORIA LIRICA E TENSIONE ETICA:
SU VINCENZO CONSOLO *EN POÈTE*

Fra poco, domani [...] tutto s'ammasserà/ nel
canto buio/ d'una casa/ invasa dall'onda/ che presso
c'incalzava¹.

Sprofonda la voragine,/ vacuo oggi/ passato
smemorato,/ una muraglia s'erge,/ un'infinita lastra/
trasparente:/ atone sillabe/ richiami inascoltati².

Alla discrezione del fondo di un cassetto, Vincenzo Consolo aveva affidato la sua voce poetica, la sua più intima testimonianza di una sfiducia nella società d'oggi, a cui essa viene celata, e della programmatica tensione civile che ne attraversa l'intera parabola narrativa dal 1963 al 1998, dalla *Ferita dell'aprile* allo *Spasimo di Palermo*: gli scabri versi delle raccolte poetiche *Accordi* e *4 liriche*, pubblicate post-mortem sotto l'egida di Caterina Pilenga, dei quali abbiamo in esordio riportato alcuni *excerpta* emblematici, concentrano le sperimentazioni malinconiche tipiche dello scrittore attorno a un'idea di letteratura ormai impossibile, animata e percorsa da una vocazione etica e intimamente agonistica. Ma se la scrittura di Vincenzo Consolo è disseminata di contaminazioni letterarie da cui traspare, nell'antinomia costitutiva e speculare tra storia/razionalità e poesia/follia, la pervasiva filigrana lirica del suo sperimentalismo neomodernista, tale condensazione formale risulta singolarmente sommersa e come implicita

¹ Vincenzo Consolo, *Accordi*, Sant'Agata di Militello, Zuccarello Editore, 2015.

² Id., *4 liriche*, Milano, Il ragazzo innocuo, 2017.

nelle sue rare composizioni istituzionalmente poetiche: delle quali però andrà indagato e restituito il valore di incunabolo tematico e figurale della sua grande prosa narrativa e della sua stessa strenua difesa del valore civile e antropologico della parola letteraria.

Le otto poesie che compongono le raccolte – redatte su fogli dattiloscritti senza alcuna datazione e curiosamente confezionati dallo stesso Consolo in modo artigianale ricucendoli con un filo da pescatore, segno di una forte intimità che intercorreva tra l'autore e questi suoi versi – sono ammantate da un'atmosfera cruda, ruvida e tagliente portavoce di una quotidianità «invasa dai linguaggi mediatici che non esprimono altro che merce e consumo»³, un mondo di «telestupefatti»⁴, balbettanti spettatori in una cavea teatrale sgombra, quel nominato *canto buio*, che rende l'*oggi vacuo*, dimentico di ogni passato, di ogni memoria identitaria, lo stigma di un disvalore in più occasioni esposto dall'autore santagatese⁵.

Un'atmosfera nostalgica, pessimista e agonista allo stesso tempo, che ferisce e innesta «la gemma velenosa/ del terrore», che indurisce la carne, punge e affila le ossa («S'è indurita la tua carne/ alle sabbie tempestose/ del deserto,/ affilate si sono le tue ossa/ sui muri a secco/ della masseria[.] / Brillano granatini/ sul tuo palmo/ per le punture/ delle spinesante»).

Nell'unica lirica che reca l'immagine serena «d'una madre/ appena uscita dalla grotta,/ d'una madre Circe/ sirena e canto,/ d'un figlio giovinetto/ assiso accanto/ a cullare sulle gambe/ una chitarra», d'improvviso «Urla dalla casa/ un padre liconario,/ geme, combatte/ con la sgorbia/ mostri sgorgati/ dal cuore del castagno»⁶.

Si presti attenzione al *padre liconario*, letteralmente licanthropo (si veda anche, altrove, “luponario”), che rimanda immediatamente all'atmosfera lunare del *cuntu* allegorico, la favola teatrale consoliana del 1985, *Lunaria*, in cui veniva inscenato il funerale dell'Astro, icona della Poesia nel suo significato più autentico e primario:

Così è finita, così è stata[.] / Seppellita la Regina. [...] / Così è stata violata/ per calcolo inumano,/ logica meccanica, neutra conseguenza.

³ Id., *Italiano. Il lungo sonno della lingua*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 2000.

⁴ Id., *La scomparsa delle lucciole*, in «Autodafé», V. 1, pp. 51-56; ripubblicato nel 2006 con il titolo *Tra assurdo e democrazia*, in «Lettera internazionale. Rivista trimestrale europea», 88, p. 56.

⁵ Non è un caso che lo stesso Consolo abbia aderito al *Manifesto in difesa della lingua italiana* promosso, tra gli altri, da Luigi Manconi, Aldo Masullo, Vittorio Sermoniti.

⁶ V. Consolo, 4 *liriche* cit.

La meccanicità della cultura odierna fa crollare la Poesia, atrofizza la lingua presente – da Consolo definita *tecnologica-aziendale* – la cui piatta orizzontalità, impoverita alla radice⁷, viene esposta nei versi di 4 *liriche* con l'evocazione metaforica della distruttiva, perenne fluenza dell'Ippari profondo, «che rode le celle antiche/ di Pantalica», nell'aggrumarsi dell'«ambra/ sull'elitre annegate», nel muschio che «verdisce/ sulla pietra/ che frange la corrente».

Quando, nella modernità ormai tarda e obliosa, si infrange il rapporto che la realtà ha con la parola, questa si depotenzia inevitabilmente, e perciò risulta irrigidita, fermata nei versi delle due raccolte poetiche tramite la ripetizioni di termini duri come *pietra, terra, grotta*, nell'immoto notturno boreale dove girovaga bramoso il solitario trepido viandante⁸, leopardiana sineddoche di una generazione «di erranti, di ulissidi che non trovano più la loro terra, la loro trama, che subiscono l'espropriazione della loro memoria»⁹ per propria mano, cui si accompagna un senso di ineluttabilità, una angoscia individuale così fissata nella secca tensione dei versi:

Per ferme parallele/ trascorriamo,/ lembi vele/ in ansia di sfiorarsi,/ ma tra lo spazio breve/ sprofonda la voragine,/ vacuo oggi/ passato smemorato,/ una muraglia s'erge,/ un'infinita lastra/ trasparente¹⁰.

Angoscia legata alla «concezione postmoderna della Storia – noi naufraghi di una storia infranta¹¹ – di cui è andata persa l'idea di causalità»¹²:

Qualcuno certo/ t'ha ferito,/ il sole/ la terra/ una matrigna/ notte senza stelle

dove risalta “matrigna”, posta in *enjambement* così da lasciare il lettore decidere se affidarla alla terra o alla notte, di matrice certo leopardiana sia in valenza poetica che filosofica.

⁷ Si veda Maria Attanasio, *Struttura-azione di poesia e narratività nella scrittura di Vincenzo Consolo*, in «Quaderns d'Italia», 10 (2005), pp. 19-30.

⁸ V. Consolo, 4 *liriche* cit.: «Che brami solo/ trepido viandante/ in quest'immoto/ notturno boreale?».

⁹ Si veda *La strategia del coro. Intervista a Vincenzo Consolo*, a cura di A. di Prima, in «Verso-dove», IV (2001), n. 13, pp. 68-71.

¹⁰ V. Consolo, 4 *liriche* cit.

¹¹ Id., *Retablo*, Palermo, Sellerio, 1987, p. 146.

¹² Nicola Izzo, *Nello scriptorium barocco di Vincenzo Consolo: riprese e ribaltamenti letterari in Retablo*, in «reCHERches Culture et histoire dans l'espace roman 21. Studi per Vincenzo Consolo», Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2018, p. 119.

Nella *Ginestra*:

Qui mira e qui ti specchia, Secol superbo e sciocco¹³.

Così Consolo:

O secol nostro superbo di conquiste e di scienza, secolo illuso, sciocco e involuto!¹⁴.

La visione antistoricistica, propria del suo postmodernismo negativo e critico, espressa dal santagatese con la caduta del mito del progresso, appiattito nei suoi ricordi, è condizione che soffoca inevitabilmente la parola, piegandola ad «atone sillabe/ richiami inascoltati»¹⁵. «È la ritrazione, l'afasia, l'impetramento la poesia più vera, è il silenzio. O l'urlo disumano»¹⁶, il medesimo urlo liconario già espresso in *4 liriche*.

Non è un caso che nella *lectio magistralis* tenuta da Vincenzo Consolo nel 2003 in occasione del conferimento della laurea *honoris causa* in Lettere da parte dell'Università di Roma «Tor Vergata», santagatese egli, in contrappunto all'omologazione espressiva (e perciò del patrimonio concettuale ed etico-civile) in cui si è caduti, aveva rivendicato la duttilità e ampiezza lessicale della lingua italiana in epoca premoderna, soprattutto barocca: «l'italiano è un complesso di lingue piuttosto che una lingua sola, potendo essa variare secondo i vari soggetti e stili e caratteri degli scrittori, per cui diversi stili sembrano quasi diverse lingue»¹⁷.

Diversi stili, diverse lingue. L'unica possibilità di resurrezione per la luna – la Poesia – sta dunque nel *nostos*, nel viaggio a ritroso *dello e nello stile*, nel recupero nostalgico di una memoria perduta, nella risalita verso una lingua poetica, una lingua della creazione¹⁸ ovvero di un linguaggio primario e autentico, puro, adamitico: quello dei villanelli e delle villanelle abitanti della Contrada Senza Nome, luogo illibato, incontaminato dalla meccanica barbarie moderna: un luogo astratto e protetto – un cronotopo immune dal tempo – istituito, appunto, per forza di stile.

Lo stesso Consolo ha spiegato in più occasioni la necessità di “risacralizzare” la lingua, di farle riacquisire dignità (poetica, aggiungiamo)¹⁹, laddove «“risacralizzazione” volge al recupero di parole che abbiano una loro

¹³ Giacomo Leopardi, *La Ginestra*, in *I canti*, Milano, Garzanti, 2007, vv. 52-53.

¹⁴ V. Consolo, *Retablo* cit., p. 128.

¹⁵ Id., *4 liriche* cit.

¹⁶ Id., *Nottetempo, casa per casa*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 163-164.

¹⁷ Id., *Per una metrica della memoria*, in «Bollettino '900», versione web 1996, n. 2, II semestre.

¹⁸ Id., *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993, p. 54.

¹⁹ Ivi, p. 52.

intrinseca purezza, una verginità non ancora imbrattata e degradata, che portino una intima risonanza di luce e verità»²⁰.

Crediamo che oggi, per la caduta di relazione tra la scrittura letteraria e la situazione sociale, non si possano che adottare, per esorcizzare il silenzio, i moduli stilistici della poesia; ridurre, per rimanere nello spazio letterario, lo spazio comunicativo, logico e dialogico proprio del romanzo²¹.

Non è un caso che la «narrazione sceneggiata» (Segre) che nel 1985 contaminava *cuntu* e favola teatrale sia allo stesso tempo l'opera consoliana più prossima al ritmo poetico e – attraverso la peculiare mediazione di Lucio Piccolo²² – di maggiore ascendenza leopardiana, in cui prende forma lo *Spavento notturno* raccontato dal pastore bucolico Alceta nel Frammento XXXVII dei Canti *Odi Melisso, io vo' contarti un sogno*²³.

Nella relazione esposta al Centro di Studi sul Classicismo di Palazzo Pratellesi a San Gimignano nel gennaio 1996, l'autore siciliano, significativamente, non mancava infatti di sottolineare la sedimentata e intensissima espressività interna del grande recanatese:

Leopardi predilige l'immensità, la varietà, la vertiginosa libertà espressiva di uno scrittore secentista, barocco, del gesuita Daniello Bartoli, l'autore dell'*Istoria della Compagnia di Gesù*. «Vi trovate una lingua nuova, locuzioni e parole e forme delle quali non avevate mai sospettato, benché le riconosciate ora per bellissime e italianissime; efficacia ed evidenza tale di espressione che alle volte disgradava lo stesso Dante»²⁴, scrive Leopardi di Bartoli²⁵.

L'andamento leopardiano è tale «che Tommaseo dice, e lo dice in senso critico, la scrittura di Leopardi è un palinsesto mal cancellato»²⁶. Una polifonia *mnestica*, quella cui tende Consolo reagendo al glossario omologato della contemporaneità, alla povertà semantica e figurale di una realtà devitalizzata del proprio passato, attraverso un complesso di retaggi

²⁰ Domenico Calcaterra, *Vincenzo Consolo: le parole, il tono, la cadenza*, Catania, Prova d'Autore, 2007, p. 169.

²¹ Vincenzo Consolo, *I ritorni*, in *Di qua dal faro*, Milano, Mondadori, 1999, p. 145.

²² Si veda Lucio Piccolo, *L'esequie della luna*, in «Nuovi Argomenti», n.s., (1967), nn. 7-8, pp. 152-169.

²³ Giacomo Leopardi, *Odi, Melisso o Lo spavento notturno*, in *Poesie e prose*, I, a cura di M.A. Rigoni, Milano, Mondadori, 1987, p. 136.

²⁴ Si veda Giacomo Leopardi, *Società, lingua e letteratura d'Italia (1816-1832)*, a cura di V. Brancati, Milano, Bompiani, p. 800, § 1314, datato «13 luglio 1821».

²⁵ Vincenzo Consolo, *Per una metrica della memoria*, in «AdVersuS», VI-VII (dicembre 2009-abril 2010), nn. 16-17, p. 140.

²⁶ *Ibidem*.

linguistici studiatemente stratificati in verticalizzazioni funzionalmente anarchiche.

E non è un caso che O'Connel abbia definito la scrittura del santagatese "palincestuosa"²⁷, nella definizione di Gèrard Genette: il poeta di Recanati si fa palese substrato nei versi di *Accordi* e *4 liriche*: se nella narrativa consoliana le procedure sperimentali prevedono il recupero di una gamma lessicale, stilistica, avantestuale amplissima, che verticalizza la narrazione, tale da lambire le qualità del prosimetro e da consentire a una studiosa attenta di rilevarvi una "struttura-azione di poesia"²⁸, per diretta causa i versi che costituiscono le due raccolte poetiche prevedono uno zampillare di toni bassi e alti, di lessico che rimanda a forme dialettali e aulicismi, neologismi, in una convergenza di riflessi e ascendenze letterarie iscritti negli avantesti a cui, per formazione e consonanza di idee, Consolo si accosta o vi si specchia, mettendo a nudo il suo palinsesto.

Per cui, immediati sono i rimandi alle origini, al Mediterraneo e alla Sicilia – patria a cui Consolo ancor più da lontano, da Milano, ritorna sempre: il carrubo («Sei nata dal carrubo/ e dalla pietra») o il castagno, piante tipiche della Trinacria, o ancora il cirneco, cane da caccia siciliano, l'Ippari (corso d'acqua della Sicilia sud-orientale) e Pantalica (necropoli rupestre formata da grotte scavate fra il XIII e l'VIII secolo a.C. in provincia di Siracusa, da cui prende titolo il racconto *Le pietre di Pantalica*).

Rimandi necessari alle origini; lemmi che recuperano un linguaggio primario, adamitico non in senso pascoliano, quanto improvvisamente singhiozzato come in un bambino²⁹: come per un incanto franto e instabile, senza compenso di consolazione.

Vincenzo Consolo, Ulisside del ritorno, viaggia sul malinconico Nautilus del *nostos* per evadere dal carcere afasico della Storia contemporanea: a partire dalla sfiducia nel presente, l'autore allarga il diametro della sua reazione attraverso, si è visto, una varietà lessicale e avantestuale archetipica, primaria, legata alle origini della parola stessa e della stessa letteratura. La reazione agonistica alla perdita della memoria con il conseguente appiattimento della nuova parola, causa di angoscia costante, non può che concretizzarsi in un

²⁷ Si veda Daragh O'Connell, *Consolo narratore e scrittore palincestuoso*, in «Quaderns d'Italia», 13 (2008) p. 162: «Cesare Segre nel suo famoso saggio sul *Sorriso* afferma che il plurilinguismo di Consolo è anche nettamente plurivocità e che l'autore siciliano va avvicinato all'altro grande romanziere plurivoco e *pasticheur*». Si veda in proposito il seminale saggio di Cesare Segre, *Teatro e racconto su frammenti di luna*, in Id., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 87-102.

²⁸ Si veda M. Attanasio, *Struttura-azione di poesia* cit.

²⁹ V. Consolo, *Accordi* cit.: «Ridi/ e il tuo riso sembra pianto,/ il singhiozzo improvviso/ d'un bambino».

viaggio spazio-temporale verso il principio, «l'origine di tutto, un percorso la cui circolarità viene affidata sinteticamente da Consolo, nello *Spasimo di Palermo*, alle parole di Eliot: «In my beginning is my end»³⁰.

Una sperimentazione che si configura come un'esigenza etica ancor prima che estetica³¹ e che, di conseguenza, potrebbe far azzardare una ipotesi di datazione per queste liriche lasciate in un cassetto, per sua stessa testimonianza, a cui non aveva apposto stranamente alcuna data – probabilmente in quanto espressione più intima e crudelmente vera delle sue convinzioni: e verrebbe fatto di pensare che questi versi – scabri quanto intensi e sintomatici – appartengano agli anni successivi al 1992, fase acuta di impegno civile, quando si inaugura per l'autore santagatese un periodo profondamente segnato «da una disillusione rispetto alla possibilità della letteratura di avere un effettivo impatto sulla realtà»³². La complessità e concretezza della realtà minaccia di ridurre a puro meccanicismo la letteratura, eppure l'agonismo storico di Consolo travalica la mera sfiducia verso la parola: ne è testimonianza il plurilinguismo barocco dell'autore, simbolo della propria «volontà di compiere un tentativo, folle e destinato al fallimento [...], ma necessario per superare quella fragilità – anche ostentandola»³³. Tant'è che:

Speriamo tuttavia/ di ricomporre/ il fuoco e l'acqua,/ l'idea e il fatto./ Ma disperiamo/ mai di concordare/ vicine somiglianze,/ di raggiungere infine/ – ansia d'una vita,/ ricerca senza fine –/ di noi l'immagine/ sfocata in fondo/ al lago nichelato/ dello specchio³⁴.

Sono versi che mentre testimoniano di una consapevolezza drammatica ma non rassegnata verso il presente, al ripiegamento nell'afasia si ostinano a opporre e rilanciare il dialogo – l'intreccio – fra il testo letterario e la tensione etica, nel segno di una militanza civile inscritta nell'emozione figurale della parola lirica quale spazio e riflesso mnestico – quale passato offerto oggi al futuro – di un significato perduto ma sempre di nuovo cercato e irrinunciabile.

³⁰ Id., *Lo Spasimo di Palermo*, Milano, Mondadori, 1998, p. 9. La citazione è mutuata dai *Four Quartets* di T.S. Eliot (primo verso di *East Coker*).

³¹ Si veda Domenico Calcaterra, *Lo scrittore verticale. Conversazione con Vincenzo Consolo*, Milano, Medusa, 2014.

³² Margherita Martinengo, *Quando teoria e prassi non vanno all'unisono. Sperimentazione formale e impegno civile nell'opera di Consolo*, in «L'Ellisse», XV (2021), n. 2, p. 135.

³³ *Ibidem*.

³⁴ V. Consolo, 4 *liriche* cit.

MARIA BORIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA)

CRISTINA CAMPO E IL PENSIERO NEGATIVO

1. *Passo d'addio*, il primo libro di poesia di Campo, esce nel 1956. Il testo incipitario è del 1945, mentre gli altri risalgono al 1954-1955¹, biennio che segna un momento di passaggio cruciale nella biografia dell'autrice: suo padre ottiene il posto di direttore dell'Accademia di Santa Cecilia a Roma, dove si trasferisce con la famiglia da Firenze; lo spostamento, per la figlia, è come una «fenditura tra due mondi»², perché Firenze era stata una culla di rapporti intellettuali e personali d'elezione, fra cui quello affettivo con Traverso e la conoscenza con Luzi. Le ultime poesie sono pubblicate nel 1977, anno della sua morte, dopo aver trascorso appartata il periodo conclusivo della vita, che seguiva una serie di eventi dolorosi: la morte dei genitori tra il 1964 e 1965; la fine della convivenza con il filosofo del pensiero mistico Zolla, conosciuto nel 1958 quando, dopo aver ricevuto un incarico alla RAI per la redazioni di copioni radiofonici dedicati alla poesia contemporanea, Campo lo chiamò come collaboratore; e un isolamento radicale, compensato da una completa dedizione al rito bizantino. Gli ultimi testi sono *Diario bizantino*, *Nobilissimi ierei*, *Mattutino del venerdì santo*, *Monaci alle icone*, *Canone IV* e *Ràdonitza (Annuncio della Pasqua ai morti)*, che apparvero sul primo numero rivista *Conoscenza religiosa* del gennaio-marzo 1977³. Successivamente, tutte le poesie – anche quelle del *Quadernetto*, dono natalizio del 1954 vergato a mano da Campo per l'amica Margherita Pieracci Harwell, escluse dalla prima edizione di *Passo d'addio* (*Un anno... Tratteneva la sua*

¹ Margherita Pieracci Harwell, *Note ai testi*, in Cristina Campo, *La tigre assente*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1991, p. 245.

² Cristina Campo, *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici fiorentini*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2012, p. 103.

³ Margherita Pieracci Harwell, *Note ai testi*, in C. Campo, *La tigre assente* cit., p. 247.

stella, *Biglietto di Natale a M. L. S., Il maestro d'arco, ... Chartres ma questa volta, Quartine brevi. I e Canzoncina interrotta*) – saranno riunite, insieme alle traduzioni poetiche, in *La tigre assenza* nel 1991.

Alla luce di questo profilo, si notano alcune coincidenze indicative fra le date di pubblicazione delle raccolte di Campo e altre raccolte cruciali per la poesia italiana fra anni Cinquanta e Settanta. Nel 1956, anno di *Passo d'addio*, viene stampata la *Bufera* di Montale, terzo e ultimo libro della sua stagione lirica modernista, prima della svolta di *Satura* nel 1971. Ma al 1956 risale anche *Laborintus* di Sanguineti, che anticipa la Neoavanguardia. Inoltre, il 1977, quando escono le ultime poesie di Campo, è l'anno del *Quaderno dei quattro anni* montaliano. Da queste coincidenze, portate come esempio indicativo, rileviamo che il lavoro di Campo si sviluppa in parallelo a una tendenza della poesia italiana tra anni Cinquanta e Settanta: la fine del dominio dell'estetico, impostosi con l'idealismo di Croce, e dunque della poetica ermetica. Viene sostituito sostituito dall'attenzione per la concretezza degli oggetti reali, per delle premesse empiriche a cui si attribuiscono fondamenti di verità – come secondo la 'poetica degli oggetti' di *Linea lombarda* (1952) – e da un impegno politico e ideologico che chiede un confronto critico con la storia e la società – come secondo il Neorealismo e la Neoavanguardia –.

La definizione montaliana di «poesia inclusiva», del 1964, testimonia la presa di coscienza di una trasformazione inarrestabile nell'immaginario letterario. Montale auspica, infatti, l'unione fra alta tradizione letteraria e linguaggi del quotidiano e della tecnica, attestando la diffusione di una nuova cultura: «tutti appartengono, apparteniamo», afferma, «all'immensa azienda del progresso tecnico e meccanico, tutti sentono che il mondo è un serpente che sta mutando pelle e che ognuno di noi è il testimone e la vittima di questa oscura mutazione»⁴. La «genealogia» di questo cambiamento sarebbe cominciata «dai rapporti fra "cultura" e "politica" dopo il 1945», secondo Fortini⁵. E proprio nel 1945, sul primo numero de' *Il Politecnico*, lo stesso Fortini scriveva, infatti – rispondendo alle sollecitazioni dell'articolo di Vittorini *Una nuova cultura* apparso in prima pagina – che bisognava guardare alla cultura come al «modo nel quale gli uomini producono quanto è necessario alla loro esistenza, la particolare maniera, mutevole per il mutare dei mezzi di produzione, con la quale essi entrano in rapporto con gli altri uomini e con le

⁴ Eugenio Montale, *Poesia inclusiva* (1964), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, vol. II, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, p. 2632.

⁵ Franco Fortini, *Un mancato editoriale del «Politecnico»* [1973], in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 276.

cose»⁶. Cioè, la cultura non è più lo spazio sistematico di un sapere elitario ad uso prevalentemente personale e edonista, controllato dalla politica di un regime come era accaduto durante il fascismo; ma uno spazio sociale e antropologico effettivo, che comporta la commistione tra saperi diversi, tra l'arte e la tecnica come voleva il programma del *Politecnico*, in cui l'artista è prima di tutto un intellettuale che partecipa a una politica democratica ed esercita un impegno civile.

Considerando questa evoluzione dell'idea di cultura, raccolte come *La bufera* di Montale e *Passo d'addio* di Campo, indubbiamente diverse ma appartenenti comunque allo stesso orizzonte storico, se messe a confronto mostrano alcune discrepanze tra quelli che propongo di chiamare il *recto* e il *verso* di un medesimo immaginario e due modi di restituire un valore di pensiero. Da una parte, una poetica con un atteggiamento frontale, di 'presenza', che esprime un'etica con una postura assertiva e critica: siamo nella scia della tradizione dell'Illuminismo, che riconosce un ruolo intellettuale e un prestigio all'autore, il quale crede che i mezzi artistici siano efficaci per interpretare tanto l'esperienza del singolo quanto la storia collettiva. Dall'altra parte, una poetica con un atteggiamento subliminale, di 'assenza', che si concentra su aspetti difficili da ridurre a schemi oggettivi, come i contrasti tra il razionale e l'irrazionale, il visibile e l'invisibile, la voce e il silenzio: siamo nella falsariga di un pensiero intuitivo, interiorizzato e, in senso lato, mistico.

Queste tendenze, *recto* e *verso*, rispecchiano anche dei modelli letterari, che sono stati considerati manifestazione di poetiche circoscritte, come se queste ultime corrispondessero a caratteri tipologici. La scrittura dell'assenza, ad esempio, è stata associata al carattere di una poetica tipologicamente femminile, che non si interessa alla gestione effettiva del potere, né a una riflessione ideologica, così come emerge dai ritratti di Guidacci e Pozzi in *La giovane poesia*, prima antologia italiana, uscita proprio nel 1956 a cura di Falqui, che a fianco di diversi autori include le due autrici, elemento di forte novità per l'epoca⁷.

Ora, se confrontiamo le posizioni di Montale e Vittorini con quella di Campo possiamo dire che la «responsabilità» – percettiva, riflessiva ed etica – di Montale e la «forza di precisazione» della metafora secondo Vittorini, rientrano a pieno nell'atteggiamento di 'presenza': la loro idea di poesia è una forma di conoscenza analitica, opposta all'«assenza», la poesia come forma di

⁶ Id., *Per una nuova cultura* [1945], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini e con uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1232.

⁷ Cfr. Maria Borio, *Introduzione*, in *La parola poetica delle donne*, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 3-5.

conoscenza intuitiva. Ma Montale è anche, in qualche modo, conservativo perché confida in una concezione umanistica piuttosto tradizionale della letteratura. Dunque, anche se Montale e Vittorini appaiano impegnati, secondo l'idea di impegno dell'epoca, sono legati ancora all'idea che la letteratura abbia uno statuto superiore rispetto ad altri saperi, che coincide con quella che per Fortini è la «poesia-valore»⁸: un linguaggio prestigioso, espressione della fiducia nel mandato umanistico dell'intellettuale come interprete di un mondo ritenuto intellegibile⁹. Quindi, la generazione di Montale, e di Vittorini, realizza senza dubbio una letteratura che comunica una conoscenza analitica e critica dei processi storici, la quale è però anche l'ultimo faro di una visione del passato: cioè, esercita un pensiero critico orientato da istanze tradizionali, che hanno condizionato la formazione di questi autori, ma hanno anche motivato il loro riconoscimento in un ruolo letterario.

Campo, invece, sembra proiettata verso una fuga irrazionale dalla realtà e dalla storia. Tuttavia, attraversa in modo tragico i mutamenti culturali fra anni Cinquanta e Sessanta, senza la pretesa di possedere un'autorità letteraria che possa ritenersi superiore ad essi per contrastarli. Piuttosto, ne introietta la portata in modo lacerante, consapevole che il suo punto di vista, anche se deraglia rispetto all'interpretazione convenzionale della funzione della letteratura, non poteva nemmeno essere ridotto a un modello di scrittura subliminale, ingenuo, non consapevole. La sua voce è, infatti, dotata di un pensiero critico non frontale e non assertivo, ma caratterizzato da un'umile sagacia, che possiede – come lei stessa scrive nella scheda editoriale al *Libro delle ottanta poetesse*, che rimase incompiuto – una «incomparabile forza e semplicità, sempre nuova nella sua freschezza, sempre identica nella sua passione»¹⁰. Pertanto, si può dire che la categoria fortiniana della «poesia-valore», quindi l'idea di autonomia della letteratura connessa ai fondamenti dell'umanesimo moderno, appartiene per Campo a una prospettiva dove i nomi, come leggiamo nella prosa *Parco dei cervi*, si scrivono sull'acqua: sono lo specchio dell'esaurimento di sé stessi, trasportati nella corrente di un'epoca cambiata:

⁸ Franco Fortini, *Consigli a pochi* [1958], in Id., *Verifica dei poteri*, Torino, Einaudi, 1965, p. 137.

⁹ Questo mandato incomincia a essere disconosciuto solo negli anni Settanta, anche se in un processo niente affatto immediato. Tanto è vero che, ad esempio, la poesia femminile, affermata per la prima volta in quel frangente storico come soggetto artistico e politico, e quindi la stessa opera di Campo, risultava circoscritta in uno stereotipo di genere perché veniva ancora interpretata attraverso la categoria del «valore» letterario: non «valori-codice», legati a un carattere fontale, razionale e maschile, ma «valori bisogno», legati a un punto di vista subliminale, irrazionale e femminile: cfr. Cristina Annino, *Il mestiere di poeta*, in *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta*, a cura di T. Kemeny e C. Viviani, Bari, Dedalo, 1979, p. 61.

¹⁰ Cristina Campo, *Scheda editoriale per «Il libro delle ottanta poetesse»*, in Ead., *Sotto falso nome* a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi, 1998, p. 193.

Un tempo il poeta era là per nominare le cose: come per la prima volta, ci dicevano da bambini, come nel giorno della Creazione. Oggi egli sembra là per accomiarsi da loro, per ricordarle agli uomini, teneramente, dolorosamente, prima che siano estinte. Per scrivere i loro nomi sull'acqua: forse su quella stessa onda levata che fra poco le avrà travolte¹¹.

Montale e Vittorini sono tempestivi rispetto al proprio tempo, intempestiva è Campo, si potrebbe dire. Tuttavia, Montale non va oltre la tradizione della lirica moderna e le norme dell'etica umanistica, mentre Vittorini ritiene che la realtà possieda in sé significati oggettivi, interpretabili grazie a un'ideologia: punti di vista che si sono esauriti con il Novecento. L'autrice di *Passo d'addio*, invece, svolge una meditazione lirica, o una poesia filosofica, che non si fa condizionare né dall'autorità della tradizione né dalle mode ideologiche o dalle tendenze dell'attualità, e non si lascia limitare facilmente a una contestualizzazione circoscritta dalla sociologia. Campo sviluppa una tenacia intellettuale con cui interroga la realtà. Quest'ultima le consente di elaborare una meditazione poetica, che propone modi non convenzionali in cui la lirica può generare senso.

2. Un aspetto importante del genere lirico, che Campo reinterpreta, è il rapporto tra pensiero astratto e metafora. Una premessa: anticamente, infatti, erano le verità archetipiche ad essere illustrate e spiegate per metafore, ma la lirica moderna, a partire dal romanticismo, esprime per metafore i pensieri e i sentimenti individuali. Attraverso il pensiero metaforico, le esperienze vissute dall'io sono traslate in un orizzonte di senso universale che, secondo i romantici, coincide con un assoluto ontologico (Hölderlin, Leopardi). Poi, con la crisi dei valori *fin de siècle*, di questo orizzonte verrà considerata possibile solo un'interpretazione simbolica (si pensi a Baudelaire, Rimbaud, e Nietzsche che sostenne l'importanza della metafora relativamente al linguaggio, considerando ogni linguaggio di per sé metaforico e tramite per accedere a un piano simbolico dell'essere). Per la lirica moderna, dunque, il pensiero metaforico è soggettivo e depositario di una verità. In seguito, la metafora incomincerà a essere considerata soprattutto la figura retorica che trasla nel linguaggio letterario cose ed eventi concreti: questi ultimi possiederebbero già in sé una verità oggettiva, che può essere dimostrata dai metodi delle scienze, rispetto ai quali la metafora aggiunge una diversa percezione, ma nessun sapere imprescindibile.

¹¹ Ead., *Parco dei cervi* [1960], in Ead., *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 149.

Campo rivaluta l'efficacia ermeneutica del pensiero metaforico che, nella sua poetica, porta un equilibrio tra il punto di vista soggettivo e quello oggettivo. A quest'equilibrio si arriva attraverso la contemplazione, che può essere considerata un *medium* fra la razionalità speculativa e l'irrazionalità emozionale. A proposito, in un'intervista del 1989, Luzi afferma: «la conoscenza di Zolla, il trasferimento a Roma e la frequentazione di ambienti religiosi spostarono il tema fondamentale della [...] ricerca [di Campo], che prima fu ricerca della verità detta poeticamente e poi si esprime [...] nel mondo ascetico della contemplazione»¹². Ricordiamo che Zolla la introduce allo studio della letteratura mistica e Campo collabora con lui all'antologia *I mistici* (1963), traducendo sotto pseudonimo un campionario piuttosto vasto, dai Padri del deserto a Donne. Proprio a Luzi, inoltre, Campo deve la conoscenza di Weil: negli anni fiorentini le regala l'edizione francese de' *La pesanteur et la grâce* (*L'ombra e la grazia*, 1951). Ma, solo a Roma, riesce a far davvero sua la lezione spirituale della filosofa francese, mentre si stava distaccando da quella che Luzi chiama appunto «verità detta poeticamente», cioè dall'espressività lirica, e iniziava a cercare nell'arte uno scopo che non fosse solo individuale ed estetico, ma riguardasse le questioni fondamentali dell'esistenza, il senso della condizione umana e un'etica.

Sarebbe riduttivo, tuttavia, pensare che, per Campo, il destino fosse determinato soltanto da una visione religiosa. Senza dubbio, la sua ricerca fu influenzata dalla spiritualità, ma la sua idea di destino si lega anche a una complessiva interpretazione del mondo: cioè, a una modalità ermeneutica che segue un «protocollo analogico»¹³. La poetessa crede che la realtà possa essere letta attraverso figure, ossia grazie al pensiero metaforico, esattamente come accade, secondo lei, nella poesia. La poesia, però, può essere una forma ermeneutica solo se rimuove l'ispirazione lirica che, a suo avviso, funziona come un «agente delle tenebre»¹⁴. Infatti, la lirica che si basa su un'immaginazione febbrile e su illusioni fantastiche, non renderebbe l'individuo consapevole della vita, in grado di osservarla con un saggio distacco, dal momento che è «magnetizzato dagli specchi rovesciati della psicologia e del sociale, spoliato da ciò che inganna lo spirito»¹⁵: cioè, condizionato dal proprio sguardo, che può essere marcatamente esistenzialista, oppure orientato da motivazioni ideologiche. Campo, allora, separa il pensiero

¹² Enrico Gatta, *L'imperdonabile voglia di poesia. Intervista a M. Luzi, G. Draghi e M. Dalmati*, in «La Nazione», 1 luglio 1989.

¹³ Monica Farnetti, *Il privilegio del segno*, in *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 23.

¹⁴ Cristina Campo, *Con lievi mani* [1971], in Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 104.

¹⁵ Ivi, pp. 110-111.

metaforico dall'ispirazione lirica e compie così un gesto contro la cultura della logica strumentale e del progresso tecnico, perché vuole restituire un importante significato conoscitivo alla dimensione del poetico.

Nella letteratura tra anni Cinquanta e Sessanta, infatti, Campo trovava soprattutto una «carenza di spirito analogico, se non vogliamo dire metaforico» e, quindi, della «facoltà compiutamente poetica [...] di volgere la realtà in figura, vale a dire in destino»¹⁶. E, con destino, la poetessa intendeva, più di ogni cosa, lo scopo fondamentale di una civiltà. Tuttavia, l'umanità moderna avrebbe smarrito il suo scopo e apparirebbe una «civiltà della perdita» o della «sopravvivenza»: perciò, non sarebbe rimasto altro da fare che «riconoscere di aver perduto il proprio destino»¹⁷, cercando di non illudersi di potersi identificare nella «folla babelica dei destini vicari», quelli delle storie narrate dai mass-media («l'attrice che ha bevuto il veleno, il campione morto in un incidente»¹⁸). In questa civiltà, risucchiata da un vortice di informazioni superficiali e dominata da un meccanicismo strumentale, le persone non riescono più a capire il valore del pensiero metaforico. Ne consegue che la metafora finisce con il non essere più considerata una modalità di conoscenza e, dunque, anche la dimensione del poetico perde valore ermeneutico. Basti ricordare che in *Parlato e metafora*, Vittorini considera la metafora solo uno strumento stilistico per trasporre in letteratura l'oggettività empirica:

Il linguaggio in cui uno scrittore opera ai fini della rappresentazione artistica non può non porsi al di qua della linea di distinzione tra linguaggio "letterario" (di "frasi fatte") e linguaggio vivo (di libera scelta continua). [...] [E per perseguire questo linguaggio si deve ricorrere alla metafora che] può "precisare" l'informe e l'approssimativo, perché la forza della metafora è appunto una forza di precisazione¹⁹.

Per Campo, in letteratura le situazioni concrete dell'esperienza vengono sempre proiettate su un piano diverso da quello della realtà vissuta, e acquistano un senso, ermeneutico ed estetico, ulteriore rispetto ai fatti referenziali e ai documenti della storia. Ciò è possibile perché Campo riconosce una funzione conoscitiva alla dimensione del poetico e al pensiero metaforico, ritenendo che possano contribuire a una riflessione più complessa su quanto nella realtà appare semplicemente referenziale. Quindi, attraverso la dimensione del poetico e il pensiero metaforico, Campo ritiene che sia possibile una conoscenza che, però, per essere credibile, deve cercare un

¹⁶ Ead., *Gli imperdonabili* [1971], in Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 80.

¹⁷ Ead., *Il flauto e il tappeto* [1971], in Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 113.

¹⁸ Ivi, p. 117.

¹⁹ Elio Vittorini, *Parlato e metafora* (1959), in Id., *Letteratura, arte, società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rondoni, Torino, Einaudi, 2008, pp. 271-272.

piano di riflessione in cui il punto di vista lirico sia messo in discussione. Se il pensiero metaforico è vincolato esclusivamente allo sguardo lirico, l'esito nella scrittura si risolve in una proiezione visionaria soggettiva che, sebbene possa essere suggestiva, ha scarse possibilità di risultare intellegibile. Per questi motivi, Campo non si ispira alla lirica, ma a un genere che reputa un paradigma letterario emblematico: la fiaba. Per Campo, la fiaba è un tipo di narrazione trasversale, che abbraccia una gamma ampia di testi, da quelli per l'infanzia alle parabole religiose, e comprende sia la cultura occidentale sia quella orientale. Ogni volta che la poetessa parla di fiaba, assembla citazioni senza limiti temporali e tematici: in *In medio coeli*, ad esempio, avvicina i racconti di Alvaro, il *Cantico spirituale* di san Giovanni della Croce e le *Upanishad* indiane²⁰. Questa flessibilità è data dal fatto che la fiaba incarna anzitutto il modello di un percorso sapienziale e cognitivo, che esplicita un'ermeneutica basata sulla lettura dei simboli. E, siccome il tempo attuale è, secondo Campo, quello «in cui tutto viene meno», ossia dove si è perso il senso del destino e dei valori umani essenziali, «è forse, proprio per questo, il tempo della fiaba»²¹.

In 3. *Diario bizantino*, il testo poetico più lungo di Campo, un poemetto di quasi duecento versi, suddiviso in quattro sezioni strofiche (I, vv. 1-47; II, vv. 1-66; III, vv. 1-53; IV, vv. 1-33), la lettura che la poetessa dà della fiaba è presente al massimo grado. *Diario bizantino* è la summa del suo percorso estetico e spirituale²². Il primo movimento può essere definito una miniatura figurale del contrasto tra l'occidente logico e materialista e un'interiorità disorientata, che cerca di recuperare il senso del destino grazie alla spiritualità. In particolare, Campo fa riferimento a quella del rito bizantino, di cui usa con cura i termini: gli «otto toni che separano gli otto cieli» (I, v. 42), ad esempio, sono gli otto toni liturgici bizantini che corrispondono agli otto cieli dei pianeti secondo la cosmologia cristiana; il «myron» (I, v. 43) è un sacro crisma odoroso impiegato nella liturgia²³. Ma, soprattutto, *Diario bizantino* segue il modello simbolico della fiaba, che rielabora in modo paradigmatico la percezione soggettiva. Come un'eroina della fiaba, Campo dichiara di collocarsi in un «altro» mondo (I, v. 1), quello dell'invisibile,

²⁰ Cfr. Cristina Campo, *In medio coeli* [1962], in Ead., *Gli imperdonabili* cit., pp. 21-23.

²¹ Ead., *Parco dei cervi* cit., p. 151.

²² Cfr. Monica Farnetti, *Cristina Campo*, Ferrara, Luciana Tufani Editrice, 1996, p. 18; Elena Paroli, *Cristina Campo, una "filatrice d'inesprimibile". Il valore simbolico della fiaba nel processo cognitivo di una mistica del nostro tempo*, in «Italies», 21 (2017), pp. 404-407.

²³ Cfr. M. Pieracci Harwell, *Note ai testi* cit., p. 248.

profondo e sostanziale, che si insinua nel visibile, superficiale e materialista. Per questo, può guardare le cose «oltre caos e ragione» (I, v. 6), oltre la vita comune e banale (il poeta deve stare in guardia dall'«ideologia colloquiale» e dalla «scioltezza mondana» perché «afferrato dalla bocca comune, egli non può più nulla»²⁴), attraversando «porte minuscole» (I, v. 7) che ricordano la porta stretta evangelica (Matteo, 7:13-14). Infatti, la percezione poetica si sforza di cogliere il rapporto tra l'«attimo suscitato» e «subito cancellato» (I, vv. 11 e 13), ovvero tra l'eterno e il tempo, come nelle fiabe dove le leggi di necessità sono sospese.

In questa prospettiva, l'incipit della prima strofa di *Diario bizantino* appare come un emblema della contemplazione poetica di Campo, perché sintetizza il paradigma simbolico della fiaba, l'ermeneutica contemplativa e una soggettività anti-lirica:

Due mondi – e io vengo dall'altro.

Questo verso, ripetuto in tre refrain ai vv. 1, 16 e 30, che costituiscono a loro volta tre micro-strofe isolate da spazi grafici, è risolto semanticamente in sé, chiuso da punto fermo. Balza all'occhio l'attacco: l'immagine tipologica dei «due mondi» è un simbolo della fiaba. Al protagonista delle fiabe, infatti, «si chiede nulla di meno che appartenere simultaneamente, sonnambulicamente a due mondi»²⁵, così come la poetessa aveva immaginato di vivere durante il trasferimento da Firenze a Roma, che definì «fenditura tra due mondi»²⁶. Il tema della scissione esistenziale era già ricorrente in *Passo d'addio*: «Rimasta è la carezza che non trovo/ più se non tra due sonni, l'infinita/ mia sapienza in frantumi» si legge ai vv. 5-7 di *È rimasta, laggiù, calda la vita...*, con una ripresa anaforica ai vv. 13-14, «Torno sola/ tra due sonni laggiù». Ma nell'incipit di *Diario bizantino* la precedente dizione estetizzante si asciuga. In primo piano troviamo l'oggetto simbolico: i «due mondi». L'io dell'autrice appare in secondo piano ed è separato dall'oggetto simbolico con una doppia pausa, data dal trattino di sospensione e dalla congiunzione coordinativa *e*. L'io viene così posto in una distanza epidittica dall'oggetto: perciò il simbolo non è visto come proiezione visionaria soggettiva, a differenza di quanto avveniva nella poesia ermetica, ma come il riferimento di un paradigma – i «due mondi» indicano, appunto, come abbiamo detto, quello della fiaba.

²⁴ C. Campo, *In medio coeli* cit., p. 87.

²⁵ Ivi, p. 33.

²⁶ Ead., *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici fiorentini* cit., p. 178.

Se per *Diario bizantino* si può parlare di una riduzione dei tratti lirici tradizionali, è bene precisare che Campo inizia a sentirne l'esigenza già a pochi mesi dall'uscita di *Passo d'addio*, quando confessa all'amica Dalmati di essere consapevole che sta facendo ancora dell'«oreficeria, mentre si deve lavorare con la pietra»²⁷, così come aveva fatto Luzi a partire da *Primizie del deserto* del 1952, dove limita le analogie e opta per un linguaggio più concreto, in sintonia con l'immaginario letterario del tempo, che stava abbandonando la poetica ermetica. Per Campo sarà determinante leggere Montale e tradurre Eliot (una citazione da *Four Quartets*, *Little Gidding*, II, ai vv. 65-66, è l'epigrafe di *Passo d'addio*: «For last year's words belong to last year's language/ and next year's words await another voice»²⁸), a cui va aggiunta *Ars Poetica* di Pound («La lingua è fatta di cose concrete. Espressioni generiche in termini non concreti sono pigrizia; sono conversazione, non creazione»^{29,30}), quindi un confronto con la poetica del 'correlativo oggettivo' e quella dell'impersonalità poundiana. «Cominciai a leggere Montale soltanto nell'inverno del '54-'55... Ed Eliot nel '56», scriveva infatti Campo a Traverso in una lettera del 20 gennaio 1957, «...così, adesso devo ricominciare [...] devo imparare a esprimermi “secondo la resistenza dell'aria”»³¹.

La concretezza espressiva – «resistenza dell'aria» la chiama, appunto, Campo – consente a Eliot e Montale di articolare il pensiero metaforico in modo non alogico e irrazionalistico, ma oggettivandolo: nella poetica del 'correlativo oggettivo' i simboli sono il corrispettivo figurale di elementi reali. Anche Campo ritiene che la concretezza sia una qualità del simbolo: «occorre sempre un simbolo concreto», afferma, «per afferrare un'idea come si afferra un pezzo di pane»³². Per lei il simbolo ha una matrice materiale e una trascendente che coesistono (tra l'altro, secondo l'etimologia di *συμβάλλω*, *symbollo*: «unire insieme»). Però, non è possibile una coincidenza diretta tra quello che l'io immagina che il simbolo rappresenti e il suo significato effettivo, come nella poetica del 'correlativo oggettivo'. Per

²⁷ Margherita Dalmati, *Il viso riflesso della luna*, in *Per Cristina Campo*, a cura di M. Farnetti e G. Fozzer, Milano, Scheiwiller, 1998, p. 124.

²⁸ C. Campo, *La tigre assenza* cit., p. 19.

²⁹ Ivi, p. 240.

³⁰ In *La tigre assenza* le traduzioni che Campo fa di Eliot (*New Hampshire*, *Occhi che vidi ultimamente in pianto*, *Aprile è il mese più crudele...*, *Cantico per Simeone*) e di *Ars Poetica* di Pound: pp. 96-110 e 239-241.

³¹ Cristina Campo, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 2007, p. 84.

³² Ead., *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 28.

Campo, il significato del simbolo si manifesta fuori dal soggetto e in modo indiretto, «obliquamente»³³. Perciò, i simboli si possono interpretare attraverso la poesia, ma solo se questa è privata dell'immaginazione lirica e articolata in modo contemplativo.

Campo vede la poesia come una «lettura su molteplici piani della realtà intono a noi, che è verità in figure»³⁴; e la verità non può essere soggettiva, in quanto rimanda al significato del destino della condizione umana, a un orizzonte di senso globale, dove le idee (il senso dell'esistenza) sono più importanti delle figure (gli oggetti simbolici concreti). La realtà sarebbe pervasa, dunque, da figure simboliche che permettono di cogliere la verità. Il compito del poeta è riconoscere le figure in cui le idee precipitano, come sostanze dentro un'«ampolla»³⁵. I simboli autentici creano «interconnessioni concrete fra elementi eterogeni, provenienti dal mondo visibile e invisibile»³⁶, che consentono di comprendere la realtà in modo più complesso rispetto a un'analisi logico-strumentale. Campo è, infatti, convinta che «leggere in molti modi l'esistenza significhi [...] non credere all'onnipotenza del visibile, il cui rimando trascendente non è tuttavia da intendere in senso verticale come se una parte dominasse l'altra»³⁷: il visibile e l'invisibile (come l'oggetto e l'idea nel simbolo) sono compresenti nella realtà che, se interpretata simbolicamente, risulta multidimensionale.

4. «Configurare e configurarsi»: questo sintagma, che si trova nella prosa *In medio coeli*, può indicare come, secondo Campo, la poesia articoli la conoscenza³⁸. Come abbiamo visto, l'autrice pensa che leggere la realtà voglia dire riuscire a riconoscere dei simboli, il che porta a riconoscere un senso, quindi un destino. E siccome considera la fiaba il modello migliore per rappresentare la ricerca del destino, la chiama «destino figurato»³⁹. «Configurare», allora, si può dire che corrisponda a una lettura dei simboli: infatti, riconoscere un destino vuol dire trovare le sue configurazioni, cioè comprendere come esso possa essere rappresentato, attraverso i simboli, nella realtà.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ead., *Attenzione e poesia* [1961], in Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 166.

³⁵ Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 119.

³⁶ Vittoria Ferri, *Miracolo della precipitazione poetica*, in *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose fra visibile e invisibile*, a cura di C. Zamboni, Milano, Mimesis, 2023, p. 74.

³⁷ *Ivi*, p. 75.

³⁸ Cfr. C. Campo, *In medio coeli* cit., p. 23.

³⁹ Ead., *Con lievi mani* cit., p. 128.

Sempre in *In medio coeli* sono descritti anche i quattro elementi chiave della rappresentazione fiabesca, denominati «sfigi sorelle»: il primo è la «memoria», che serve a interpretare le immagini impresse nella mente durante l'infanzia; poi, il «sogno», che riguarda le immagini che si manifestano durante il sonno; quindi, il «paesaggio», lo spazio della conoscenza del mondo, fatto di vista e apparenza, di visibile e invisibile; infine, la «tradizione», che rimanda alle immagini simboliche del mito e della religione⁴⁰. Il focus principale di questa tetralogia è rivolto agli elementi che rinviano alla fiaba come rappresentazione personale del destino – memoria, sogno, paesaggio –. Il sogno, in particolare, ha punti di contatto con la teoria dei sogni di Zambrano, che per sfuggire alla dittatura franchista si era trasferita a Roma nel 1953, dove resterà fino al 1964, e con la quale Campo intrattiene una corrispondenza epistolare dal 1961 al 1975⁴¹. Campo riflette sul tema del sogno proprio nel periodo della corrispondenza con Zambrano: *In medio coeli*, dove compare il primo riferimento al sogno, è scritto nel 1962, e verrà incluso nel volume *Il flauto e il tappeto* del 1971⁴². Nel capitolo *Sogno e verità* del *Sogno creatore*, la cui prima edizione è del 1965 e la definitiva del 1986, Zambrano scrive:

tutti i sogni sono di nascita [...]. E [nel] sonno ipnotico la creatura uomo escogita menzogne e finge [...]. Inventa storie [...]. E in ognuna di queste storie sognate è presente in qualche modo, in modo allusivo, una totalità. La totalità della vita di colui che sogna, ed essendo la totalità della sua vita, la sua sorte, l'immagine del suo "essere". [...] [Ma] colui che nasce esce a vedere e essere visto. La filosofia ha dimenticato che il vedere alla maniera umana è inseparabile dall'essere visto [...]. Il vedere, lo stare vedendo è in realtà il termine della relazione vissuta, dell'esperienza vitale completa, vedere-essere visto; guardare-essere guardato. E [...] per rimanere fermi e vedere, per guardare senza altra intenzione se non quella di vedere, bisogna dimenticarsi di sé, imparare a non sentirsi, fermare il tempo [...]. Per decidersi a vedere bisogna "dis-essere" in qualche modo, bisogna abbandonarsi e lasciare in sospeso la causa, la questione e il conflitto su chi si è. Bisogna smettere di sognare⁴³.

Secondo Zambrano, il sogno è un'attività creatrice: una forma di «nascita» dell'individuo, che si verifica grazie ad uno stato 'paranormale', in cui

⁴⁰ Ead., *In medio coeli* cit., p. 26.

⁴¹ Cfr. Ead., *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano. 1961-1975*, a cura di M. Pertile, Milano, Archinto, 2009.

⁴² Cfr. M. Pieracci Harwell, *Note ai testi* cit., p. 272.

⁴³ María Zambrano, *Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, trad. it. di V. Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 41-43.

la persona rappresenta la «totalità della sua vita, la sua sorte, l'immagine del suo "essere"». L'atto della rappresentazione e del rappresentarsi, che riguarda la biografia come il destino (la «vita» e la «sorte»), sarebbe la «prima attività della creatura uomo»: la nostra nascita è tanto quella biologica, quanto quella mentale che ci permette di rappresentare le cose e noi stessi. Tuttavia, la rappresentazione del sogno assomiglia alla fenomenologia dell'immaginazione (o della fantasia), opposta a quella del vedere. E per Zambrano il vedere è il «termine di una relazione vissuta», cioè di una conoscenza che si verifica attraverso l'esperienza individuale e sociale, e implica un «vedere-essere visti»: una relazione. Nel sogno, invece, tendiamo a rielaborare in modo ingannevole i problemi del vissuto e della nostra identità: li proiettiamo in storie visionarie e irreali, con cui rappresentiamo solo la nostra immagine personale dell'esistenza. Una rappresentazione di questo tipo non può rispondere ad alcuna domanda di verità. Perciò, Zambrano afferma che la verità richiede l'abbandono del sogno, dell'immaginazione, dunque della rappresentazione, perché è possibile percepire le verità solo imparando a non essere concentrati su di sé: a «dis-essere», a «rinunciare al ruolo di protagonista»⁴⁴, a vedere – dirà Campo – con uno «sguardo senza possesso»⁴⁵.

Allora, tornando al sintagma «configurare e configurarsi», si può collegare il suo significato con quello di «vedere-essere visti» esposto in *Sogno e verità*. In particolare, nel significato di «configurarsi» si realizza l'imperativo di Zambrano: «si deve abbandonare la rappresentazione»⁴⁶: dove il verbo riflessivo annulla la prospettiva della creazione soggettiva e solipsistica e indica una prospettiva impersonale, fondata su una conoscenza condotta mettendosi alla prova nella relazione.

Campo trasse importanti spunti di riflessione dal confronto con queste posizioni di Zambrano, che integravano le letture di Eliot, il quale cercava costantemente una «Evacuation of the world of fancy» (*Quattro quartetti*, Burt Norton, III, v. 31), e Pound che in *Ars Poetica* asseriva: «Oggettività e ancora oggettività ed espressione»⁴⁷. Negli anni Sessanta, però, fu per lei determinante lo studio di Weil – conosciuta quando ancora viveva a Firenze, grazie a Luzi, come precedentemente accennato –, verso la quale provò «un'identificazione quasi paurosa»⁴⁸. Traduce *Venezia salva* (1963) e

⁴⁴ Ivi, p. 44.

⁴⁵ C. Campo, *In medio coeli* cit., p. 24.

⁴⁶ M. Zambrano, *Il sogno creatore* cit., p. 44.

⁴⁷ Cfr. C. Campo, *La tigre assenza* cit., p. 239.

⁴⁸ Piero Citati, *La malattia dell'infinito*, Milano, Mondadori, 2008, p. 411.

L'Iliade, poema della forza (1967), scrive l'introduzione alla versione italiana di *Attesa di Dio* (1972; 1998)⁴⁹ e poesie come *Elegia di Portland Road*, uscita su *Palatina* nel 1958, riportando nel titolo proprio il luogo dell'ultima residenza londinese di Weil⁵⁰. La filosofa francese le diede i punti di appoggio per elaborare un'ermeneutica contemplativa totalizzante e adulta⁵¹. Campo abbandonò così l'idea che una lettura simbolica della realtà potesse corrispondere a una rappresentazione esemplare, ma comunque personale, del destino. E abbracciò l'idea che una lettura simbolica della realtà corrispondesse a un'interpretazione spirituale del destino, a cui giunse attraverso un'esegesi escatologica delle fiabe, dei miti antichi e dei testi sacri: si tratta, ora, del destino della condizione umana, che richiede un atteggiamento di maturità e un'etica.

Nella prosa *Il flauto e il tappeto* del 1971, sono citate di nuovo le quattro «sfingi sorelle», ma la tetralogia è cambiata: la prima, infatti, è il «paesaggio», che annulla la visione infantile della «memoria» e quella psichica del «sogno»; la seconda il «linguaggio», con riferimento soprattutto a quello poetico, che deve essere anti-lirico per cercare di riflettere sul senso della condizione umana; poi il «mito», che rimanda alla tradizione della mitologia classica; infine il «rito», che indica l'apoteosi della spiritualità nel mondo terreno, una comunione tra la persona e l'esistenza in un'ottica corale⁵². Se Campo rilegge così questi quattro elementi, necessari, secondo lei, a individuare il significato del destino, lo fa perché quest'ultimo è diventato, ai suoi occhi, come una dimensione di «estatico vuoto»⁵³, dove il pensiero è libero dai condizionamenti egocentrici ed ideologici, in linea con le riflessioni di Weil. In *Attesa di Dio*, infatti, leggiamo:

sospendere il proprio pensiero, [...] [ovvero] lasciarlo disponibile, vuoto e permeabile all'oggetto [...]. Il pensiero dev'essere, rispetto a tutti i pensieri particolari preesistenti, come un uomo sopra una montagna che, guardando lontano vede al tempo stesso sotto di sé, pur senza guardarle molte foreste e molte pianure. E soprattutto, il pensiero dev'esser vuoto, in attesa, non cercar nulla ma esser pronto a ricevere nella sua nuda verità l'oggetto che stia per penetrarvi⁵⁴.

⁴⁹ Cfr. Cristina Campo, *Introduzione a Simone Weil, "Attesa di Dio"* [1972], in Ead., *Sotto falso nome* cit., pp. 168-180.

⁵⁰ Cfr. M. Pieracci Harwell, *Note ai testi* cit., p. 247.

⁵¹ Cfr. Federica Negri, *La passione della purezza. Simone Weil e Cristina Campo*, Padova, Il Poligrafo, 2005.

⁵² C. Campo, *Il flauto e il tappeto* cit., p. 137.

⁵³ Ead., *Con lievi mani* cit., p. 117.

⁵⁴ Simone Weil, *Attesa di Dio*, trad. it. di N. D'Avanzo Puoti, Roma, Casini, 1954, p. 143.

In sintonia con il significato che Zambrano attribuisce alla fenomenologia del vedere – che può far conoscere la verità se siamo disposti a «disessere»⁵⁵, a negare la supremazia dell'ego –, Weil sviluppa, secondo Campo, una «didattica spirituale *via negationis*»⁵⁶. La negazione, cioè lo svuotamento della centralità cognitiva del sé, consente alla filosofa di rinunciare «alla propria posizione al centro del mondo, eliminazione, nell'arte come nel bene, di tutto ciò che fa schermo»⁵⁷: e, in particolare, del retaggio illuminista e delle fascinazioni della sua giovinezza romantica, di un pensiero logico-strumentale basato sulla forza della razionalità e di un pensiero metaforico basato sulla potenza creativa dell'immaginazione.

Alla luce di ciò, si può affermare che Weil offrì a Campo un supporto teorico per sviluppare un pensiero metaforico negativo: possiamo definirlo come uno stato neutro del pensiero, che permetterebbe una contemplazione disinteressata della realtà. Il pensiero che contempla è analogo a una «forma cava, simile al vuoto mistico di cui parla Giovanni della Croce: nel quale la grazia dovrà cadere necessariamente, in forza della stessa legge che costringe l'aria a precipitarsi nel vuoto pneumatico»⁵⁸. L'asse del processo cognitivo viene spostato da un cercare a un trovare, cioè da un proiettare sulle cose la nostra percezione del destino, ad un accogliere dalle cose un riflesso globale del destino: come secondo la mistica, ma anche la filosofia zen («termine che ci sfuggi e che c'inseguì», *Il maestro d'arco*, v. 2). Non a caso, in *Il flauto e il tappeto*, Campo afferma: «la scena del destino è concava»⁵⁹, confermando che per lei il senso dell'esistenza si può conoscere davvero solo con un pensiero negativo, cioè contemplando.

5. Il pensiero negativo ci sembra, dunque, l'elemento chiave della poetica di Campo, realizzata al massimo grado, ancora una volta, in *Diario bizantino*. Partiamo dal titolo, soprattutto dal sostantivo 'diario', che rimanda alla forma del diario poetico, tipica della lirica del Novecento (da Ungaretti a *Diario d'Algeria* di Sereni e *Diario del '71 e '72* di Montale⁶⁰). Attraverso il pensiero negativo, Campo trasforma la propria «postazione rappresentativa»⁶¹ rispetto alla forma-

⁵⁵ M. Zambrano, *Il sogno creatore* cit., p. 43.

⁵⁶ C. Campo, *Introduzione a Simone Weil*, "Attesa di Dio" cit., p. 169.

⁵⁷ Ivi, p. 170.

⁵⁸ Ivi, p. 169.

⁵⁹ Ead., *Con lievi mani* cit., p. 118.

⁶⁰ Cfr. Stefano Ghidinelli, *Le metamorfosi del diario poetico. Sbarbaro, Ungaretti, Saba, Montale*, Milano, Unicopli, 2022.

⁶¹ Id., *Vittorio Sereni e le trasformazioni del diario poetico*, in *Italiani di Milano. Studi in onore di*

diario, rendendola un modello *via negationis* della rappresentazione del sé. A partire dall'incipit – «Due mondi – e io vengo dall'altro» – dove, come abbiamo visto, l'io appare immediatamente in secondo piano. Poi, l'aggettivo «bizantino» non rinvia solo a tale liturgia, ma si lega al senso dell'ultima sfinse de' *Il flauto e il tappeto*: il rito, che chiama l'individuo a negarsi per unirsi a un coro universale. A conferma di ciò, nel quarto movimento del testo, Campo si rivolge a se stessa – unica volta in tutta la sua poesia, ed eccezionalmente in tedesco – per cancellare ogni ingenuo orgoglio creativo: «du kleine, waffenlose Dichterin!», «tu piccola, disarmata Poetessa!» (IV, v. 6). Vuole sembrare quasi assente, ma non annullandosi nell'anonimato come Weil, che anelava a perdersi nella massa comune degli uomini: «Weil pensa di dover essere “sola ed esule” nei luoghi dell'orrore: sale d'aspetto di stazioni, fabbriche, “salotti borghesi di *peluche* rosa”; pensa di dover essere nessuno per essere tutti»⁶². La poetessa si espone, piuttosto, come un «Nessuno all'ennesima potenza»⁶³, cioè rendendo il proprio io identico a un'entità mistica, e quest'ultima non necessariamente corrisponde a un essere umano, quanto a uno stato neutro, che si abbandona all'esistente e può da esso lasciarsi attraversare: «deserti che dovrai traversare/ che ti dovranno traversare» (*Diario bizantino*, IV, vv. 15-16).

A proposito, si può notare che Campo abbia composto *Diario bizantino* per quelli che vorremmo chiamare movimenti semantici 'di svuotamento'. Un esempio sono le sequenze con accostamenti lessicali ossimorici, enfaticizzati dalle rime baciata interne ai versi *compenetrato:ignoto*, *suscitato:cancellato*, *intenzioni:esitazioni* (I, vv. 7-8, 10-12, 27-28). Ma si notino anche i chiasmi con effetto ossimorico: ad esempio, «O chiave che apri e non chiudi,/ chiudi e non apri e conduci» (I, vv. 30-31). Con questi movimenti semantici, Campo non rende affatto lo stile vacuo o estetizzante. Anzi, potenzia la sua *speciositas*, concetto a cui fa riferimento per descrivere la poesia di Moore («meticolosa, speciosa, inflessibile come tutti i veri visionari»⁶⁴). La capacità ermeneutica della poesia, come quella della mistica, non è favorita dai dettagli informativi, da quanta 'sostanza' mettiamo nel testo, ma dalla speciosità: un'«abbagliante insostanzialità», come diceva Ceronetti, che rivela «un'asciutta realtà soprasostanziale, la sola realtà che nella nullità svaporante delle sostanze non sia labilità e fumo. Perciò il lavoro [del poeta] è squisitamente specioso. Un vuoto riempito di

Silvia Morgana, a cura di M. Prada e G. Sergio, Milano, Ledizioni, 2017, p. 757.

⁶² C. Campo, *Una tragedia di Simone Weil: “Venezia salva”* cit., p. 177.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 74.

luce»⁶⁵. Spogliando lo stile degli elementi immaginativi che deformano la lettura della realtà, la scrittura può raggiungere una giusta misura per le parole: Weil la chiamava il loro «sapore massimo»⁶⁶, definizione presente anche in *Ars poetica* di Pound («Poesia è l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato»⁶⁷) e in *Measure* di Williams («coesistenza di leggerezza estrema e possente radicamento che è la sostanza stessa della poesia: *quel sapore massimo di ogni parola*»⁶⁸).

Nello stile di *Diario bizantino*, dunque, anche figure come l'ossimoro e il chiasmo, che di solito amplificano l'enfasi retorica di un testo, sembrano smorzare l'eloquenza ed intensificare la ricerca di essenzialità. Con queste figure, Campo mette a confronto parti antitetiche, che non contrastano, ma si compensano. Il risultato è un'«urto continuo e armonioso dei contrari [che] conduce l'animo a una sorta di ardente immobilità»⁶⁹. Se la poesia deve funzionare come un «vuoto riempito di luce»⁷⁰, il suo stile dovrebbe essere come un ricettore figurale dei «molteplici piani della realtà intorno a noi»⁷¹, visti secondo un'armonia dei contrari non tragica, ma corale. Perciò, se la poesia porta a un senso di vuoto, questo non è privativo, ma assomiglia a un'«ardente immobilità». E, per Campo, il linguaggio poetico non fissa un punto di vista o delle immagini incontrovertibili, ma è prensile come la luce della fiamma che «non si consolida né si stabilizza, non aggredisce e non obbedisce, come il sole, all'impeto della vita che aspira a fiorire»⁷². Zambrano nel trattatello *La fiamma*, incluso in *Dell'aurora* (1986), scritto anche grazie alle conversazioni con Zolla e dedicato a Campo («A Vittoria/Cristina, in memoriam»⁷³), descrive la fiamma come un'entità concava dove

si forma uno spazio di trasparenza tra lo sguardo e il suo oggetto, tra il contenuto della visione e il vedere. La visione diventa allora trasparente, e la fiamma resta pura come un elemento scevro di avidità, che si offre intatto all'oscurità⁷⁴.

⁶⁵ Guido Ceronetti, *Cristina Campo o della perfezione*, in C. Campo, *Gli imperdonabili* cit., p. 279.

⁶⁶ Simone Weil, *Pensieri e lettere*, a cura di C. Campo, in «Letteratura», 39-40 (1959), p. 11.

⁶⁷ Cfr. C. Campo, *La tigre assenza* cit., p. 240.

⁶⁸ Ead., *Su William Carlos Williams* (introduzione a *Poesie* di William Carlos Williams, trad. it. di C. Campo e V. Sereni, Milano, Mondadori, 1961), in Ead., *Gli imperdonabili* cit., p. 174.

⁶⁹ Ead., *Parco dei cervi* cit., p. 152.

⁷⁰ G. Ceronetti, *Cristina Campo o della perfezione* cit., p. 279.

⁷¹ C. Campo, *Attenzione e poesia* cit., p. 166.

⁷² Laura Boella, *Cristina Campo o l'incompiutezza*, in *Cristina Campo. Il senso preciso delle cose tra visibile e invisibile*, a cura di C. Zamboni cit., p. 55.

⁷³ María Zambrano, *Dell'Aurora*, a cura di E. Laurenzi, Bologna, Marietti, 2020, p. 110.

⁷⁴ Ivi, p. 114.

La fiamma, che nega sé stessa perché si rigenera incessantemente, è usata da Zambrano come metafora di un pensiero non limitato a una misura: né quella dei concetti logici, che definiscono e irrigidiscono i rapporti tra gli oggetti e le idee, né quella dell'immaginazione, che chiude questi rapporti nella visione soggettiva, nelle legittimazioni dell'«Èra della Coscienza e dell'Io»⁷⁵. La fiamma è incompiuta perché produce un vuoto generativo.

Pensarsi vuoti atterrisce. Ma riuscire a negare i propri desideri e le proprie volontà, con cui ci imponiamo al mondo, per mettersi in ascolto e ricevere in noi il mondo, consente di accettare i fenomeni spesso contraddittori dell'esistenza, provando a riconoscere la verità come una dimensione complessa. La tradizione umanistica, al contrario, ha considerato la verità soprattutto come un assunto, che determiniamo tramite la razionalità o la creatività, tramite il pensiero logico-strumentale o il pensiero metaforico dell'immaginazione. Ma per Campo la verità si apprende contemplando, cioè con una distanza dalle certezze razionali e dalle passioni fantasiose. La sua contemplazione poetica è caratterizzata da un pensiero metaforico negativo, che esercita la mente a essere umile e attenta: solo in questo modo possiamo comprendere i rapporti eterogenei e armonici tra i piani della realtà, che è complessa perché multidimensionale. Per questi motivi, Campo arriva a considerare la poesia simile all'esegesi mistica: «per Weil, tutta bianca e nera come sono le anime molto giovani e molto ferite», scrive infatti nell'introduzione ad *Attesa di Dio*, «l'assoluto cristiano dei complementari doveva essere l'estrema difficoltà. In realtà gli stessi Vangeli non sono se non una serie di divine contraddizioni, o non sarebbero la Verità e la Vita»⁷⁶. E come l'esegeta interpreta la realtà annullando il proprio punto di vista e seguendo un orizzonte corale, il poeta ricorre al pensiero negativo per rappresentare la realtà. Il poeta non è un creatore, ma, come leggiamo in *Attenzione e poesia*, è un «mediatore»⁷⁷. La sua facoltà essenziale non è l'immaginazione, ma l'attenzione. Infatti, a chi scrive si chiede soprattutto un impegno di maturità, per mediare tra i diversi piani della reale e il linguaggio, e interrogare onestamente il senso della condizione umana. Di conseguenza, la poesia non può più essere vista come un linguaggio creativo autonomo, elitario rispetto agli altri saperi, basato su un'etica umanistica tradizionale: essa è valida nel nostro tempo, solo se riesce a essere attenta alla condizione umana senza deformarne la lettura. Solo così, per Campo, la poesia può essere una forma etica di pensiero critico: «poesia, giustizia e critica convergono: sono tre forme di mediazione»⁷⁸.

⁷⁵ Ivi, p. 112.

⁷⁶ C. Campo, *Introduzione a Simone Weil*, «*Attesa di Dio*» cit., p. 178.

⁷⁷ C. Campo, *Attenzione e poesia* cit., p. 166.

⁷⁸ Ivi, p. 165.

La poetica di Campo rivoluziona così il valore del pensiero nella scrittura rispetto al contesto italiano tra anni Cinquanta e Sessanta: il suo pensiero negativo è una manifestazione eccezionale di pensiero critico. Nello stesso anno in cui esce *Attenzione e poesia*, su *L'Approdo letterario* (13, gennaio-febbraio 1961), Zambrano lo traduce in spagnolo per *Sur* (271, luglio agosto 1961⁷⁹). Il pensiero negativo andava così delineando l'avvio di una costellazione dove poesia e filosofia non smettono di interagire, in cui confluiscono la critica di Zambrano alla rappresentazione creativa («Per decidersi a vedere bisogna “dis-essere”»⁸⁰) e la teoria del «pensiero vuoto» di Weil⁸¹. Si trovano qui le prime mosse di una trasformazione del genere lirico, che evolve rispetto allo stereotipo romantico e in cui, riprendendo Zambrano, possiamo dire che «il pensiero è fiamma»⁸² e la poesia si basa su un dialogo tra pensiero filosofico e discorso poetico.

⁷⁹ Monica Farnetti e Filippo Secchieri, *Bibliografia*, in C. Campo, *Sotto falso nome* cit., p. 272.

⁸⁰ M. Zambrano, *Il sogno creatore* cit., p. 43.

⁸¹ S. Weil, *Attesa di Dio* cit., p. 143.

⁸² M. Zambrano, *Dell'Aurora* cit., p. 116.

3.

TRANSMEDIALITÀ E INTERMEDIALITÀ
NELLE NARRATIVE ITALIANE
DEGLI ANNI DUEMILA

CHRISTIAN D'AGATA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

I MONDI POSSIBILI DI ADSO DA MELK
E GUGLIELMO DA BASKERVILLE.
PER UNA LETTURA TRANSMEDIALE
DE IL NOME DELLA ROSA

1. *Introduzione: mondi, adattamenti, personaggi*

Il nome della rosa è forse un *unicum* nella nostra modernità letteraria perché non si configura, sin dalla sua origine, come un prodotto transmediale (a differenza del caso esemplare di *Matrix*¹ citato da Jenkins nel seminale *Cultura convergente*²) ma si è riprodotto spontaneamente sin dagli anni Ottanta in maniera quasi incontrollata. Dall'adattamento del 1986 di Jean-Jacques Annaud³ si sono, infatti, susseguite un numero non indifferente di opere ispirate al capolavoro echiano; pensiamo in particolare alla serie tv uscita nel 2019 a cura di Giacomo Battiato⁴ e alla recentissima *graphic novel* di Milo Manara⁵. *Il nome della rosa* si è però irradiato verso aree ancor più periferiche dell'universo mediale: un romanzo di Lorian Macchiavelli⁶ che ne riscrive la vicenda mettendo in dubbio la colpevolezza di Jorge; la *pièce* teatrale di Stefano Masini con la regia di Leo Muscato; l'audiolibro letto da Moni Ovadia; una vasta produzione di videogiochi, tra cui *La abadìa del crimen*⁷, liberamente ispirati al capolavoro echiano; un gioco di società tedesco, *Der Name der Rose*, ideato da Stefen Feld e uno francese, *Meurtre à l'Abbaye*, sviluppato da Bruno Faidutti, che con Serge Laget ha realizzato una seconda versione intitolata in italiano *Il mistero dell'Abbazia*; una composizione per violoncello e piano in sette movimenti (1. L'Arrivo; 2. Il Segno; 3. Il Labirinto; 4. Avvertimento; 5. Visioni;

¹ *Matrix*, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, USA, 1999.

² Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Milano, Apogeo, 2007.

³ *Il nome della rosa*, Jean-Jacques Annaud, Germania Occidentale-Italia-Francia, 1986.

⁴ *Il nome della rosa*, Giacomo Battiato, Italia-Germania, 2019.

⁵ Milo Manara, Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bologna, Oblomov, 2023.

⁶ Lorian Macchiavelli, *La rosa e il suo doppio*, Bologna, Cappelli Editore, 1987.

⁷ *La abadìa del crimen*, Opera Soft, 1987.

6. Ecpirosi; 7. Lacrimosa) del musicista Serban Nichifor (1989); alcune canzoni rock-metal (ad esempio *Abbey of the Sinn* degli Ayreon); e perfino alcune fanfiction che reimmaginano la storia di Adso e della fanciulla⁸.

Per analizzare questo *mare mangnum* di adattamenti si è scelto nel presente contributo di concentrarsi su un canone ridotto di opere (film, serie tv, *graphic novel*, adattamenti videoludici) a partire dai due protagonisti, Guglielmo da Baskerville e Adso da Melk, poiché rappresentano un accesso privilegiato ai diversi mondi possibili mediali. È dunque opportuno in fase preliminare tratteggiare almeno brevemente il quadro metodologico che fa da sfondo al presente studio: in primis, bussola essenziale – per il contributo indispensabile all’analisi della portata transmediale de *Il nome della rosa* – sono stati il saggio di Nicola Dusi⁹ sui roghi del film e della serie tv, che offre una lettura comparata di temi e motivi, e la recentissima indagine di Beniamino Della Gala¹⁰ pubblicata nel volume a cura di Giuliana Benvenuti, *La letteratura oggi*, che indaga la specificità transmediale dell’opera nel panorama italiano. In secondo luogo, per quanto riguarda la metodologia adottata, *Teoria degli adattamenti*¹¹ di Linda Hutcheon presenta un quadro teorico convincente con un’interpretazione non gerarchica dei media (a differenze di quelle teorie che valutano ciascun adattamento in funzione di una presunta fedeltà nei confronti del testo sorgente, o *source*). Teoria che predilige una certa autonomia estetica e valoriale di quelle opere che Genette definiva palinsesto¹² e che recupera anche il concetto di adattamento biologico di darwiniana memoria e della sua traduzione culturale, i «memi» di Dawkins¹³. Più nel dettaglio, Hutcheon ha tripartito con grande efficacia l’essenza dell’adattamento attraverso le categorie di *prodotto*, *processo* e *ricezione*:

- 1) Considerato nei termini di un’entità formale o di un prodotto, un adattamento è una trasposizione dichiarata ed esauriente di una data opera o di più opere. Tale “transcodificazione” può comprendere un cambio di medium (per esempio una poesia volta in film), o di genere (un poema

⁸ Si vedano le fanfiction presenti su Wattpad o EFP, cfr. <https://efpfanfic.net/categories.php?catid=3169&parentcatid=3169>

⁹ Nicola Dusi, *Il nome della rosa. Roghi, incendi e scintille tra romanzo, film, serie TV*, in *Pixel. Letteratura e media digitali*, a cura di B. Della Gala, L. Torti, Modena, Mucchi Editore, 2021, pp. 75-96.

¹⁰ Beniamino Della Gala, *Un long seller transmediale: Il nome della rosa di Umberto Eco*, in *La letteratura oggi. Romanzo, editoria, transmedialità*, a cura di G. Benvenuti, Torino, Einaudi, 2023.

¹¹ Linda Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.

¹² Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997.

¹³ Richard Dawkins, *Il gene egoista*, trad. it. di G. Corte e A. Serra, Milano, Mondadori, 2018.

- epico in romanzo) o o di struttura complessiva, modalità del discorso e contesto (raccontare la stessa storia da un diverso punto di vista, ad esempio, può determinare un'interpretazione palesemente differente)¹⁴.
- 2) Ancora, in quanto specifico processo creativo, realizzare un adattamento implica sempre sia una (re)interpretazione che una (ri)creazione; a ciò si è fatto riferimento, a seconda della prospettiva adottata, nei termini di un'appropriazione o di una conservazione¹⁵.
 - 3) Infine, valutato nella prospettiva del processo di ricezione, gli adattamenti sono una forma di intertestualità: abbiamo esperienza di un adattamento come se fosse un palinsesto che lascia trasparire nella nostra memoria tutte le opere precedenti, rievocate per mezzo di iterati processi di ripetizione e variazione¹⁶.

Il nodo centrale di ogni adattamento¹⁷ riguarda dunque la dialettica tra riconoscimento e scoperta, ricordo e novità, fedeltà e creazione, al punto che – dice sempre Hutcheon – non si tratta di semplici riproduzioni ma di opere che mantengono una propria aura, in senso benjaminiano¹⁸.

Per quanto riguarda il ruolo dei personaggi negli adattamenti, il presente studio si avvale di una concezione desunta dalla teoria dei mondi possibili¹⁹, immaginando le diverse manifestazioni del personaggio (nelle diverse opere o nei diversi *media*) come varianti dello stesso all'interno di un ecosistema narrativo²⁰. Questa visione, per così dire, 'variantistica' ha un illustre antecedente nella *Teodicea* di Leibniz²¹ in cui la dea Pallade dice a Teodoro, «[in

¹⁴ L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti* cit., p. 27.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

¹⁷ Per un approfondimento sul concetto di adattamento in relazione alla transmedialità si vedano anche Massimo Fusillo, Mirko Lino, Lucia Faienza, Lorenzo Marchese (a cura di), *Oltre l'adattamento. Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità*, Bologna, il Mulino, 2020 e Paolo Giovannetti, *Intermedialità e transmedialità nell'italianistica (letteraria). Alcune questioni aperte*, in *Italian Studies across disciplines. Interdisciplinarity, new approaches and future directions*, a cura di M. Ceravolo, A. Finozzi, Roma, Aracne, 2022, pp. 15-54.

¹⁸ «Il riconoscimento e il ricordo sono parte del piacere (e del rischio) della fruizione di un adattamento; allo stesso modo lo è il cambiamento. Un'invarianza tematica e narrativa si combina con una variazione materiale [...], con il risultato che gli adattamenti non sono mai soltanto delle riproduzioni, prive in quanto tali dell'aura benjaminiana. Al contrario, portano una propria aura con sé» (*ivi*, p. 23).

¹⁹ Per uno studio approfondito sulla frontiera tra finzione e realtà, in un'ottica dei mondi si possibili, si veda: Fraïçoise Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, trad. it. di C. De Carolis, Roma, Del Vecchio Editore, 2021.

²⁰ Per il concetto di «ecosistema narrativo» si veda Guglielmo Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie tv*, Roma, Carocci, 2018.

²¹ Gottfried Wilhelm von Leibniz, *Saggi di Teodicea. Sulla bontà di Dio, la libertà dell'uomo e l'origine del male*, trad. it. di M. Marilli, Milano, Rizzoli, 2013, Kindle.

un mondo ci sarà] un Sesto molto virtuoso e di elevata condizione; in un altro, un Sesto soddisfatto del suo stato mediocre; insomma, Sesti di ogni specie, e in un'infinità di modi»²²:

Te ne mostrerò alcuni [mondi possibili] dove si troverà, non già lo stesso Sesto che tu hai conosciuto (questo non è possibile, dato che egli porta sempre con sé ciò che sarà), ma Sesti che gli si avvicinano, che avranno tutto ciò che tu già conosci del vero Sesto, ma non tutto ciò che si trova già in lui, senza che egli ne sia cosciente; e neppure, di conseguenza, tutto ciò che gli accadrà in futuro²³.

Le parole della dea Pallade rappresentano dunque un'interpretazione forte dello statuto ontologico dei personaggi nei diversi mondi mediali. Essi, infatti, mantengono un'identità – ovvero il nome e alcune caratteristiche essenziali – in ogni adattamento, pur variando alcune qualità accessorie in ogni differente 'emanazione'. Ogni variante mediale può dunque essere frutto della modifica di alcuni dettagli accidentali o, all'inverso, da uno stravolgimento che, di conseguenza, mette in dubbio la stessa identità del personaggio, da analizzare caso per caso.

In continuità con queste riflessioni in senso transmediale, Thon preferisce concentrarsi sul concetto di *transmedia characters* («medially represented entities with an intentional inner life that are located in storyworlds»²⁴), piuttosto che su quello di *transmedia figures* (o anche *popular heroes* o *cultural icons*), che interpreta tali figure per le loro caratteristiche generali 'al di sopra' di una particolare rappresentazione mediale²⁵. Laddove Eco teorizza in *Sulla letteratura* la distinzione tra personaggi autoctoni²⁶ (o finzionali), personaggi migranti²⁷ (tra una storia e l'altra) e personaggi

²² Ivi, pp. 480-481.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Jan-Noël Thon, *Transmedia characters: Theory and analysis*, in «Frontiers of Narrative Studies», 5 (2019), n. 2, p. 188.

²⁵ *Transmedia characters* «offers a modest proposal to think about characters and their relations across conventionally distinct media such as literary texts, comics, films, television series, or video games in a way that privileges their conceptualization as entities that are located in medially represented storyworlds rather than as “popular heroes” (see Bennett 2017) or “cultural icons” (see Brooker 2013) that exist “above” any particular medial representation or media text» (ivi, pp. 176-177).

²⁶ Si tratta di personaggi autoctoni o finzionali quando la comunità interpretante li individua come frutto della creazione originale dell'autore e limitata a una determinata opera (o serie).

²⁷ Per quanto riguarda i secondi, possiamo dire attraverso le parole di Eco che ai personaggi 'migranti' «accade che escano dal testo in cui sono nati per migrare in una zona dell'universo che ci riesce molto difficile delimitare. I personaggi narrativi migrano, quando hanno fortuna, da testo a testo [...]. Così Cappuccetto Rosso, d'Artagnan, Ulisse o Madame Bovary diventano individui che vivono al di fuori delle partiture originali, e su di essi possono pretendere affermazioni vere anche persone che non hanno mai letto la partitura archetipa» (Umberto Eco, *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 15-17).

reali²⁸. Queste categorie non devono però essere viste come mutuamente esclusive, ma anzi estendibili e integrabili in una visione complessa, aperta e fluida della natura dei personaggi nei diversi *media*.

2. *Guglielmo e Adso: personaggi autoctoni o migranti?*

Dopo aver enunciato il quadro teorico di riferimento, passiamo ad analizzare le figure di Guglielmo da Baskerville e Adso da Melk nei diversi universi mediali, intesi come mondi possibili alternativi. Entrambi sono certamente *personaggi* (intesi nel senso di Thon), sebbene Guglielmo condivida alcune caratteristiche delle *transmedia figures*: il rapporto tra il Guglielmo letterario e Sherlock Holmes risulta infatti strettissimo, come è possibile mostrare mettendo a confronto la descrizione di Guglielmo e quella del personaggio di Arthur Conan Doyle in *Uno studio in rosso*, nella traduzione di Alberto Tedeschi per Mondadori²⁹.

Uno studio in rosso (trad. Tedeschi)

La sua energia sembrava inesauribile, quando lo coglieva un accesso di attività; ma, di tanto in tanto, succedeva in lui come una reazione. Allora, per giorni e giorni, se ne stava sul divano del salotto, pronunciando a malapena qualche monosillabo, dalla mattina alla sera, senza contrarre un solo muscolo del viso. In quelle occasioni avevo notato un'espressione vuota, assente, nei suoi occhi, e avrei sospettato che facesse uso di qualche droga, se la palese temperanza e l'igiene che regolavano la sua vita non m'avessero indotto a respingere una simile ipotesi³⁰.

Il nome della rosa (2012)

La sua energia pareva inesauribile, quando lo coglieva un eccesso di attività. Ma di tanto in tanto, quasi il suo spirito vitale partecipasse del gambero, recedeva in momenti di inerzia e lo vidi per ore stare sul suo giaciglio in cella, pronunciando a malapena qualche monosillabo, senza contrarre un solo muscolo del viso. In quelle occasioni appariva nei suoi occhi un'espressione vacua e assente, e avrei sospettato che fosse sotto l'impero di qualche sostanza vegetale capace di dar visioni, se la palese temperanza che regolava la sua vita non mi avesse indotto a respingere questo pensiero³¹.

²⁸ Per personaggi 'reali' si intenderanno invece quei personaggi che hanno una qualche relazione, più o meno forte, con i corrispettivi personaggi reali. Su di essi si potrebbe fare un'ulteriore distinzione tra 'personaggi reali' *tout court* che aderiscono completamente all'enciclopedia senza discostarsene in alcun aspetto rilevante e personaggi misti 'reali-finzionali' i quali, pur essendo basati su personaggi del mondo reale, agiscono in modo autonomo, gli vengono attribuite azioni e pensieri come se fossero un qualunque personaggio di invenzione.

²⁹ Si tratta della prima edizione Oscar Mondadori del 1971, volume presente nella biblioteca privata di Eco che risulta essere il vero e proprio ipotesto della descrizione di Guglielmo.

³⁰ Arthur Conan Doyle, *Uno studio in rosso*, trad. it. di A. Tedeschi, Milano, Mondadori, 1971.

³¹ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 2012, pp. 24-25.

La comparazione tra i due passi mostra un calco evidente, un gioco citazionistico estremo, che si rivolge apertamente al lettore colto chiedendogli di individuare la fonte. Guglielmo da Baskerville è quindi sì un personaggio autoctono, frutto della penna di Umberto Eco, ma condivide delle proprietà (come abbiamo visto preponderanti) con il personaggio 'migrante' Sherlock Holmes. Ma lo statuto di Guglielmo è molteplice e i riferimenti rimandano anche al 'personaggio reale' Guglielmo da Ochkam e, come vedremo, nel corso della sua ricezione anche agli attori che lo hanno interpretato.

Di matrice profondamente diversa è il destino mediale di Adso, infatti, il giovane benedettino è un novizio, una pagina bianca su cui scrivere. Il testo sorgente echiano dà relativamente poche informazioni su di lui, anche perché si tratta di un narratore omodiegetico. Conosciamo Adso attraverso la sua voce narrante, i suoi pensieri, e come ha ben detto Hutcheon nelle opere di mostrazione o di interazione la *res cogitans* è difficile da adattare, rispetto alla *res extensa*³². Pur richiamando Adso da Montier-en-Der, abate e letterato francese vissuto attorno all'anno Mille ed autore di un libro sull'Anticristo, la sua figura è modellata in realtà sui giovani protagonisti dei *Bildungsroman*. Questo significa che la connotazione debole del suo personaggio può diventare sia un limite che una possibilità nell'operazione di adattamento.

3. *Le varianti di Guglielmo e Adso: le variabili «attore» e «espansione della bildung»*

Rivolgendo la nostra attenzione alle varianti mediali di Guglielmo possiamo distinguere almeno tre differenti Guglielmo, in base all'attore che ne ha interpretato il ruolo. Nel film di Annaud, Guglielmo, interpretato da Sean Connery, sembra infatti avere qualcosa in comune con il precedente ruolo dell'attore, James Bond, e ciò comporta una reinterpretazione del suo carattere verso una maggiore consapevolezza e sicurezza di sé: *Guglielmo-Connery* non cade mai nell'inganno del Piano apocalittico, non cita nel finale la scala di Wittgenstein, non si sente praticamente mai in errore. È il ritratto della fiducia e della certezza nella ragione, caratterizzato da un orgoglio a tratti esasperato che, pur essendo una delle caratteristiche essenziali dell'identità del personaggio, qui sembra essere assunta a cifra caratteristica del personaggio. Per *Guglielmo-Connery* importa soltanto la verità e, nella conclusione, pur avendo fallito nel salvare la Biblioteca sembra uscirne vincitore (nel film, ad esempio, non si accenna mai alla sua morte). Nella serie tv, le

³² L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti* cit., p. 36.

sue qualità sono invece differenti rispetto a quelle di *Guglielmo-Connery*: il frate-investigatore acquista una tensione maggiormente ironica grazie allo sguardo di John Turturro e dichiara spesso la fragilità della sua ragione, in particolare quando nel finale dichiara di aver sbagliato a dare ascolto al Piano apocalittico di Alinardo. Rispetto al testo sorgente *Guglielmo-Turturro* risulta però meno radicale, poiché non arriva, come nel romanzo, a dichiarare il fallimento assoluto della Ragione di fronte al rogo della Biblioteca, mettendo perfino in dubbio la stessa esistenza di un ordine divino.



Fig. 1. A sinistra una scena del film con Sean Connery che interpreta Guglielmo e Christian Slater che interpreta Adso da Melk. A destra una scena della serie tv dove Guglielmo è interpretato da John Turturro e Adso da Damian Hardung.

L'importanza della variabile attore può essere confermata nel processo di adattamento realizzato da Milo Manara per la *graphic novel*. Il fumettista ha infatti deciso di non basarsi sull'iconografia ormai consolidata che vede Guglielmo avere le fattezze di Sean Connery, ma di ispirarsi a «un attore che avesse altrettanto carisma» ovvero Marlon Brando:

[Marlon Brando] Mi sembrava anche più aderente alla descrizione che ne fa Umberto Eco. Naturalmente è ispirato a Marlon Brando, non è che sia proprio una copia. Umberto Eco parla di naso aquilino, cosa che Sean Connery non ha. Guglielmo di Baskerville è scozzese, e in questo Sean Connery era aderente, quindi non potevo cercare un carattere italiano, ma anglosassone. Mi è parso che Marlon Brando potesse già di suo, visivamente, sostituire il ricordo indelebile di Sean Connery nel film di Annaud. Non so se ci riuscirò o no³³.

La *graphic novel* non mantiene però del tutto una sua autonomia a livello di intreccio, almeno per il primo volume, tanto che si potrebbe pensare di essere quasi di fronte a una illustrazione della parola echiana, più che a un adattamento coerente e autonomo secondo l'interpretazione di Hutcheon.

³³ Sandro Veronesi, Milo Manara, *Milo Manara disegna Umberto Eco: Guglielmo da Baskerville è Marlon Brando*, in «Corriere della Sera», 4 gennaio 2023.

Siamo in una situazione limite: Guglielmo, infatti, si muove e parla come ne *Il nome della rosa* la cui conoscenza sembra essere necessaria per deco-dificarne tutti gli aspetti dell'intreccio. Ma per una valutazione definitiva si dovrà attendere l'uscita del secondo volume.

Per quanto riguarda le varianti di Adso, il loro tratto distintivo potrebbe essere individuato nella formula 'espansione della *bildung*': le differenze tra i vari Adso riguardano il modo in cui viene raccontata la sua formazione, con una vera e propria espansione transmediale della sua storia. Il suo essere novizio, il desiderio di conoscere le cose del mondo, l'esperienza erotica, sono tutti elementi che lo caratterizzano e proprio questa indefinitezza ha comportato un importante lavoro di accrescimento transmediale della sua figura³⁴. L'opera cinematografica agisce infatti su Adso in maniera piuttosto sfumata: innanzitutto egli non è un domenicano (come nel romanzo o nella serie) ma un francescano. Questo lo porta a essere più vicino esistenzialmente alla fanciulla, con un maggiore disprezzo per la ricchezza dell'Abbazia. Inoltre, per proteggere e vendicarsi della *puella* Adso combatte contro Bernardo Gui poco prima dell'incidente che porterà Bernardo alla morte. Infine, ritrova la fanciulla durante il suo viaggio e la saluta facendo una scelta ponderata e a tratti ardita, ovvero quella di prendere ugualmente i voti dopo la terribile esperienza della settimana del novembre 1327. La serie tv è invece certamente il *medium* in cui la storia di Adso viene maggiormente espansa e approfondita: innanzitutto, nella prima scena lo si vede protagonista di una battaglia e di un successivo conflitto col padre, il quale lo reputa un inetto (in una scena che rievoca in qualche modo *Game of thrones*³⁵, quando gli viene offerta dal padre una prostituta che Adso rifugge), vediamo poi come sia Adso a scegliere di seguire Guglielmo facendone il suo maestro, per una sorta di affinità elettiva. L'espansione del suo filone narrativo è poi legata a doppio filo con quella della fanciulla che non è più solamente una popolana che si prostituisce per cibo, ma è una rifugiata occitana che scappa dalla guerra. Il senso del loro rapporto (che risulta già ampliato nel film ma che diventa un arricchimento originale della serie) è completamente rovesciato rispetto al romanzo: infatti, nell'opera sorgente Adso è vergine, nella sua purezza interviene il desiderio della carne e l'amore nasce dalla tenerezza della corporeità della *puella*. Il suo è un sentimento che nasce dal puro *eros*, dal contatto con l'Altro; anche se trasfigurato attraverso le parole del *Cantico dei cantici*, si tratta comunque di pura materialità erotica, con una scena che ricorda i

³⁴ Non si segnala questo processo nella *graphic novel* che rimane piuttosto fedele al testo sorgente.

³⁵ Cfr. B. Della Gala, *Un long seller transmediale* cit., p. 129.

fabliaux e il Decameron, per lo scambio di persone (lui e Remigio). Nella serie, Adso, invece, si innamora profondamente della rifugiata, che ha dei tratti che ricordano la donna-Angelo della Tradizione, un'eroina dolce e forte, che parla una lingua sconosciuta, ma insegna ad Adso a comunicare con il 'sentimento' del corpo, dello sguardo e del verso, con una gestualità che oltrepassa l'incomunicabilità. Un amore che si ispira maggiormente alla Tradizione e che porta Adso ad assumere il ruolo del Cavaliere senza paura che combatte per amore, ferendo chi cerca di fare del male alla ragazza. Ma in questa sua espansione forse sta la sua debolezza, perché così Adso perde – come Guglielmo – quella fragilità, quel chiaroscuro tipico del periodo apocalittico che sta vivendo.

Il finale della serie tv, anche e soprattutto per Adso, illumina perfettamente questo doppio movimento di arricchimento-indebolimento: la voce narrante ripensa al ritrovamento del libro di poesia in lingua d'oc che aveva regalato alla fanciulla e che sottintende la sua salvezza. Le parole con cui si conclude la vicenda non sono allora così disperate come quelle del romanzo. Adso, infatti, non si chiederà mai se quello che ha scritto avrà un qualche senso per qualche ipocrita lettore in una sorta di nichilismo apocalittico. L'elemento allora che forse possiamo considerare come la chiave di volta dei differenti Adso possibili riguarda proprio la salvezza o meno della fanciulla. Infatti, sia nel film che nella serie tv la sua salvezza rappresenta per Adso anziano una forma di speranza, di ricordo nostalgico, ma non disperato, che lo porta ad avere ancora fede in Dio e nel mondo, a differenza dell'Adso disilluso del romanzo che vede il tempo apocalittico della fine del Medioevo come inevitabile, con le sue ultime parole che sono una forma di resa, l'ultimo e definitivo abbandono alla divinità deserta e silenziosa, troppo simile al Nulla³⁶.

4. *Personaggi giocanti: Adso e Guglielmo interattivi*

Se abbiamo analizzato finora alcune tra le varianti medialità più importanti di Guglielmo e Adso, per concludere la nostra analisi è opportuno spostare l'attenzione verso altri *medium* più periferici e, in particolare, bisogna rivolgersi al medium videoludico che rappresenta un *unicum* per la sua specificità interattiva. A differenza di film, *graphic novel* o serialità televisiva – per cui i personaggi sono descritti, raffigurati e sviluppati nella loro interezza e la cui ricezione è sostanzialmente passiva – nei videogiochi la ricezione è

³⁶ U. Eco, *Il nome della rosa* cit., p. 576.

sostanzialmente attiva, l'utente *diventa* il personaggio, agisce nei suoi panni, effettua delle azioni, si immedesima completamente. Ciò comporta uno statuto del personaggio ancor più problematico per cui gli autori o *game designer* si trovano a dover adattare personaggi complessi a situazioni interattive e ipotetiche.

Tra gli adattamenti o i giochi ispirati a *Il nome della rosa* l'opera più rilevante è certamente la già citata *La abadía del crimen*, un'avventura grafica isometrica del 1987 per Amstrad CPC che ha ricevuto negli anni diversi *porting* per sistemi moderni (MS-DOS, Windows) e perfino nel 2016 un *remake*³⁷ intitolato *La abadía del crimen extensum*, che presenta delle scene aggiuntive, è stato tradotto in italiano e pubblicato gratuitamente sulla piattaforma Steam. Si tratta di un adattamento piuttosto fedele per quanto riguarda la narrazione delle vicende accadute nel novembre del 1327, mancando però della cornice del manoscritto ritrovato e della mediazione di Adso anziano. Sempre negli anni Ottanta viene poi pubblicato *Nomen Rosae*³⁸, esperimento mediale di esplorazione interattiva della Biblioteca-labirinto in cui il giocatore impersona un avatar generico alla ricerca del *Finis Africae*, un'esperienza molto limitata che permette all'utente di affrontare l'enigmatico labirinto in prima persona. Se l'interesse negli anni Ottanta a ridosso dell'uscita del film è significativo non scompare neanche negli anni Duemila con la pubblicazione dell'avventura grafica dello studio spagnolo Alcachofa Soft, *The Abbey*³⁹, che presenta personaggi *cartoon* ispirati a *Il nome della rosa* (Guglielmo è la fonte di ispirazione del monaco Leonardo, mentre Adso dell'apprendista Bruno) e un intreccio soltanto vagamente influenzato dal romanzo con una svolta totalmente esoterica; e perfino una riscrittura *blockbuster* de *Il nome della rosa*, *Pentiment*⁴⁰, edita nel 2022 per Xbox e sviluppato da Obsidian (Microsoft), acclamata dalla critica di settore, che racconta la storia di un miniaturista del XVI secolo che si trova a investigare su alcuni efferati delitti presso l'Abbazia in cui è ospite. Opera che a detta degli sviluppatori ha avuto tra le sue fonti principali proprio il romanzo di Eco⁴¹ e che presenta un richiamo diretto al romanzo attraverso un *easter egg*: la citazione della planimetria dell'abbazia e del labirinto de *Il nome della rosa* (Fig. 2).

³⁷ *La abadía del crimen extensum*, Manuel Pazos, Daniel Celemin, Spagna, 2016.

³⁸ *Nomen rosae*, Hobby Press, Spagna, 1988.

³⁹ *Murder in the Abbey*, Alcachofa Soft, Spagna, 2008.

⁴⁰ *Pentiment*, Obsidian, USA, 2022.

⁴¹ Josh Sawyer, Will Bedingfield, *Pentiment's Director Wants You to Know How His Character Ate*, in «Wired», 17 novembre 2022, <https://www.wired.com/story/pentiment-josh-sawyer-interview/>.

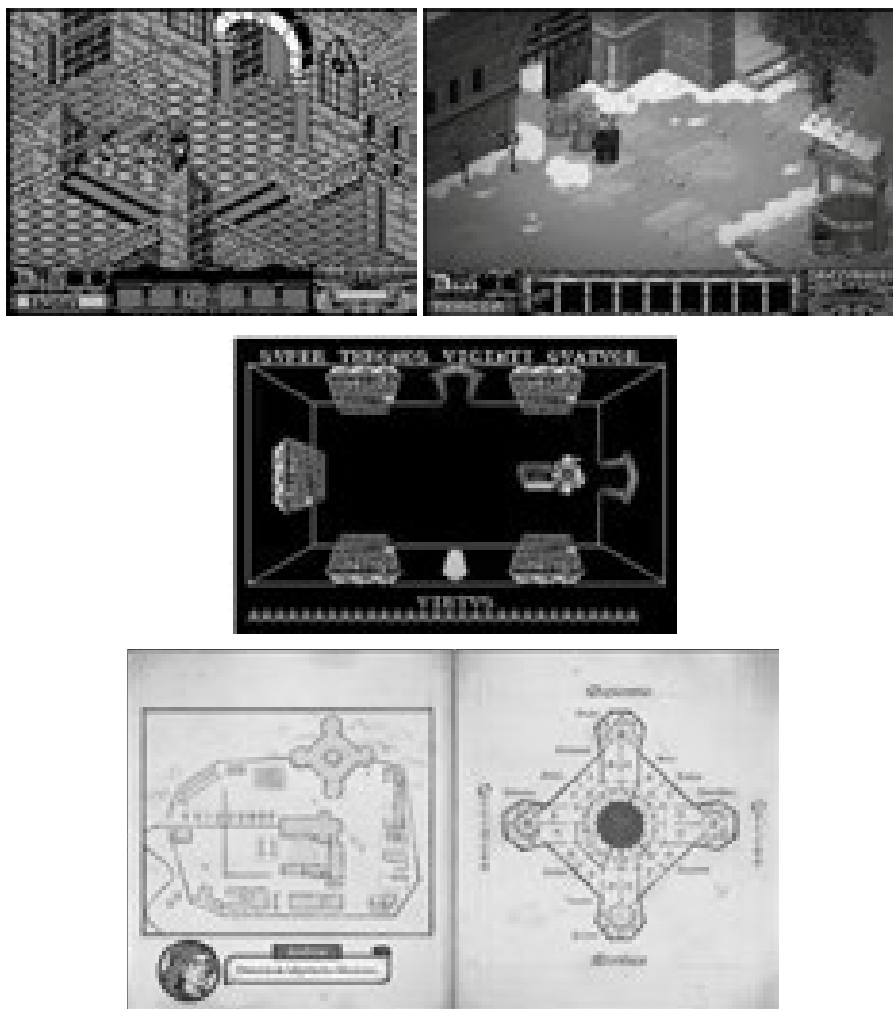


Fig. 2. In alto la prima scena dell'*Abadia del Crimen*: a sinistra la prima versione per Amstrad CPC del 1987, a destra il remake del 2016. Al centro una scena tratta da *Nomen Rosae* e in basso la citazione de *Il nome della rosa* in *Pentiment*.

Da un punto di vista strettamente mediale, *La abadía del crimen* è l'unico adattamento integrale dell'opera, laddove *Nomen Rosae* adatta e reimmagina soltanto la sezione del labirinto con un personaggio quasi anonimo che solo nel finale viene chiamato Guglielmo, mentre *The Abbey* e *Pentiment* risultano essere delle opere autonome i cui personaggi traggono ispirazione dall'opera echiana in modo più o meno originale. Da un punto di vista

strettamente teorico l'*Abadìa del crimen* è dunque l'unica opera in cui l'utente può impersonare Guglielmo, il quale è raffigurato con le stesse sembianze di Sean Connery ed è l'unico personaggio a essere mosso dall'utente. Guglielmo viene allora assunto come il vero protagonista della vicenda e il cuore dell'azione riguarda l'esplorazione dell'Abbazia e l'interazione con gli altri personaggi. Adso, al contrario, è quasi assente e rappresenta una funzione meramente narrativa di indirizzamento del giocatore, si limita infatti nella gran parte dei casi a seguire passivamente Guglielmo indicando la strada quando l'utente deve andare al refettorio o in chiesa, oppure si limita a brevi osservazioni (ad esempio sull'innamoramento) o a brevi risposte alle riflessioni di Guglielmo, con una parentesi autonoma di pochissimi secondi raffigurante la scena d'amore con la fanciulla che risulta essere una sorta di omaggio al film.

Questi esperimenti videoludici mostrano un'assoluta subordinazione dei personaggi giocanti alla loro controparte letteraria attraverso la mediazione della versione cinematografica. Ciò è in parte attribuibile al fatto che si tratta perlopiù di omaggi sviluppati all'alba del *medium* in un'epoca in cui gli adattamenti tendevano a riprendere pedissequamente il testo sorgente (o la versione più popolare come il caso del film). Tra tutti gli esempi citati, infatti, soltanto il miniaturista Andreas Maler di *Pentiment* acquista una statura e una profondità degna di un personaggio a tutto tondo; da un lato per la maturità raggiunta dal *medium* e dall'altro per la libertà garantita dalla costruzione di un universo narrativo originale soltanto ispirato a *Il nome della rosa*.

5. Conclusione: Adso e Guglielmo transmediali

Da un punto di vista transmediale Guglielmo e Adso hanno avuto un diverso destino, a tratti opposto. Nel testo sorgente Guglielmo è un personaggio così strutturato e definito nel carattere – ma anche così sfumato nell'irrisolta dialettica tra ragione e fede e tra *hybris* e *gnothi seauton* – che i vari adattamenti hanno in genere operato per sottrazione con i Guglielmo seriali, televisivi e videoludici che hanno evidenziato gli aspetti più marcati del suo carattere, spesso mutuando alcuni tratti dagli attori che lo hanno interpretato. Adso, invece, è stato spesso messo in secondo piano – in quanto personaggio più fluido, una sorta di *blank* testuale – oppure, al contrario, ha subito un'espansione transmediale della sua storia e della sua *bildung*, acquistando caratteristiche desunte da altri prodotti di successo (*Game of thrones*) e una maggiore predisposizione all'azione tipica del *medium* cinematografico o seriale. Inoltre, nella *graphic novel* i due personaggi sono fantasmi

che illustrano la controparte cartacea, mentre ne *L'abadia del crimine* sono maschere vuote che emulano il testo sorgente e il *media* cinematografico. Bisogna dunque guardare al film e alla serie tv per una vera espansione transmediale, nei quali Adso e Guglielmo si stagliano come personaggi autonomi, a tratti perfino positivi, ancora pronti a costruire un mondo, a cercare frammenti di saggezza nei libri e nei nomi, a errare.

GIULIANO CENATI
(UNIVERSITÀ TELEMATICA 'PEGASO')

DAVIDE TOFFOLO, IL VATE E LO YETI,
TRA PUNK ROCK E GRAPHIC NOVEL

Il fumettista e musicista Davide Toffolo, classe 1965, nativo di Pordenone, ha manifestato sin dalle origini del suo percorso creativo una consapevolezza culturale e un'attenzione per aspetti rilevanti del canone letterario non frequenti da ritrovare tra i protagonisti della scena musicale e fumettistica italiana o internazionale. La consuetudine con la dimensione letteraria caratterizza più il versante fumettistico che quello musicale della sua attività. Anche il radicamento nella periferia del Nordest si manifesta in modo più esplicito nella produzione disegnata-e-scritta, per quanto la correlazione tra locale e globale sia un tratto che ricorre diffusamente nell'immaginario costruito da Toffolo e dai suoi compagni di strada – musicisti o altri operatori culturali – trasversalmente a diversi ambiti mediali ed espressivi.

L'ancoraggio al territorio friulano giustifica l'attenzione rivolta nella narrazione fumettistica a personalità come Pier Paolo Pasolini, Ottavio Bottecchia¹ e Primo Carnera², che per varie ragioni fondono localismo e internazionalismo, e che consentono di ripercorrere l'avvento della modernità, di interrogarsi sul proprio ruolo all'interno di essa. Il passare da una condizione marginale al protagonismo nello spazio pubblico, o forse meglio mantenersi vincolati a una condizione marginale nel momento stesso di accedere all'eminenza nello spazio pubblico, è uno snodo che appare tanto più rilevante perché matura sullo sfondo di un distretto economico-produttivo, come quello di Pordenone, che ha rivestito un ruolo cospicuo nel processo novecentesco di sviluppo industriale del Paese e che è venuto conoscendo in tempi recenti, più di altri luoghi d'Italia, i vertiginosi alti e bassi della globalizzazione e del dopobenessere.

¹ Davide Toffolo, *Bottecchia*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2004.

² Id., *Carnera. La montagna che cammina*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'immagine, 2001, poi Bologna, Coconino, 2006.

La propensione al dialogo e all'osmosi tra cultura letteraria istituzionale e immaginario extraletterario di massa testimonia una vicinanza geografica e psicologica a quegli autori, da Pasolini a Magnus, che hanno segnato più intensamente la memoria collettiva in fasi cruciali del Novecento avanzato. Accanto a *Intervista a Pasolini*³, posta all'estremo cronologico iniziale della sua produzione fumettistica più matura, bisognerà ricordare *Come rubare un Magnus*⁴, all'altro estremo, più recente, quasi a denotare un collegamento tra la seduzione della letteratura, incarnata dalla poesia più distinta e autoriale del vate friulano, e la prosa più fumettistica e ruspante, interpretata dal nume nazional-popolare di Magnus.

La capacità di esprimersi attraverso diversi strumenti e ambienti artistici, dalla musica indie rock al fumetto alla performance, procede dalla poligenesi degli Allegri ragazzi morti: che sono, a partire dal 1994, sia i personaggi di un ciclo fumettistico in più volumi sia i componenti del gruppo musicale di cui Toffolo è voce, chitarra e uomo immagine: *Cinque allegri ragazzi morti* nel fumetto⁵ e *Tre allegri ragazzi morti* sul palcoscenico musicale (costituiscono i TARM, assieme a Toffolo, Enrico Molteni e Luca Masseroni).

I personaggi disegnati dal solo Toffolo offrono una interpretazione lirica e giovanilistica del mito degli zombie, in una cornice narrativa votata paradossalmente al paradigma della formazione corale, con uno sfondo di feste musicali, relazioni parascolastiche, rock on the road, sospensione magico-metafisica, laddove ogni processo di formazione è contraddetto a priori dalla condizione dei giovani protagonisti: morti viventi che non possono schiodarsi dalla propria costituzione fisiologica, quella di esseri inabili al cambiamento perché schiacciati da una sorta di incantesimo ferale nella propria identità di melanconici, consunti diseredati.

Prima di ogni voga fumettistica internazionale di ispirazione zombie, come quella che ha preso piede sulla scia della serie *The Walking Dead* scritta da Robert Kirkman⁶, gli Allegri ragazzi morti rivisitano il mito orrifico cinematografico di matrice romeriana in chiave di giovanilismo neogotico, ponendosi nettamente non dalla parte dei sopravvissuti assediati dai non-morti, ma dalla parte di questi ultimi, che continuano una loro esistenza sospesa dissimulando in qualche modo la propria alienità in mezzo ai vivi

³ Id., *Intervista a Pasolini*, Pordenone, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 2002.

⁴ Id., *Come rubare un Magnus*, Quartu Sant'Elena, Oblomov, 2020.

⁵ Id., *Fandango. Cinque allegri ragazzi morti*, Modena, Panini Comics, 8 voll., supplemento a «Devil & Hulk», aprile 1999 - aprile 2001, poi Bologna, Coconino Press, 2008-2009, 3 voll. con CD audio: i tre CD audio sono rispettivamente *Canzoni dagli anni zero*, *Rarities. Canzoni per il cinema, collaborazioni, registrazioni casalinghe*, *Mondo Naif* (1994). *Le prime registrazioni integrali*.

⁶ Robert Kirkman, *The Walking Dead*, Portland, Image Comics, 2003-2019.

Un allegro ragazzo morto.
Due allegri ragazzi morti.
Tre allegri ragazzi morti.
Quattro allegri ragazzi morti.

Un allegro ragazzo morto.
Due allegri ragazzi morti.
Dieci allegri ragazzi morti.
Cento allegri ragazzi morti.

Un allegro ragazzo morto.
Due allegri ragazzi morti.
Cento allegri ragazzi morti.
Mille allegri ragazzi morti.
Eeehh!!⁷

Mentre Toffolo avvalora occasioni di interazione e circolarità transmediale, attesta anche una salda consapevolezza della distinzione fra campi disciplinari e fra tradizioni interne allo sviluppo della modernità stessa. Alle origini del novecentismo, ritroviamo figure di artisti politropi, da Alberto Savinio a Carlo Levi, da Filippo De Pisis a Leonardo Sinisgalli, propensi a coltivare muse molteplici, all'insegna di una discontinuità novatrice in diversi settori espressivi e di una sensibilità estetica totalizzante. Invece in età duemillesca, esaurita la parabola del novecentismo, capita di ritrovare in Toffolo, come in pochi altri, la disinvoltura nel colloquio con il pubblico mediato da risorse espressive variegata e risonanti le une sulle altre, senza promiscuità devote alla pianificazione del successo a tavolino, ma piuttosto sotto le insegne della compartecipazione di gusto condivisa con il proprio destinatario, elettivo e popolare insieme.

La centralità dell'artefice e la propensione a giocare con la propria immagine di autore-personaggio, di *performer* dai molti volti, non risparmia dai rischi del divismo, per quanto si tratti di divismo di seconda linea se collocato sullo sfondo della produzione musicale *mainstream*, ma consente anche di attingere a un senso di autenticità ipermediata, che passa attraverso l'evocazione delle simpatie e delle consonanze condivise dall'autore e dal pubblico nei confronti di alcune esperienze estetiche riconosciute come essenziali negli sviluppi della sensibilità contemporanea. Il mito del giovanilismo "alternativo" viene perseguito allo stesso tempo in cui viene intaccato dalla persistenza autofinzionale di un armamentario di figurazioni reiterate,

⁷ Tre allegri ragazzi morti, *Il ritorno dei ragazzi morti*, in *Allegro pogo morto*, Pordenone, autoproduzione, 1995.

ironiche e ossessive, che soprattutto sotto le parvenze del graphic novel, da *Graphic novel is dead*⁸ a *Graphic novel is back*⁹, permettono di attingere a una narrazione visivamente metamorfica, dagli inusuali connotati poetici.

Il bifrontismo della scrittura fumettistica di Toffolo, che alterna la ciclicità quasi seriale dei *Cinque allegri ragazzi morti* alla composizione lunga e variegata emergente nei lavori dedicati anzitutto a Pasolini, rispecchia, in termini generali, il processo di codifica e riconoscimento della forma graphic novel sul piano nazionale. La devozione professata da Toffolo nei confronti di Pasolini, in particolare, si misura sul passo di una narrazione lunga a fumetti come *Intervista a Pasolini*, che defluisce in una minore *Intervista a Pasolini. Diario di viaggio*¹⁰, per assestarsi poi nel maggiore *Pasolini* pubblicato e ripubblicato in maniera alterna dalle maggiori case editrici a cui si deve la fortuna del graphic novel in Italia¹¹.

Sull'esempio di Pasolini, la complementarità tra la distinzione soggettiva dell'artista e la sensibilità condivisa di cui egli è partecipe e portavoce, si ritrova in tutte le escursioni della produzione di Toffolo, sia quanto a postura autoriale sia quanto a contenuti di rappresentazione sia quanto a correlazione e identificazione con il pubblico. Anche sulla scorta di una simile consapevolezza culturale, si può comprendere come il canto e l'indugio in una condizione giovanile postuma e allegramente defunta, cioè fedele a se stessa, come quella che tiene banco nella produzione musicale di Toffolo e dei suoi compagni Allegri ragazzi morti, ammettano qualche affondo nella fragile memoria storica del Paese: è ciò che Toffolo tenta nell'*Inverno d'Italia*¹², lasciando spazio alla sensibilità stranita di protagonisti infantili, con la ricognizione condotta intorno al campo di concentramento di Gonars e alla persecuzione dei rom durante la Seconda guerra mondiale.

Per converso, il ritrovamento storico-finzionale di cui sarebbe frutto *Très! Fumetti per il teatro*¹³, che si dichiara documento e contributo alla «rivolta popolare contro la democrazia populista del piccolo paese di Chorin nel lontano e vicino 1976», anticipa qualcosa del percorso latino-americano calcato alla ricerca di sonorità e ritmi meticcî, di cui si dà resoconto nel *Cammino della Cumbia*¹⁴. Tra l'una tappa e l'altra si pone idealmente l'itinerario ibérico perseguito nel *Re bianco*¹⁵ per confrontarsi con la cattività e la morte

⁸ Davide Toffolo, *Graphic novel is dead*, Milano, Rizzoli Lizard, 2014.

⁹ Id., *Graphic novel is back*, Milano, Rizzoli Lizard, 2019.

¹⁰ Id., *Intervista a Pasolini. Diario di viaggio*, Udine, Vivacomix, 2004.

¹¹ Id., *Pasolini*, Bologna, Coconino Press, 2005, poi Milano, Rizzoli Lizard, 2015.

¹² Id., *L'inverno d'Italia*, Bologna, Coconino Press, 2010.

¹³ Id., *Très! Fumetti per il teatro*, Bologna, Coconino Press, 2007.

¹⁴ Id., *Il cammino della Cumbia*, Quartu Sant'Elena, Oblomov, 2018.

¹⁵ Id., *Il re bianco*, Bologna, Coconino Press, 2010.

del gorilla albino Copito de nieve, una sorta di controfigura lyricizzata del musicista yeti, quale Toffolo si professa con il suo costume di scena. Lungo una tale serie di spostamenti territoriali ed estetici, il fumettista-musicista rimescola abbondantemente il mazzo di carte da cui estrae le sue giocate, incrociando la narrazione di viaggio con lo zibaldone disegnato, l'autofiction con la biofiction, la rappresentazione storico-documentaria con la contemplazione poetica.

Le aspettative dei lettori-spettatori possono così essere rimesse costantemente in moto di fronte a uno sciamano del *Do It Yourself*, che coltiva certamente la propria distinzione in quanto ministro della bellezza artistica anticonformista, ma che mostra anche di saper aggiornare secondo il proprio gusto e il gusto di molti quel principio dell'autoproduzione a cui tanta parte dell'immaginario fumettistico e musicale indie di fine Novecento deve tanto.

L'estremo individualismo creativo del fumetto monoautorale è in certa misura compensato dall'indole collaborativa dell'attività musicale, per la quale tra l'altro l'attorialità del concerto e l'esibizione dal vivo hanno una rilevanza assolutamente peculiare. Proprio di qui, del resto, si può misurare la propensione di Toffolo per la prestanza performativa e per una sorta di ritualità teatrale, emblemizzata dalla maschera da teschio assunta a icona distintiva. Entro l'orizzonte rituale-performativo, la soggettività divistica del rocker torna a distinguersi, ma ciò perlomeno avviene sullo sfondo dell'azione di gruppo.

Così, il riguardo che il Toffolo disegnatore e fumettista presta a vicende e strutture creative d'impianto cooperativo vale quasi da compensazione per le punte di eccedenza personalistica con cui egli contrassegna la carriera musicale e concertistica dei Tre allegri ragazzi morti. Ciò procede sia dal medium teatrale, cioè da una dimensione artistica prevalentemente collaborativa e interpersonale, quale è rappresentata in *Très! Fumetti per il teatro*, sia dagli itinerari musicali che si pongono in bilico fra retroterra estetico folclorico ed affinamento creativo di matrice soggettivistica: la Cumbia latino-americana raccontata nel *Cammino della Cumbia*, dopo il punk e l'indie rock degli Allegri ragazzi morti disegnati nel fumetto.

Un plesso di confluenza e interazione tra versante grafico-fumettistico e versante performativo-musicale di Toffolo e degli Allegri ragazzi morti si ritrova nella concezione e nell'uso della maschera. Il teschio stilizzato, di consistenza essenziale, che ricopre il volto degli Allegri ragazzi morti, rimanda almeno in origine alla stessa tempra artigianale dell'autoproduzione da dove derivano sia la musica del gruppo, che si sostanzia nell'etichetta "autogestita" La Tempesta Dischi, sia i disegni di Toffolo, che approdano alla mediazione editoriale "istituzionale" ma persistono anche in forma di locandine e manifesti di propaganda a più diretto sostegno del progetto musicale.

La maschera, dunque, sorta di baricentro emblematico della multimedialità toffoliana, funge da riconoscibile totem, divisa di gruppo, strumento di identificazione tra artisti e personaggi, mezzo proiettivo di auto-identificazione del pubblico e con il pubblico. La bautta a foggia di teschio degli Allegri ragazzi morti non sbocca nel barocchismo della messa in scena, come succede con gli addobbi carnevaleschi esibiti da alcuni degli interpreti più rutilanti del mondo musicale contemporaneo, ma nella asciuttezza e nell'esemplarità del rito performativo.

L'occultamento del volto, del resto, non obbedisce a una ricerca paradossale dell'anonimato che possa elevare un'aura di mistero intorno al personaggio divistico, proprio al centro dello spazio pubblico e dell'esperienza artistica, resecando la sfera privata dal campo della relazione creativa. Il mantenimento del nome anagrafico cozzerebbe in effetti con una simile aspirazione allo spossessamento di sé entro il crogiolo delle arti. Toffolo rivendica, inoltre, la necessità della maschera come schermo protettivo rispetto all'esposizione totale non tanto allo sguardo del pubblico, quanto alla reificazione dell'artista correlata alla circolazione del prodotto artistico. Prima ancora della messa in pagina, o in musica, allora la maschera vale a creare quel profilo di personaggio-artista che può trovare appunto nella narrazione fumettistica e nella narrazione musicale i suoi habitat elettivi.

La maschera vale, dunque, da catalizzatore isotopico dell'immaginario ilarmente mortuario sostenuto dagli Allegri ragazzi morti, istituendo sovrapposizioni e rimandi tra la marca fisionomica dei musicisti da palcoscenico, la caratterizzazione dei personaggi da fumetto, la loro evocazione e variazione figurativa sulle copertine e nell'apparato grafico dei dischi, la loro replica amplificata nell'animazione dei videoclip musicali e nei corredi illustrativi o scenografici delle mostre e degli spettacoli teatrali. Nel caso di Toffolo, il costume di scena è reso più sofisticato dalla tuta mimetica cosparsa di fronzoli vegetabili artificiali, che conferisce al cantante e chitarrista il profilo rinselvatichito dello yeti, anche quando i concerti si tengono nella stagione torrida.

I due compagni di concerti, Molteni e Masseroni, assecondano la stilizzazione della maschera craniale con la stilizzazione della gabbia toracica disegnata sulle magliette nere, in modo da evocare un costume scheletrico che combaci con la denominazione di Allegri ragazzi morti. Il rivestimento muschiato di Toffolo viceversa, all'incrocio tra irsutismo e simbiosi animal-vegetale, non solo contraddice la frontale nudità della maschera ossea, ma sembra rimandare a una dilacerazione del soggetto tra il processo di scarnificazione maturato a carico del volto, cioè dell'elemento corporeo atto alla più univoca individuazione del soggetto stesso, e il processo di deterioramento e metamorfosi del corpo immerso in un sostrato vitalmente primordiale.

È come se la morte, assunta e rivendicata attraverso il biancore della maschera, fosse poi arginata e rimessa in discussione dal radicarsi del corpo, attraverso il costume da yeti, nella biosfera percorsa da fluidi corroboranti e orientata alla promiscuità prolifica delle forme viventi. Basti richiamare a tal proposito il trasporto e quasi la nostalgia per l'istintualità animalesca esaltata dalla canzone *Voglio*, nell'album *Il sogno del gorilla bianco*¹⁶.

All'origine dei costumi scheletrici e del costume da yeti, che risalgono senz'altro al vasto immaginario massmediale dell'affabulazione orrificica e avventurosa, si possono forse individuare precedenti fumettistici che hanno a che fare con i debiti di influenza artistica e con le propensioni di lettura del giovane Toffolo. Da un lato, torna alla mente il costume scheletrico di Kriminal, «il re del delitto» che è tra i primi antieroi del fumetto nero italiano degli anni Sessanta, concepito graficamente per l'Editoriale Corno nel 1964 da Magnus – uno dei maestri riconosciuti da Toffolo – in sintonia con lo sceneggiatore Max Bunker; dall'altro lato, viene evocata la corporeità vegetale antropomorfa di Swamp Thing, ideata per DC Comics da Len Wein e Berni Wrightson nel 1971, e poi rinnovata in chiave mitologico-ecologica tra 1984 e 1987 da Alan Moore.

La stilizzazione dell'identità performativa mediata dalla maschera e dal costume, ad ogni modo, agevola l'assunzione dell'autore personaggio al ruolo di personaggio autore nell'ambito del dittico fumettistico che più esplicitamente si colloca, almeno secondo i titoli, sotto la rubrica del graphic novel: *Graphic novel is dead* (2014) e *Graphic novel is back* (2019). Nelle tavole di questi libri Toffolo si disegna alle prese con una sorta di complesso della rockstar e con il piglio dell'interrogazione esistenziale protratta nell'intimità, lasciando libero campo alle corrispondenze analogiche e alle insorgenze immaginative.

Vi ritroviamo certamente riecheggiato lo spirito *no future* di estrazione punk, in riferimento a una forma compositiva, il graphic novel, che nel campo fumettistico è stata oggetto recente di controversie e dibattiti, e che qui viene dapprima dichiarata morta per poi apparire addirittura risorta, secondo un disegno che asseconda forse più le esigenze editoriali di suggestione accattivante che la coerenza intrinseca di una linea di racconto. La parabola della forma graphic novel è chiamata in qualche modo a combaciare con quella del Toffolo protagonista e artefice: morta come gli Allegri ragazzi morti e risorta come l'estro fumettistico dell'autore nel mezzo di scorribande artistiche di diversa vocazione.

¹⁶ Tre allegri ragazzi morti, *Il sogno del gorilla bianco*, Pordenone, La Tempesta Dischi, 2004.

Tuttavia, a dispetto dei titoli che suggeriscono provocatoriamente e anche un po' pretestuosamente il passo della narrazione a fumetti più ampia e organica, quella del graphic novel appunto, in questi due volumi prevalgono gli stilemi dell'annotazione sciolta, il bozzetto, la riflessione poetologica, il guizzo metafumettistico, la tavola autoconclusa, la trasfigurazione fantastica del vissuto e del pensato. Insomma, i momenti dell'esperienza e la loro interpretazione sono variegati e discontinui, anche se unitario è l'approccio stilistico a essi sotteso, imperniato sulla centralità dell'io fumettato. In linea con lo spirito di affinità manifestato nei confronti del conterraneo poeta di Casarsa, Toffolo attua qui una concezione del fumetto che appare fortemente orientata all'intensità lirica del concetto e della raffigurazione.

Ecco allora che il lirismo musicale dei Tre allegri ragazzi morti, i cui testi sono realizzati dallo stesso Toffolo, si mostra contiguo al lirismo a fumetti affinato soprattutto in *Graphic novel is dead* e *Graphic novel is back*. Se qui la rappresentazione disegnata-e-scritta trae alimento e consistenza dal pensiero e dalla corporeità stessa del protagonista autofinzionale, nelle canzoni dei TARM l'io lirico-narrativo di Toffolo produce un discorso che incorpora la delicatezza di sentimento condivisa e partecipata con gli ascoltatori. Sul palcoscenico l'autorappresentazione del divo è mediata dal costume e dalla performance, così che l'io lirico del testo musicale non abbia bisogno di dire «Toffolo» (o «El Tofo») e possa lasciare campo a processi di identificazione più plastici, fluttuando indistintamente sopra le soggettività del cantante e degli ascoltatori.

La stessa denominazione di gruppo dei Tre allegri ragazzi morti richiede che il frontman delimiti lo spazio concesso al proprio personaggio individuale, a favore della consistenza plurale della formazione. Al contrario, nel fumetto realizzato da Toffolo in quanto autore solista, l'io fumettato, con indosso i panni del rocker yeti che persevera nella sua identità artistico-esistenziale al di fuori del palcoscenico, sollecita ancora meccanismi di identificazione proiettiva nei confronti del pubblico, ma più spiccatamente, in virtù del mezzo visuale e della fruizione libraria, dà luogo a un'oggettivazione e individuazione del personaggio autore.

La versatilità intermediale o anzi una certa mercurialità multimodale sollecita Toffolo a disporre nella medesima pagina vignette disegnate e vignette fotografiche centrate sulla persona dell'autore, in maschera e costume. Capita anzi che i segni dei diversi media convergenti nel supporto a stampa, fumetto e fotografia, si giustappongano e sovrappongano, così che il Toffolo fumettato, ridotto al contorno e a pochi tratti essenziali del personaggio disegnato, si ritrovi di fianco o addirittura sovrapposto al Toffolo fotografato

con minuzia di dettaglio, in tutta la sua ipertricosi, con la folta capigliatura che tracima dalla maschera e la folta vegetazione artificiale del costume che sfrangia il contorno stesso della figura.

Toffolo appare ritratto in situazioni riconducibili all'attività musicale del gruppo e talvolta assieme al gruppo stesso, ma anche ritratto *uti singulus*, in situazioni che non hanno a che fare con il Toffolo musicista, anzi rimandano alla sfera privata, e dove pure egli appare non di rado rivestito dei panni di scena, a rimarcare quanto la sua costituzione autoriale e artistica sia un tutt'uno con la sua persona. L'avvicendamento tra nudità corporea e costume da yeti, la contestualità tra volto mascherato e corpo nudo ribadiscono come la pervasività del personaggio autore, con tutto ciò che di costruito e di ipermediato porta con sé, condizioni inevitabilmente la necessità di mettere a nudo il proprio cuore.

GERARDO IANDOLI
(RICERCATORE INDIPENDENTE)

FINZIONALIZZARE LA STORIA: LA TRANSMEDIALITÀ
IN UN VIAGGIO CHE NON PROMETTIAMO BREVE
DI WU MING 1

Nelle riflessioni sulla transmedialità si privilegia lo studio di come determinati mondi di finzione siano capaci di dare vita a numerose opere, soprattutto attraverso diversi *medium*. Si tratta di un campo di ricerca che ha trovato terreno fertile nell'epoca di internet, poiché il mondo del web è caratterizzato dalla proliferazione di opere derivate: infatti, continuamente, gli utenti si appropriano dei prodotti artistici per elaborare nuove opere, molto spesso anche contravvenendo ai diritti d'autore¹. In ambito letterario, è rilevante il fenomeno delle continuazioni, cioè l'espansione di un mondo narrativo attraverso la scrittura di nuove storie²: al riguardo la *fanfiction*, cioè l'opera derivata scritta da un appassionato di un determinato universo narrativo, ha acquisito un tale peso nelle produzioni culturali del mondo contemporaneo da aver inaugurato un proprio specifico campo di studi³. Oggi, quindi, è diventato necessario, in alcuni casi, parlare più di «ecosistemi narrativi»⁴ che di singole opere, poiché molti mondi di finzione, soprattutto nell'ambito dei *medium* seriali come la televisione e il fumetto, vengono concepiti fin dall'inizio come narrazioni ramificate.

Nel presente articolo, al contrario, si analizza un caso di studio che segue un modo di ragionare completamente inverso rispetto a quanto detto finora: a partire da numerose narrazioni intorno a una determinata vicenda si crea un'opera di sintesi. Il testo in questione è *Un viaggio che non promettiamo*

¹ Henry Jenkins ha proposto di definire con l'espressione "cultura convergente" questa tendenza dei navigatori del web. Cfr. Henry Jenkins, *Cultura convergente* [2006], Santarcangelo di Romagna, Maggioli, 2014.

² Cfr. Donata Meneghelli, *Senza fine*, Milano, Morellini, 2018.

³ Cfr. Stefano Calabrese, Valentina Conti, *Che cos'è una fanfiction*, Roma, Carocci, 2019.

⁴ Cfr. Guglielmo Pescatore (a cura di), *Ecosistemi narrativi*, Roma, Carocci, 2018.

breve di Wu Ming 1, pubblicato da Einaudi nel 2016, in cui si usa la struttura romanzesca per poter mettere insieme le numerose storie di lotta del movimento No Tav e, più in generale, della Val di Susa.

1 *La storia: narrazioni tossiche, contronarrazioni, antinarrazioni*

Nella sezione finale di *Un viaggio*, l'autore ragiona sulle fonti utilizzate durante la scrittura del suo testo:

Il movimento No Tav è un narratore collettivo abilissimo che ogni volta riesce a scrivere la propria storia, giorno dopo giorno, mettendo in crisi le scritture del potere. Ogni volta le narrazioni tossiche cercano di incasellare il movimento No Tav dentro una cornice a cui il movimento riesce sempre a sfuggire, con contro-narrazioni, antinarrazioni che mettono in crisi le modalità con cui viene descritto dai media ufficiali, e lo fa con una serie molto eterogenea di strumenti. In valle si sta scrivendo un oggetto narrativo non-identificato⁵ senza confini, le «pagine» non hanno bordi ben definiti, ma viene scritto ogni giorno da vent'anni, e forse noi scrittori dovremmo venire a seguire dei seminari su come si racconta, non a tenerli⁶.

Da questo estratto appare chiaro come i racconti di «venticinque anni di lotte No Tav»⁷ provengano da due posizioni diverse, l'una in contrasto con l'altra, e così descritte da Wu Ming 1: da una parte c'è la narrazione istituzionale, che trova ampio spazio sui *mass media*, e che accusa i No Tav di far parte della «solita "Italia dei no"»⁸ composta da «ottusi bifolchi»⁹ contro ogni forma di progresso, dall'altra c'è la narrazione proveniente dal «basso»¹⁰, dai militanti del movimento, che, al contrario, cerca di mostrare come le grandi opere non seguano affatto interessi di tipo sociale, bensì di tipo privato, legati al business della «cementificazione»¹¹. Wu Ming 1 parla

⁵ "Oggetto narrativo identificato", a volte abbreviato in UNO (*Unidentified Narrative Objects*, per rievocare il più famoso UFO), è espressione cara a Wu Ming 1, spesso presente nelle sue riflessioni critiche: con essa non si indica un'opera che mescola semplicemente vari generi o strumenti narrativi, ma un'opera che attua la «distruzione delle cornici» tra generi per creare effetti perturbanti, al fine di restituire uno sguardo rinnovato sul mondo. Cfr. Wu Ming 1, #QuintoTipo. Una collana diretta da Wu Ming 1 per le Edizioni Alegre, in «Giap», 11 novembre 2014, <https://www.wumingfoundation.com/giap/2014/11/quintotipo-una-collana-diretta-da-wu-ming-1-per-le-edizioni-alegre/> (ultima consultazione: 13 luglio 2024).

⁶ Wu Ming 1, *Un viaggio che non promettiamo breve*, Torino, Einaudi, 2016, pp. 615-616.

⁷ È il sottotitolo del testo.

⁸ Ivi, p. 25.

⁹ Ivi, p. 17.

¹⁰ Ivi, p. 38.

¹¹ Ivi, p. 9.

di «lettura bifocale»¹²: l'autore non è interessato a ricostruire semplicemente una storia del movimento No Tav, intrecciando i vari avvenimenti tra di loro, ma a scrivere una storia del conflitto percettivo sugli avvenimenti stessi. Ci sono due punti di vista ben marcati sui fatti, in netta contrapposizione, e per capire quanto accade è necessario tenere conto di entrambi.

Tuttavia, non si può ignorare come Wu Ming 1, tra i due “fuochi”, propenda per uno di essi. Sin dall'*Overture* del testo, l'autore dichiara di voler approfondire l'«anomalia»¹³ espressa dalla Val di Susa, anomalia che è capace di adottare delle strategie di lotta efficaci, in grado di bloccare la costruzione del Tav e di proporre modelli di sviluppo alternativi. Per poter meglio comprendere questa narrazione di parte, è opportuno proporre una pagina de *Il sentiero degli dei* di Wu Ming 2, testo che, come *Un viaggio*, si occupa di narrare la storia di un territorio:

Non capisco perché mettere su due piani diversi l'esperienza che si raccoglie camminando e le informazioni che si trovano sui libri. Come se queste fornissero una chiave senza cui la prima rimane incomprensibile. Come se dall'archivio si dovesse ricavare una mappa, che poi, confrontata col territorio, ti permette di interpretarlo. Invece, mi pare che anche l'archivio sia un territorio all'interno del quale aggirarsi, proprio come si fa in un bosco, per raccogliere aneddoti invece di funghi, storie piuttosto che castagne. Quando esplori un territorio dopo aver consultato l'archivio, non hai una mappa in più per decifrarlo, ma porti con te, nel tuo corpo e nei tuoi passi, l'esperienza di quell'altra esplorazione, condotta in mezzo a carte e faldoni, testi e volumi. L'archivio e la strada non sono due ambiti distinti, due modi separati di conoscere, uno fatto per la testa e l'altro per i piedi. Al contrario, si possono mettere i piedi nell'archivio e la testa sulla strada, per passeggiare tra i documenti e imparare dai luoghi¹⁴.

Alla luce di quanto appena visto, si può dire che l'atteggiamento di parte di Wu Ming 1 non sia il frutto di una scelta militante, bensì di una metodologica: infatti, avendo «marciato con decine di migliaia di persone, attraversato boschi, scalato montagne»¹⁵, l'autore esplora l'archivio a partire dalla sua esperienza di partecipazione alla vita del movimento e della Val di Susa. Come ha mostrato lo storico Michel de Certeau, il documento non esiste di per sé, ma è il prodotto di precise scelte di selezione e catalogazione nella formazione dell'archivio¹⁶: pertanto, la scrittura storica non è un linguaggio referenziale, direttamente collegato ai fatti testimoniati dalle

¹² Ivi, p. 238.

¹³ Ivi, p. 30.

¹⁴ Wu Ming 2, *Il sentiero degli dei. Nuova edizione aumentata*, Milano, Feltrinelli, 2021, p. 96.

¹⁵ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 33.

¹⁶ Cfr. Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* [1975], Paris, Gallimard, 2002, pp. 100-101.

fonti, ma un linguaggio che rappresenta i fatti in maniera mediata, secondo i criteri d'uso dell'archivio da parte dello storico¹⁷. Sul coinvolgimento diretto di Wu Ming 1 nelle vicende narrate, è emblematico un passaggio del testo: qui, l'autore confessa che, in un primo momento, non era riuscito a «provare empatia»¹⁸ verso i militanti colpiti dalla «prima, grande operazione contro i No Tav»¹⁹. *Un viaggio* non si limita a narrare la storia del movimento No Tav, ma mostra anche come Wu Ming 1 abbia dovuto imparare a “leggere” la storia di questo movimento²⁰.

Si può provare a fare un primo bilancio: *Un viaggio* è un'opera derivata, sorta dall'intreccio di numerose esperienze testimoniate in una grande quantità di fonti. Tuttavia, il testo non si limita a ricostruire la storia del movimento, ma riflette su come le fonti sono state prodotte, soprattutto quando si riferisce a quelle che provengono da canali istituzionali. Pertanto, è da considerarsi anche un'opera di riflessione sui mezzi di comunicazione. Infine, *Un viaggio* dichiara in maniera esplicita le modalità della sua stessa costruzione, poiché l'autore mostra in che modo il suo sguardo è stato condizionato dalla sua appartenenza al movimento. Da questi elementi, è possibile affermare che la scrittura di *Un viaggio* sia mossa da una profonda etica storiografica: infatti, secondo le riflessioni di Edward H. Carr, un saggio storico può definirsi scritto in maniera rigorosa non solo quando dichiara con precisione le proprie fonti, ma anche e soprattutto quando mette in mostra con onestà le categorie interpretative, usate dallo storico per analizzare le fonti, e gli scopi che hanno mosso la sua ricerca²¹.

2. Il romanzo: il movimento come modello

Hayden White, figura cardine della storiografia del Novecento, ha osservato come il punto di vista dello storico si concretizzi nelle scelte formali adottate nel suo saggio: è utilizzando determinati strumenti narrativi che il

¹⁷ Al riguardo, sono interessanti anche le parole di Wu Ming 2, il quale afferma che il compito del romanzo storico è di inserire l'archivio nel contesto di una credenza, mostrando come i fatti vengano intrecciati a partire da un certo punto di vista, sempre particolare e mai assoluto (Wu Ming 2, *Utile per iscopo?* Rimini, Guaraldi, p. 24).

¹⁸ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 277.

¹⁹ Ivi, p. 274.

²⁰ Sugli strumenti narrativi usati per rappresentare questo cambiamento prospettico, mi permetto di rinviare al mio Gerardo Iandoli, *Un viaggio che non promettiamo breve di Wu Ming 1: la letteratura come strumento per riconoscere una storia*, in «Atlante», (2019), n. 10, <https://doi.org/10.4000/atlane.15223> (ultima consultazione: 13 luglio 2024).

²¹ Edward H. Carr, *Sei lezioni sulla storia* [1961], Torino, Einaudi, 1966, pp. 25-31.

ricercatore riesce a delineare un proprio metodo di analisi e a dare un senso ai fatti accaduti²². È su questo punto che *Un viaggio* acquista un particolare interesse per gli studi sulla transmedialità: infatti si cercherà di mostrare come Wu Ming 1 non sia interessato a costruire un saggio storico, ma a trasferire delle narrazioni, sorte in un contesto di forte attivismo e quindi dal carattere estremamente concreto, all'interno di una struttura romanzesca, facendo largo uso di strumenti provenienti dalla narrativa di finzione.

Per comprendere quanto appena detto, è necessario definire la natura dei racconti di partenza. Wu Ming 1 afferma che la sua ricerca è partita dall'analisi di «tanti libri e opuscoli pubblicati da e intorno al movimento», ma soprattutto dall'esplorazione dell'«enorme e composito archivio on line del movimento»²³. Al riguardo, è utile fare riferimento a uno studio, citato dallo stesso Wu Ming 1²⁴: *A sarà dura. Storie di vita e militanza no tav*, curato dal Centro sociale Askatasuna di Torino. Secondo questo testo, è possibile comprendere il movimento a partire dalle interviste ai militanti, quindi da storie di vita vissuta: per questo sin dalle prime pagine *A sarà dura* si definisce come un «ipertesto costruito a più voci»²⁵, formato da «testi in-conclusi»²⁶. Quest'ultima espressione è particolarmente significativa: prima di tutto, indica la natura non conclusa, in *movimento*, delle vicende biografiche dei singoli militanti; in secondo luogo, mostra come chi fa parte del movimento trovi una sua *de-finizione* dall'essere incluso in una lotta che persegue ben precisi *fini*²⁷. *A sarà dura* è interessante perché da questi racconti cerca di trarre delle metodologie utili non solo per l'attivismo antagonista, ma anche per studiare i movimenti sociali in generale. Il lavoro di Askatasuna di raccolta di esperienze di vita rinvia alla tradizione della storia orale: in questo specifico filone di ricerca si ha avuto modo di rilevare come, per molti intervistati, il racconto di determinate vicende acquisti un valore di *exemplum*. Pertanto, il racconto non viene narrato con l'obiettivo principale di informare su determinati fatti, ma per rappresentare un certo paradigma sociale²⁸.

L'introduzione di elementi finzionali in *Un viaggio* sembra volere riprendere con fedeltà l'insegnamento di Aristotele, il quale preferiva la narrazione letteraria a quella storica, perché nella prima si rappresenta l'universale,

²² Hayden White, *Metahistory* [1973], Roma, Meltemi, 2019, vol. I, pp. 42-43.

²³ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 618.

²⁴ Ivi, p. 449.

²⁵ Centro sociale Askatasuna (a cura di), *A sarà dura. Storie di vita e militanza no tav*, Roma, DeriveApprodi, 2012, p. 9.

²⁶ Ivi, p. 8.

²⁷ Su quest'ultimo aspetto cfr. ivi, p. 275.

²⁸ Franco Castelli, *Fonti orali e scienza folklorica*, in Cesare Bermani (a cura di), *Introduzione alla storia orale*, Roma, Odradek, 1999, vol. I, p. 177.

mentre nella seconda solo il particolare²⁹. Da questo punto di vista, uno dei passaggi più importanti di *Un viaggio* è quello in cui Howard Phillips Lovecraft invia una lettera a Wu Ming 1 dall'aldilà, per offrirgli qualche consiglio su come gestire la figura dell'Entità, una rappresentazione mostruosa del progetto del Tav:

Ecco il mio parere: dovrebbe tenere distinti i piani della narrazione. Non metta mai in scena uno scontro diretto tra l'Entità e i No Tav. Questi ultimi dovrebbero affrontare sempre e solo emissari dell'Entità: scagnozzi armati, politici, affaristi, pennivendoli. Schiere di sonnambuli, di posseduti dalla grande opera. L'Entità dovrebbe sempre comparire da sola, intenta a irradiare, influenzare e curvare lo spazio intorno a sé³⁰.

Nei suoi scritti teorici, il Lovecraft reale afferma che nella sua scrittura «i veri protagonisti sono i *fenomeni*, non *gli esseri umani*»³¹ e che per poterli rappresentare più che privilegiare i meccanismi di intreccio, si sofferma sulla creazione dell'atmosfera, intendendo con quest'ultima il «vivido ritratto di certi tipi di stati d'animo umani»³². Ma a che tipo di atmosfera dà vita Wu Ming 1?

L'Entità aveva deposto uova di recinto, dalle quali nascevano spire di filo-rasoio fremente, e distese di plastica arancione, e si sognava già cantiere, compiuto, inconfondibile cantiere congiunto all'autostrada, una missione comune nel regno minerale, svincoli e ferro e lamiere su asfalto, e un buco nella roccia dell'Ambin, e una talpa meccanica a scavarlo³³.

Per Wu Ming 1, l'Entità è il simbolo di un avvenire «cronoprogrammato»³⁴: irradia un'atmosfera asfissiante, che fonda la propria essenza sulla chiusura e sull'imposizione di confini come meccanismo di possessione e controllo. L'idea che l'Entità debba agire sempre e solo tramite degli emissari permette di considerare tale figura come una sorta di dispositivo, nel senso agambiano: per dispositivo il filosofo intende una serie di pratiche, molto spesso incarnate da meccanismi tecnologici o amministrativi, che influenzano la capacità di agire e di pensare degli esseri umani, condizionandone i processi di formazione della soggettività³⁵. E, di fatto, il Tav è allo stesso tempo

²⁹ Aristotele, *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p. 21.

³⁰ Ivi, pp. 103-104.

³¹ Howard P. Lovecraft, *Teoria dell'orrore*, Milano, Bietti, 2019, p. 517.

³² Ivi, p. 194.

³³ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 344.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Giorgio Agamben, *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

una tecnologia e l'istanziazione di una certa visione del sistema produttivo contemporaneo. Si può dire che l'atmosfera in Wu Ming 1, più che voler rappresentare uno stato d'animo, intende tratteggiare una forma di condizionamento, le conseguenze dell'imposizione di una certa forma di potere.

All'Entità si contrappone un'altra figura fantastica: Giacu, «il compagno che ha il vizio di perdersi in Clarea»³⁶. Figura che sembra appartenere al mondo dei «folletti del bosco»³⁷, che appare e scompare in maniera improvvisa, creando effetti di disturbo. Giacu rappresenta lo spirito di sabotaggio che agita molte delle iniziative No Tav, col fine di mandare in tilt i dispositivi di sicurezza dei cantieri³⁸. A differenza del Tav, simbolo della chiusura, Giacu rappresenta la perdita di ogni confine, la rottura dei recinti, la confusione: è un personaggio coerente con l'immaginario dei Wu Ming, che prediligono la rappresentazione di eroi «fuggiaschi»³⁹, cioè di figure che sfuggono a ogni definizione e che si nascondono per mettere in crisi il mondo dell'ordine costituito, che con i suoi confini cerca di delimitare non solo gli spazi, ma anche le azioni degli esseri umani.

L'elemento finzionale presente in *Un viaggio* ha un compito: la «creazione di nuove leggende»⁴⁰. Questo aspetto può essere meglio compreso mettendo a confronto il libro in questione con le precedenti pubblicazioni di Wu Ming 1. Prima di *Un viaggio*, Wu Ming 1 aveva già affrontato la narrazione dei territori in altri due testi: *Point Lenana* del 2013 e *Cent'anni a Nordest* del 2015. In entrambe, l'autore va alla ricerca di «storie [...] scomode»⁴¹ con le quali mettere alla prova le sue e le altrui credenze: il fine è quello di abbattere la visione pacificata del colonialismo italiano, mostrando come anche l'Italia abbia conosciuto una ferocissima ideologia razzista, sia ai danni dell'Africa che dei paesi di confine. Per comprendere lo spirito che anima tali scritture, è interessante il passaggio finale di *Cent'anni*:

In questa terra formicolante di enunciati tossici, affabulazioni livide di trascorsa *grandeur* e caduta in disgrazia, vagheggiamenti autoritari su Kaiser e Zar, intrupamenti dietro capi e capetti dal carisma a buon mercato, qualcuno dice a chiare lettere che un generale *non* fu un grande, che nessuno gli deve obbedienza postuma, che disobbedire fu giusto allora e potrebbe essere giusto oggi e domani⁴².

³⁶ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 472.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 473.

³⁹ Wu Ming 4, *L'eroe imperfetto* [2010], Milano, Bompiani, 2022, p. 71.

⁴⁰ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 475.

⁴¹ Wu Ming 1, Roberto Santachiara, *Point Lenana*, Torino, Einaudi, 2013, p. 38.

⁴² Wu Ming 1, *Cent'anni a Nordest*, Milano, Rizzoli, 2015, p. 203.

I testi precedenti erano mossi dalla volontà di indebolire alcune convinzioni sulla grandezza del popolo italiano, mostrando come esse non si basassero su realtà storiche ma su falsi miti. Nei due testi vengono portate avanti delle operazioni di *debunking*, col compito di dimostrare l'inconsistenza di certe idee: tuttavia, è lo stesso Wu Ming 1 ad ammettere che un tale lavoro può trasformare lo scrittore in un «alfiere del disincanto», una sorta di «guastafeste» incapace di comprendere che dietro i falsi miti si cela un umanissimo desiderio di incanto, di credere in qualcosa⁴³. La lettura bifocale di *Un viaggio*, al contrario, introduce un nuovo elemento: mentre la scrittura storica permette di smontare le narrazioni del potere, la scrittura romanzesca serve ad aprire gli spazi della Val di Susa sui territori dell'utopia, in un altrove dove è possibile realizzare nuovi modelli di convivenza civile.

3. *Il fumetto: la serialità iterativa delle rivolte*

L'introduzione di elementi romanzeschi all'interno di un racconto che ha a che fare con vicende storiche avvia un processo di finzionalizzazione del tempo in cui è ambientata la vicenda. Il critico Frank Kermode ha proposto di usare la categoria di *aevum*, ripresa dalla teologia cristiana, per indicare il tempo dei romanzi: l'*aevum* è un tempo che possiede una propria cronologia, in cui l'inizio, lo svolgimento e la fine sono perfettamente coerenti tra di loro. La sua compiutezza lo rende anche un tempo che vive staccato da quello della storia: è un segmento temporale immortalato, cioè fissato e reso perpetuo⁴⁴. Tutto ciò è importante per comprendere il ruolo del capitolo *Biogramma* (1900-1991), in cui si parla di altre rivolte avvenute in Val di Susa nel corso del Novecento. Staccare la storia dei No Tav dalla più vasta linea della Storia dell'umanità permette di mettere a confronto tale esperienza con altre rivolte avvenute in altri tempi, senza che tra le lotte di oggi e quelle di ieri ci sia un rapporto di causalità diretta. È un'operazione che conferma ancora una volta l'intenzione di ricavare un modello dalle azioni del movimento, operazione che è coerente anche con l'idea, abbracciata dai Wu Ming sin dalle prime pubblicazioni, che «ogni stagione di rivolte riecheggia tutte quelle precedenti e successive»⁴⁵.

E qui è opportuno ritornare ad *A sarà diùra*, in cui si afferma, lo si è visto, che la storia dei No Tav è un ipertesto di testi in-conclusi. Una peculiarità dell'ipertesto sta nel suo non avere un inizio e una fine definiti in maniera

⁴³ Wu Ming 1, *La Q di Qomplotto*, Roma, Alegre, 2021, p. 269.

⁴⁴ Frank Kermode, *Il senso della fine* [1966], Milano, Il Saggiatore, 2020, pp. 75-76.

⁴⁵ Wu Ming, *Giap!*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 221-222.

precisa: di fatto, è il lettore a scegliere da dove iniziare e dove finire la lettura⁴⁶. Al contrario, Wu Ming 1 inserisce la storia in un testo dalla struttura romanzesca perché ha bisogno che ci sia un ordine ben preciso. Infatti, nell'*Ouverture* appare chiaro a quale pubblico si rivolge l'autore: a tutti coloro che hanno conosciuto il movimento solo a partire dalle fonti istituzionali. L'intera narrazione, quindi, cerca di condurre il lettore dal punto di vista del potere a quello dei militanti.

Tuttavia, anche *Un viaggio* è un testo in-concluso, seppur in una maniera completamente diversa da quanto espresso in *A sarà dura*. Per capire la novità del testo in questione è necessario soffermarsi sulla scena finale del racconto di Wu Ming 1:

A luglio, sui terreni che erano stati la Libera Repubblica di Venaus, si era tenuto un grande festival. Persino i media più ostili al movimento si erano dovuti togliere tanto di cappello e riconoscere il successo. Decine di migliaia di persone erano accorse da ogni punto cardinale per avere esperienza dell'aura della lotta No Tav, quell'alone di storie e di canti che circondava ogni momento della lotta su un arco di un quarto di secolo. Quell'arco, a sua volta, non era che un segmento di una linea curva più lunga, la linea della vita, il biogramma che partiva da un passato lontano e permetteva al movimento di attingere da tante tradizioni e modulare le proprie tattiche e azioni. Tutte quelle persone erano venute per prendere parte a maratone di musica, affollati dibattiti, cene tipo ultima vignetta degli albi di Asterix, escursioni guidate sui luoghi «sacri» della lotta, come il ponte del Seghino... e anche «visite al Mostro», al cantiere-fortilizio, perché tutti contemplassero la distruzione, sentissero l'Entità, vedessero la smorfia di dolore del castagno urlante e, ascoltando i racconti, immaginassero cos'era stata la Libera Repubblica della Maddalena. In quei boschi, di notte, Giacu continuava a correre. Il festival si chiamava Alta Felicità. La felicità di esserci ancora. Nessuno era riuscito a spazarli via⁴⁷.

Qui si cita la serie a fumetti *Asterix e Obelix*, in cui ogni albo termina con la scena di un banchetto per festeggiare la conclusione dell'avventura vissuta dai due protagonisti. Si tratta di un fumetto che segue una serialità di tipo iterativo, in cui le storie «non sono temporalmente collegate tra loro: possiamo leggerle in qualsiasi ordine, e rimangono ugualmente comprensibili»⁴⁸. Quindi, *Un viaggio* ha sì una struttura narrativa che giunge a compimento, ma allo stesso tempo è un testo che desidera essere uno dei tanti «albi» di

⁴⁶ Cfr. George P. Landow, *L'ipertesto* [1994], Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 111-113.

⁴⁷ Wu Ming 1, *Un viaggio* cit., p. 610.

⁴⁸ Daniele Barbieri, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci, 2017, p. 112.

una serie più vasta di lotte. La storia del movimento No Tav, ancora oggi a circa dieci anni di distanza dalla pubblicazione di *Un viaggio*, non è conclusa: la Val di Susa è ancora in lotta per impedire la costruzione del Tav. Cionostante, la sua esperienza è conclusa, secondo Wu Ming 1, poiché, non importa come finirà, è già stata capace di proporre un nuovo modello di vita comunitaria. Ciò che è finito però può sempre ripetersi, proprio come il tempo del romanzo, che reinizia a ogni nuova lettura.

Wu Ming 1 adatta delle fonti dalla natura ipertestuale e/o orale a una struttura romanzesca, per trasformare le storie di precisi fatti o vissuti in possibilità esistenziali, quindi replicabili in altri vissuti e in altre situazioni.

CONCETTA MARIA PAGLIUCA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

LA METALESSI COME *EXIT-STRATEGY*:
IL CASO DI *RICCARDINO*

Riccardino è l'ultimo capitolo della saga di Montalbano. L'opera è stata composta tra il 2004 e il 2005, rivista (nella forma ma non nella sostanza) nel 2016 e pubblicata postuma nel 2020 con una nota introduttiva dell'editore. Non mi occuperò delle differenze linguistiche tra la prima e la seconda stesura, su cui si è soffermata ampiamente Maria Panetta¹; e non mi azzarderò a fare considerazioni estetiche sulla trama, che non ha messo d'accordo i lettori². Non mi lancerò in un'analisi di tipo intra o intertestuale³ ma proverò a leggere il romanzo in chiave narratologica.

Il racconto è a dominanza figurale (in termini stanzeliani⁴) o eterodiegetico con focalizzazione interna fissa sul protagonista (in termini genettiani⁵).

¹ Maria Panetta, *Verso la creatività: annotazioni sul "caso Camilleri" e sul Riccardino*, in «Bollettino di italianistica», 2 (2021), pp. 50-74, <https://www.rivisteweb.it/doi/10.7367/102583>

² Si veda Gianni Bonina, *Riccardino è il più brutto tra i romanzi di Montalbano e il peggior modo per onorare la memoria di Camilleri. Ora vi spiego (filologicamente) perché*, in «Pangea. Rivista avventuriera di cultura e idee», 18 luglio 2020, <https://www.pangea.news/camilleri-riccardino-bonina/>

³ Si vedano almeno Sergio Russo, *Il cielo strappato di Montalbano*, in «Diacritica», 35 (2020), <https://diacritica.it/letture-critiche/il-cielo-strappato-di-montalbano.html>; Francesca Medaglia, *Riccardino di Camilleri e Niebla di Unamuno: l'autorialità come im/possibile forma di potere nei confronti dei personaggi*, in «Status Quaestionis», 20 (2021), pp. 371-398, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/17523; Giorgio Galetto, *Auctor in fabula: Roth, Houellebecq, Camilleri*, in *Fatti e finzioni*, Atti del XXIII Convegno Internazionale della MOD (Napoli, 15-17 giugno 2022), a cura di S. Acocella, C.M. Pagliuca, M. Paragliola, Pisa, Edizioni ETS, 2024, pp. 245-253, https://www.edizioniets.com/priv_file_libro/5102.pdf

⁴ Si veda Franz Karl Stanzel, *A Theory of Narrative* [1979], translated by C. Goedsche with a preface by P. Hernadi, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 4-9.

⁵ Si veda Gérard Genette, *Discorso del racconto*, in *Figure III. Discorso del racconto* [1972], trad. it. di L. Zecchi, Torino, Einaudi, 2006², pp. 237-242.

Partiamo dall'arrivo di Salvo Montalbano sul luogo del delitto, già preso d'assalto dalla folla dei curiosi:

«Talè! Talè! 'U commissariu arrivò!».

«Montalbano è!».

«Cu? Montalbanu? Chiddro di la televisioni?».

«No, chiddro veru».

A Montalbano gli vinni 'na violenta botta di nirbùso.

Chiossà di 'na decina d'anni avanti aviva avuto la bella isata d'ingegno di contare a 'n autore locali 'na storia che gli era capitata e quello di subito ci aviva arraccamato supra un romanzo. Siccome che in Italia a leggiri sunno quattro gatti, la cosa non aviva avuto conseguenza. E accussì gli aviva contato, non sapenno diri di no alla 'nsistenza di quella gran camurria d'omo, 'na secunna, 'na terza e 'na quarta 'ndagini che l'autro aviva scrivuto a modo sò, usanno 'na lingua 'nvintata e travaglianno di fantasia. E 'sti romanzi, va' a sapiri pirchè, erano addivintati i cchiù vinnuti in Italia ed erano stati tradotti macari all'estiro. A 'sto punto le storie erano arrivate 'n televisioni ed avivano ottenuto un successo straordinario. E da quel momento la musica era cangiata. Ora tutti l'arraccanoscivano e sapivano chi era ma sulo in quanto pirsonaggio di televisioni. 'No scassamento di cabasisi 'nsupportabili, che pariva nisciuto paro paro da 'na commedia di 'n autro autore locali, un tali Pirandello.

E meno mali che l'attori che faciva lui, bravissimo, non gl'assimigliava per nenti e tra l'autro era cchiù picciotto di 'na decina d'anni (il cornuto!), masannò sarebbi stato consumato, non avrebbi cchiù potuto caminare strata strata senza essiri fermato a ogni passo da dimanne d'autografi⁶.

Esistono dunque due Montalbano: “quello vero”, che è l'informatore dell'autore locale, e “quello della televisione” che, pur essendo «bravissimo», non gli somiglia. Non siamo molto lontani dalla realtà: è cosa nota che il personaggio immaginato da Camilleri ha i baffi e i capelli come Gino Cervi, l'attore del *Commissario Maigret*, e come Pietro Germi, il Ciccio Ingravallo di *Un maledetto imbroglio*⁷. In un futuro adattamento di *Riccardino* per il piccolo schermo, come si potrebbe rendere questa distinzione ontologica senza perturbare le convinzioni dello spettatore medio – che non ha letto i libri – per il quale esiste un solo Montalbano (Luca Zingaretti)?

⁶ Andrea Camilleri, *Riccardino. Seguito dalla prima stesura del 2005*, con una nota di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2020, p. 9. Tutte le citazioni successive, tratte dalla stessa edizione, saranno seguite dal rimando alla pagina tra parentesi tonde.

⁷ Si veda Andrea Camilleri, *Adesso vi racconto la vera faccia del mio Montalbano*, in «la Repubblica», 19 aprile 2009.

Torniamo allo spettatore intradiegetico. Il pubblico indiscreto⁸, che provoca al commissario «'na violenta botta di nirbùso», diventa sempre più insopportabile, addirittura gli chiede di alzare il volume della voce: «A quelli gli pariva di stari a vidiri un programma televisivo epperçi se lo volivano godiri audio e video, squasi che avivano pagato l'abbonamento» (p. 12). Montalbano, seccato, per poter lavorare in tutta tranquillità, porta con sé i tre amici della vittima in commissariato (contravvenendo alle procedure), ma anche qui l'accoglienza ricevuta è spiacevole, poiché Catarella lo informa della telefonata dell'Autore. «Quello capace che aviva sintuto già feto di morto ammazzato, macari se bitava a Roma» (p. 13), è il commento mentale – in forma indiretta libera – del protagonista, che evita di richiamarlo.

Concluso l'interrogatorio dei tre testimoni, rimasto solo, il commissario si abbandona a un lungo e particolarissimo monologo interiore:

Sei ancora abile, Montalbà, si dissi compiaciuto.

Mentri che s'incinsava, provò 'na forti 'mpressioni di disagio che non arriguardava per nenti l'ammazzatina di Riccardino, ma il sò stisso comportamento con Liotta. Beh? Hai fatto tiatro, hai tragediato come cento, mille altre vote in passato, che c'era ora di tanto strammo, si spìo.

Nenti di strammo, arrispunni a se stisso.

E no, c'è 'nveci 'na novità, qualichicosa di cangiato.

E cioè?

E cioè che mentri che per doviri d'ufficio reciti un certo pirsonaggio, per confuniri la testa di chi stai 'ntirroganno, tu, nello stisso tempo, ti osservi, ti consideri, ti giudichi, l'apprezzi o no.

Sei contemporaneamente attori e spettatori di quello che stai facenno.

E quindi, se hai recitato bene la parti, l'autro Montalbano, quello che assistiva al tiatro, ti fa i complimenti. E tu ti nni compiaci, proprio come un attori si compiace dei complimenti che il pubblico gli fa. (pp. 36-37)

L'apostrofe a sé stesso si articola in una serie di pensieri espressi in discorso diretto senza virgolette (e dal quinto capoverso senza nemmeno un *verbum dicendi* nella reggente). All'inizio due voci si alternano nella mente del protagonista, quella del Montalbano che ha condotto l'interrogatorio e quella del Montalbano che riflette sul proprio operato. Poi il secondo

⁸ Il voyeurismo collettivo è espressionisticamente connotato: «Dalle finestre, dai balconi, dai terrazzini, vecchi e picciotti, fimmine e mascoli, picciliddri, cani e gatti s'affacciavano a taliare, autri si sporgivano a rischio di annare a catafottirisi supra alle basole per vidiri meglio quello che stava capitanno. Ed era tutto un chiamari, arridiri, chiangiri, prigari, fari voci, un gran viriviri che pariva priciso 'ntifico alla festa di San Calò. E proprio come nella festa c'era chi scattava fotografie e chi ripigliava la scena con quei telefonini nichì nichì che oggi sanno manoprare macari i neonati» (p. 8).

prende il sopravvento sul primo e lo rimprovera di aver rivestito due ruoli contemporaneamente (attore e spettatore), spiegando in questi termini lo strano fenomeno:

Prima 'sta camurria di sdoppiamento non ti era mai capitata, la facenna è accomenzata quanno le storie che hai contato all'Autore sono state trasmesse in tv.

Sei stato contagiato, Montalbà.

Senza volirlo, hai principiato 'na gara tra te e l'attori, ecco tutto.

Ma vedi, è 'na gara inutili e impari, pirchè mentri che la televisioni avi milioni di spettatori, tu hai sulo a tia stisso.

E l'attori sarà sempri cchiù bravo di tia per almeno dù raggiuni: la prima è che l'attori sapi quello che sta per succidiri mentri che tu sei sempre costretto a 'mprovisari, la secunna è che lui ha studiato da attori e tu da commissario.

La vuoi sapiri qual è l'unica, Montalbà?

L'unica è che quanno trasmettono il programma che porta il nome tò, tu astuti la televisioni, nesci di casa e ti nni vai al ginematò a vidiri Paperino. (p. 37)

Se fare teatro è ormai prassi nel lavoro investigativo di Montalbano («hai tragediato come cento, mille altre volte in passato»), farsi spettatore per compiacersi delle proprie *performance* è un atto di superbia non solo vano, ma soprattutto ingiustificato alla luce del confronto con l'interprete alla TV.

Viene da chiedersi come si potrebbe trasporre in un episodio televisivo «'sta camurria di sdoppiamento» senza ricorrere a strategie viete come il dialogo tra sé allo specchio. Come ha ipotizzato Paolo Giovannetti qualche anno fa⁹, tale scissione retorica, tutta interna alla coscienza, deriva da quella ontologica vista sopra: risulta evidente che il fastidio provato dal Montalbano “di carta” è invidia per il successo del Montalbano dello schermo, che parassita le sue storie.

Fonte di seccature è anche la «'nsistenza di quella gran camurria d'omo», «la voci dell'Autore arragatata dalle sicarette» (p. 76) che lo disturba al telefono proprio quando sta per mettersi a letto. Dunque, finora abbiamo raccolto due indizi su di lui: abita a Roma ed è un fumatore accanito. In un'altra telefonata, l'Autore ricorda a Montalbano che sta per compiere ottant'anni (p. 147).

⁹ Prima ancora della pubblicazione di *Riccardino*, scriveva Paolo Giovannetti a proposito delle *Ali della Sfinge*: «le forme di sdoppiamento “esemplare” del protagonista che negli ultimi romanzi della saga si sono fatte frequenti devono essere ricondotte al loro etimo medievale forse più autentico. Dico dei dialoghi fra Montalbano *primo* e Montalbano *secondo*: reificazioni narrative di opposti atteggiamenti da parte dell'unica persona-personaggio, che se le vede agire di fronte come in un teatrino allegorico, sacra rappresentazione medievale, quasi fosse la dantesca lotta di un angelo e un diavolo» (*Camilleri dietro lo specchio della tv*, in *Gran Teatro Camilleri*, a cura di S.S. Nigro, Palermo, Sellerio, 2015, pp. 202-203; ristampato in *«The lunatic is in my head»*. *L'ascolto come istanza letteraria e medievale*, Milano, Biblion, 2021, p. 235).

Anche se il suo nome non viene rivelato¹⁰, è chiaro che Camilleri sta mettendo sé stesso nel libro. Soffermiamoci sul particolare della voce roca: come trasferire nel medium audiovisivo un tratto così idiosincratico?¹¹ La voce di Camilleri è inconfondibile, è la voce che ha fatto da introduzione alle puntate in prima serata su Rai uno, è la voce di *Conversazione su Tiresia*, il monologo andato in scena al Teatro greco di Siracusa nel 2018 e poi riproposto al cinema e in tv.

Ora, l'intrusione dell'autore nella sua opera è un tipo di metalessi¹² – e non è l'unico – nel romanzo. La questione, infatti, è più complessa di quello che sembra. Preleviamo un campione dal nono capitolo, in cui, sempre al telefono, l'Autore cerca l'appoggio del commissario:

«Così non posso più andare avanti, dovresti cercare di darmi una mano d'aiuto». «In che senso?».

«Come me l'hai sempre data. La storia di Riccardino, della quale ti stai occupando...».

«Chi te ne ha parlato?» lo 'ntirrompì Montalbano arrisintuto.

L'Autore tirò un sospiro funnuto.

«Madonna, Salvo, siamo ancora a questo punto? Non l'hai capito o lo fai apposta?».

«Voglio sapere chi ti ha informato».

«Salvo, la facenna sta completamente arriversa. Sono io che informo te, e non capisco perché ti ostini a credere che sei tu a informare me. Questa storia di Riccardino io la sto scrivendo mentre tu la stai vivendo, tutto qua».

«Quindi io sarei il pupo e tu il puparo?».

«Ma che minchiate dici? Ora mi cadi nei luoghi comuni? Te lo sei scordato quante volte tu hai imposto a una mia storia, di tua iniziativa, autonomamente, un corso completamente diverso da quello che io avevo in testa di scrivere? Per esempio, non sei stato tu a scegliere il finale de *La pazienza del ragno*? Io avevo pensato di terminarlo in un certo modo, ma tu mi hai costretto a una soluzione diversa. E so anche perché l'hai voluto fare».

«Ah, sì?».

«Sì. In quell'ultima parte mi hai obbligato a inserire nel racconto certi tuoi monologhi interiori impossibili da sceneggiare. E tu lo sapevi benissimo. In altre parole, hai voluto fottare il personaggio televisivo, negandogli la possibilità di arricchirsi di certe sfumature. Non è così?».

¹⁰ Ma non nella versione del 2005: è con la revisione successiva che Camilleri decide di cancellare il suo cognome, «sistematicamente soppiantato dall'indicazione Autore per meglio evidenziare il disegno pirandelliano che mette in scena il contrasto tra la "vita" e la "forma", tra il Personaggio del dramma, l'Attore e l'Autore» (Salvatore Silvano Nigro, *Le due redazioni del romanzo*, in A. Camilleri, *Riccardino* cit., p. 279).

¹¹ Le recenti applicazioni dell'Intelligenza Artificiale ci portano a credere che sia tecnicamente possibile; di certo, però, non poteva prevederlo lo scrittore vent'anni fa.

¹² Si veda Concetta Maria Pagliuca, *Note per una teoria della metalessi*, in «Status Quaestionis», 26 (2024), pp. 277-306, https://rosa.uniroma1.it/rosa03/status_quaestionis/article/view/18804

«Mi hai chiamato per dirmi che hai fatto questa grande scoperta? Che io voglio differenziarmi dall'altro?».

«Non si tratta solo di questo, Salvo. Io in un certo senso ti capisco, tant'è vero che all'inizio di questa storia ho fedelmente riportato la tua insofferenza, il tuo disagio verso il Montalbano televisivo, mentre potevo benissimo non parlarne. Però t'ho avvertito che ti stai mittendo sopra a 'na mala strata».

«Spiegati meglio».

«Paragonarti a lui o, peggio, sfidarlo non è cosa».

«Perché?».

«Perché tu sei tu e lui è lui».

«E facili per tia che campi sopra a tutti e dū! Certo che ti conveni tinirici siparati e diversi!». (pp. 120-122¹³)

Inizia a insinuarsi nel racconto l'ambiguità. Ora l'Autore si presenta nelle vesti di uno stenografo che registra gli eventi in tempo reale, mentre prima abbiamo letto che le sue storie sono la rielaborazione a posteriori delle informazioni del Montalbano "vero". Detto altrimenti, qui sembra annullarsi il vantaggio cronologico di quest'ultimo su colui che lo finzionalizza.

Il commissario interrompe la telefonata bruscamente e poi, non riuscendo a prendere sonno, inizia a scrivere il resoconto dell'indagine in corso sotto forma di lettera indirizzata a sé stesso, lettera di cui ci interessa particolarmente la conclusione: «*Post scriptum per l'Autore: non credo che la sceneggiatura di questa lettera presenti le stesse difficoltà di un monologo interiore. Suggestisco che lo sceneggiatore trasferisca queste mie considerazioni in un dialogo con Fazio. S.*» (p. 124). Montalbano facilita all'Autore il compito, delicatissimo, di far affiorare l'interiorità sullo schermo, di esteriorizzare in maniera credibile una coscienza¹⁴. L'Autore, invece, accusa Montalbano di intralciarlo: «Mi stai facendo scrivire sulla storia di Riccardino un romanzo di merda» (p. 147); «Questo giallo è un guazzabuglio che pare scritto da un principiante» (p. 148); «Vuoi che i miei romanzi su di te diventino illeggibili»

¹³ Basti il brano appena citato a smentire la tesi, seppur suggestiva, secondo cui «le telefonate e i fax che Montalbano e l'Autore si scambiano sono rigorosamente in lingua italiana. Una scelta precisa, che sottolinea come il "vigatese" (o "camillerese") sia un'invenzione linguistica che deve restare confinata dentro l'invenzione narrativa: i rapporti "di lavoro" tra autore e personaggio avvengono invece nella "realtà" e dunque esigono una "lingua della realtà"» (Giuseppe Traina, *Proposte per un bilancio dell'opera di Andrea Camilleri*, in «Diacritica», 34 (2020), <https://diacritica.it/letture-critiche/proposte-per-un-bilancio-dellopera-di-andrea-camilleri.html#post-5273-footnote-ref-28>)

¹⁴ Non si può far a meno di andare con la mente al Camilleri delegato alla produzione, regista e sceneggiatore che per decenni ha lavorato in Rai a celebri produzioni poliziesche; al Camilleri che, prima di iniziare a scrivere gialli, ha imparato da Diego Fabbri a scomporre e ricomporre il testo da sceneggiare, come fosse un meccanismo, «come nella bottega dell'orologiaio» (Andrea Camilleri, *Diego Fabbri e il teatro delle idee. Uno sguardo sul Novecento e una domanda per il futuro*, in «La Stampa», 29 ottobre 2003).

(p. 148). Se qui sembra ancora vampirizzare il vissuto di Montalbano, in una successiva comunicazione telefonica, invece, l'Autore propone al protagonista una possibile conclusione e sottolinea il suo potere creatore: «Se io dico che questo vicolo esiste, ed è lì, non c'è nessuno che possa smentirmi, né tu né quelli della televisione. Vigàta l'ho inventata io» (p. 210). Si tratta, tuttavia di un finale "all'americana", pirotecnico, che fa storcere il naso a Montalbano:

Il signor Autore gli proponiva 'na conclusioni alla sanfasò, alla comoveniveni pir-chì dici che sintiva stanco. E lui, Montalbano, non era forse stanco? Non si era abbuttato? Non si era scassato i cabasis di tutto? Eppure non s'attintava d'arrangiari 'n'indagini arristanno al primo che gli capitava. 'Na cosa è scriviri un romanzo, 'n'autra è mannare 'n omo 'nnucenti 'n galera. (pp. 211-212¹⁵)

La rottura definitiva avviene più avanti via fax, quando l'Autore manda a Montalbano la scaletta del finale, che determina l'infiammata risposta del commissario, questa volta in italiano: «la scena western è assai più adatta al personaggio televisivo che a me. Che succede? Cominci a fare confusione tra me e lui? E poi vieni a contare a me la minchiata del doppio?» (p. 259). Il piano della realtà e quello della finzione sono turbati, Montalbano continua a rivendicare la sua esistenza e la differenza tra lui e il personaggio finzionalizzato. Segue le sue piste e usa il suo fiuto per trovare il colpevole, indipendentemente dalle direttive ricevute dal «signor Autore». Il rapporto tra i due, quindi, si configura come una gerarchia aggrovigliata, un paradossale nastro di Moebius: da un lato, lo statuto di Montalbano oscilla tra persona e personaggio, dall'altro, l'Autore, in precedenza annotatore fedele delle indagini vigatesi, impone ora la sua soluzione al caso. L'uno dipende dall'altro, è da lui indistricabile.

A spezzare questo legame è l'estremo atto di ribellione del commissario contro l'Autore: Montalbano "cancella" il paesaggio e si "cancella", dopo avergli lasciato un messaggio di addio nella segreteria telefonica¹⁶. Camilleri

¹⁵ A proposito dei risvolti ideologici di tale disaccordo, scrive Mauro Novelli: «Con astuzia luciferina, Camilleri si inventa un Autore supino alle richieste del mercato, deciso a spingere il romanzo lontano dalla politica, condendo la storia con tante corna e improbabili scene d'azione. Sottopone perciò a Montalbano via fax una scaletta che indigna il commissario e lo induce a compiere la sua ultima telefonata. Non è dunque sul piano dell'intreccio che matura la fine del personaggio, che non si sposa, non va in pensione e non viene assassinato. Montalbano non può esistere senza l'afflato che lo spinge a lottare contro le ingiustizie di una società marcia sin dentro le istituzioni» (*Montalbano estremo e ultimo. Il congedo di Camilleri*, in «Diacritica», 34 (2020), <https://diacritica.it/letture-critiche/montalbano-estremo-e-ultimo-il-congedo-di-camilleri.html>).

¹⁶ Sull'ascendenza pirandelliana e unamuniana della conclusione, si vedano i già citati saggi di S. Russo e di F. Medaglia.

non voleva “far morire” il suo personaggio, per scaramanzia, ha ammesso – con un tono tra il serio e il faceto – in un articolo del 2007, in cui dichiarava anche di aver consegnato il manoscritto di *Riccardino* all’editore, chiedendogli di conservarlo e di pubblicarlo postumo¹⁷. La metalessi del personaggio che sfrutta la propria finzionalità e sceglie di scomparire, dunque, serve allo scrittore come *exit strategy*, come chiusura della saga, ma serve anche a Montalbano per uscire di scena, per evadere dalla gabbia della pagina.

Come lo rappresenterà un eventuale regista di *Riccardino*? Il finale, infatti, è l’acme del fenomeno che ho provato a descrivere e che si potrebbe definire “inibizione dell’intermedialità”. Il ricorso massiccio al monologo interiore, i continui riferimenti all’altro Montalbano, quello più giovane, più avveduto e più famoso, la presenza dell’Autore, con le sue telefonate e i suoi fax, sabotano la transcodificazione del romanzo in episodio e fanno pensare a una vendetta del medium testuale contro quello televisivo. E questa tesi della rivincita, della ripicca premeditata, non è tanto amena, se si considera che

Tra le parole più utilizzate da Camilleri c’è “tragediaturi” [...] un uomo capace di ordire ogni tipo di tranello. È una parola importante perché ci aiuta a capire che questa lingua inventata ha un’origine nobile. “Tragediaturi” appare infatti in Leon Battista Alberti e nella *Novella del Grasso Legnaiuolo* ed è una parola che amava molto Leonardo Sciascia¹⁸.

Vediamone per concludere le due occorrenze nel testo, la prima, nelle parole del narratore: «Fare tiatro a Montalbano l’addivirtiva. Come a tutti i veri sbirri. Essiri tragediaturi era forsi condizioni ’ndispensabili per ogni ’nvestigatori di rispetto. Sulo che abbisognava essiri abili assà» (p. 146). La seconda, poche pagine dopo, nelle parole dell’Autore: «Montalbà, sugno arrivato alla conclusioni che non mi pozzo fidari. E lo sai pirchè? Pirchè tu ora ora ti compiacisti assà di quanto sei bravo a fari tiatro. Di conseguenza, tu stai facenno il tragediaturi con mia» (p. 149). Tragediaturi è Salvo Montalbano, che in *Riccardino* con la mossa del cavallo scavalca il Pubblico ministero, il questore e perfino l’Autore, per arrivare alla verità. Ma tragediaturi è anche Andrea Camilleri, che con la pazienza del ragno tesse la sua tela in modo da renderla irriproducibile.

¹⁷ Si veda A. Camilleri, *L’ultima indagine di Montalbano*, in «la Repubblica», 29 agosto 2007.

¹⁸ Intervista a S.S. Nigro, citata in Carmelo Caruso, *L’idioletto del Cuntastorie*, in «Il Foglio», 18 luglio 2019, <https://www.ilfoglio.it/cultura/2019/07/18/news/lidioletto-del-cuntastorie-265831/>

FRANCESCA RIVA
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL 'SACRO CUORE' DI MILANO)

L'INTIMITÀ TRANSMEDIALE NELL'ULTIMO ROMANZO DI NICCOLÒ AMMANITI

La scrittura di Niccolò Ammaniti può essere definita, fin dagli esordi, transmediale, per l'utilizzo di un linguaggio e di uno stile cinematografici, quasi il libro sia nato già con l'intenzione di essere in seguito trasposto su un'altra piattaforma¹. *Fa un po' male*, poi, sceneggiato da Daniele Brolli e disegnato dalla «matita dark» di Davide Fabbri², è addirittura – come è noto – una raccolta di tre storie a fumetti. La specificità dell'ultima fatica di Ammaniti, *La vita intima*³, è contenutistica, ma anche narratologica. Per la prima volta nei suoi testi, irrompono i social, con tutte le conseguenze del caso, sia nell'intreccio della storia sia nelle scelte espressive. Ammaniti ne affronta l'impatto adottando una focalizzazione zero; la voce narrante è in terza persona, con però incursioni improvvise del narratore che dice «io» e si rivolge direttamente al lettore chiamandolo in causa. Poiché l'ambientazione è contemporanea, l'invasione dei social è ineluttabile, ma Ammaniti

¹ Si ricorda che diversi romanzi di Ammaniti sono stati trasposti in pellicola, come *L'ultimo capodanno*, regia di Marco Risi (1998); *Branchie*, regia di Francesco Ranieri Martinotti (1999); *Io non ho paura* (2003) e *Come dio comanda* (2008), regia di Gabriele Salvatores; *Io e te* (2012), regia di Bernardo Bertolucci (tratti dai libri *Branchie*, Torino, Einaudi, 1994; *L'ultimo capodanno dell'umanità in Fango*, Milano, Mondadori, 1996; *Io non ho paura*, Torino, Einaudi, 2001; *Io e te*, Torino, Einaudi, 2010). Ammaniti è stato inoltre ideatore e regista di serie televisive, tra cui *Anna* (2021), tratta dal suo libro *Anna* del 2015 (Einaudi) e *il Miracolo* (2018). Si veda anche Alberto Bianchi, *L'autenticità dell'immagine. Lo specchio catodico di Niccolò Ammaniti*, in «Narrativa», 20-21 (2001), pp. 337-348; Alberto Carli, *Niccolò Ammaniti e l'inconsueta domesticità della catastrofe. Neo-fantascienza, distopia e fiaba*, in «Studi medievali e moderni», XXVI (2022), n. 2, pp. 207-216. A livello teorico, si veda per esempio Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2015; Id., *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Torino, Carocci, 2012; Marco Bellardi, *Elementi per una riflessione sul mondo cinematografico in letteratura*, in *Narratologie e prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio, Milano, Biblion, 2021, pp. 53-72.

² Niccolò Ammaniti, Daniele Brolli, Davide Fabbri, *Fa un po' male*, Torino, Einaudi, 2004.

³ Niccolò Ammaniti, *La vita intima*, Torino, Einaudi, 2023.

riesce a non farsene travolgere proprio grazie alla tecnica narrativa scelta, che sembra quasi guardare al narratore onnisciente manzoniano. Nella società iperconnessa, in cui ben poco rimane di veramente privato, a maggior ragione se si tratta di un personaggio pubblico, Ammaniti entra invece, per l'arco di una settimana, nei pensieri nascosti di Maria Cristina Palma, moglie del presidente del Consiglio, eletta la donna più bella del mondo, e ne svela l'interiorità: quella indagata da Ammaniti è un'intimità transmediale, perché è rivelata e stravolta nel tam-tam dei social, depredata in una autobiografia non ufficiale, violata, a un certo punto, dall'irrompere di un video intimo girato in gioventù, e infine esplorata maieuticamente in una intervista televisiva stile Francesca Fagnani⁴. La voce narrante, che empatizza con la protagonista, è però in grado, nelle pagine del libro, di ricucire gli strappi della "vita intima" di Maria Cristina e di riconsegnarla ricomposta e autentica al lettore. C'è qui un mescolarsi di tradizione e di innovazione: «un'importante ricerca realizzata da un'università della Louisiana»⁵ è il "Paride" che sentenzia la superiorità estetica di Maria Cristina, novella Elena (così definita dalla sua rivale in amore Daniela Gilardoni⁶). La donna, che vive in trecento metri quadrati di «un palazzo neoclassico», incarna la bellezza scultorea, perfetta e armonica, dei modelli greci. Il risultato della ricerca dell'università statunitense diventa «virale», parola che il narratore, intervenendo in prima persona, afferma di aborrire⁷. L'autore ci avvisa, ci mette in guardia: la notizia passa, transmedialmente, sui social e, rimbalzando per il globo, viene politicizzata e strumentalizzata per esaltare «la supremazia mediterranea»⁸. Presto il trionfo si trasforma per Maria Cristina in un incubo, costretta a fuggire dai giornalisti, richiesta per interviste di ogni genere, e in più «insultata e disprezzata dagli odiatori»⁹. Serve una voce esterna per svelarci cosa stia dietro il successo di essere proclamata la donna più bella del mondo; cinematograficamente, scorrono i fotogrammi che la ritraggono sui media: atleta, modella e «estratta dall'auto in fiamme in cui era morto il suo primo marito»¹⁰. Con una reticenza, Ammaniti comincia a disseminare indizi, a dire e non dire: forse non è tutto oro quello che luccica. Di Andrea

⁴ Rispetto all'invasione mediatica, ancora prima dell'irruzione dei social, si veda ad esempio Cesare Segre, *L'impero dei mass media*, in *Tempo di bilanci*, Torino, Einaudi, 2005, p. 51. Si veda anche José Van Dijk, Thomas Poell, Martijn de Waal, in *Platform Society. Valori pubblici e società connessa*, edizione italiana a cura di G. Boccia Artieri e A. Marinelli, Milano, Guerini, 2019.

⁵ N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 12.

⁶ Ivi, p. 130.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ivi, p. 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

Cerri, primo marito di Maria Cristina, l'autore ci parla molte pagine più innanzi, aprendo un'ampia parentesi. È un personaggio interessante, perché scrittore in crisi creativa, appassionato di PlayStation e in particolare del gioco *Fifa*, cui si dedicava per interi pomeriggi, intontito dopo notti insonni. Ci è forse lecito vederlo, in parte, come un *alter ego* di Ammaniti stesso, che ha svelato, per inciso, la sua superata dipendenza dai videogiochi, vinta perché gli avrebbe altrimenti impedito di scrivere libri¹¹. Andrea sostiene che «il presente non è degno di essere raccontato, il passato è già stato raccontato da autori più grandi di lui e il futuro è buono per le mezze pippe»¹². Se il presente non è degno di essere raccontato, è forse anche per la componente transmediale che lo caratterizza. La storia di un individuo, come quella di Maria Cristina, vive su diverse piattaforme e il lettore *prosumer* la interpreta e ricostruisce: la donna dagli occhi tristi, dei cui dolori e lutti è di nuovo il narratore a metterci a conoscenza (la sua vita è «un righello che al posto dei centimetri ha i defunti»¹³), viene denominata sui social Maria Tristina, Maria Cretina o, alla peggio, Maria Pompina. Il rischio, poi, è anche quello di venire fagocitati dall'ipertrofico mondo della rete, che, tuttavia, è oggi ineliminabile se si sceglie come contesto narrativo il “nostro tempo”. Andrea Cerri si affida a un *exit counselor*, trovato in internet, che, come percorso terapeutico, gli impone di sbarazzarsi di tutti i mobili della casa, perché questi, carichi di ricordi, gli provocavano «l'accumulo di memoria», che «interferiva con le sue capacità artistiche»¹⁴. La figura del “deprogrammatore” è carica di ironia, come paradossali paiono le sue istruzioni terapeutiche. Tuttavia, “memoria” è parola chiave nel romanzo, e, davvero, quando la memoria è sovraccarica, come quella di uno smartphone, oltre a non trattenere più nulla, non è nemmeno più in grado di scernere e selezionare ciò che sia degno di rimanere¹⁵. Bisogna dunque svuotare il “cestino”, fare spazio, una sorta di pulizia interiore ed emotiva. Va qui forse marcato allora il valore della letteratura, nel suo contenitore classico, il libro: il narratore, vicino, infatti, nella *Vita intima*, rispetto alla tecnica adoperata, ai modelli canonici della tradizione, è l'unico cui è consentito scendere nell'interiorità autentica della

¹¹ Si veda Loredana Lipperini, *Ammaniti schiavo dei videogiochi*, in «la Repubblica», 23 novembre 2005, http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/ammaniti/ammaniti/ammaniti.html. Riguardo ai videogiochi come forma di espressione artistica, si veda M. Kimmich, *Ma è arte? I videogiochi sono inferiori al cinema come forma di espressione artistica?*, in Aa.Vv., *Intermedialità. Videogiochi, cinema, televisione, fumetti*, a cura di M. Bittanti, Milano, Unicopli, 2008, pp. 11-31.

¹² N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 140.

¹³ Ivi, p. 105.

¹⁴ Ivi, p. 143.

¹⁵ Riguardo alla memoria come montaggio intermediale, si veda Georgers Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2022, pp. 460-461.

protagonista e di restituircela nella sua verità, tramite anche l'uso dei discorsi diretti. D'altra parte, Maria Cristina, timida e riservatissima, abituata a tenere dentro di sé le emozioni, pretende l'introspezione. Con una similitudine efficace, nel suo sguardo malinconico lo scrittore ravvisa «la timidezza» «guizzare argentina come un banco di acciughe»¹⁶. Ammaniti si serve anche del discorso indiretto libero, tipico invece di un narratore omodiegetico, in cui l'*auctor* lascia la parola all'*actor*, e di quello che Paolo Giovannetti ha definito «hearing»¹⁷, come per esempio in questo caso:

L'unica certezza di Maria Cristina è che la vita non ha senso. Se avesse un senso, nell'incidente non sarebbe morto Andrea, *un uomo pieno di talento, un artista che meritava di campare fino a cento anni. Da quella macchina in fiamme sarebbe dovuto uscire lui e non lei che di talento non ne ha alcuno*¹⁸.

Qui il discorso indiretto libero di Maria Cristina riproduce ciò che la donna ha udito o letto su di lei nei commenti degli odiatori, sedimentati nella sua intimità.

Lo scrittore introduce, inoltre, per le medesime istanze narrative, il personaggio di Diana Brinzaglia, da cui Maria Cristina al liceo era stata bullizzata. La voce di Diana viene isolata nel testo mediante il corsivo, utilizzato in altri romanzi da Ammaniti per svelare i pensieri dei personaggi, e irrompe nella mente della donna in momenti cruciali, con frasi sarcastiche. Il discorso endofasico¹⁹ è l'altra modalità attraverso cui l'autore sonda l'intimo di Maria Cristina rivelandone, in fondo, il suo doppio audace, con il viso da adolescente beffarda e la sigaretta stretta tra le dita, evitando così la descrizione didascalica di un narratore esterno. Stefano Magni aveva indicato nella tecnica della focalizzazione interna una costante della letteratura cannibale, per esempio nei sette racconti di *Fango*, per cui «più importante della posizione del narratore è la focalizzazione che come una *steady cam* segue il protagonista, creando un effetto filmico della scrittura»²⁰. Anche ne *La vita intima*, la focalizzazione, a tratti, dunque, diventa interna, ma il personaggio focalizzatore è sempre Maria Cristina. Non potrebbe essere diversamente, perché l'altro da sé non può raccontare l'intimità, se non un narratore esterno,

¹⁶ N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 124.

¹⁷ Si veda Paolo Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*. Si veda inoltre, dello stesso autore, *Ascolto narrativo*, in «*The lunatic is in my head*». *L'ascolto come stanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021, pp. 17-23.

¹⁸ N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 106. Il corsivo è nostro.

¹⁹ Si veda, a tal riguardo, Paolo Giovannetti, *Cosa significa "ascoltare" in un testo narrativo?* in *Narratologie e prospettive di ricerca*, a cura di C.M. Pagliuca e F. Pennacchio cit., pp. 43-45.

²⁰ Stefano Magni, *Voci e punti di vista in «Fango» di Ammaniti*, in «*Narrativa*», 20-21 (2001), pp. 305-319.

onnisciente, che scenda nell'interiorità dei personaggi. Qui, dunque, non vi è una focalizzazione variabile o multipla, se non attraverso Diana, che però è il doppio della donna.

La dinamica dello sdoppiamento è presente nella letteratura, a partire dal modello plautino, e trova ampia diffusione nella realtà virtuale, con l'ideazione, per esempio, del proprio avatar; il desiderio di un doppio che ci supplisca nasce dal fatto che, per dirla con Calvino, «tutti ci sentiamo in qualche modo incompleti. Tutti realizziamo una parte di noi stessi e non l'altra»²¹. Non a caso, uno dei pochi libri che Maria Cristina afferma di aver letto e di prediligere è *Madame Bovary*²².

Il colore biondo e il taglio audace dei capelli scelti dalla donna, più adatti in realtà proprio alla figura di Diana, non ottengono l'approvazione di Irene, figlia di Maria Cristina. La bambina, di dieci anni, ci rimanda all'Ammaniti prima maniera. Irene è alle prese con le fasi della crescita, «chiede lo smartphone, vuole guardare le serie tv, fa i capricci»²³, però viene anche ritratta con in mano *Il piccolo principe*: «lo porta con sé ovunque. È sgualcito e ha la copertina stinta»²⁴. Tra i cappotti e le sedie, a terra si costruisce una tenda da cui «trapela la luce della sua immancabile torcetta» per leggere l'amato libro²⁵. Michele, in *Io non ho paura*, nei momenti di difficoltà, ama raccontarsi storie e pensa a qualche eroe fantastico pure mostruoso. La mente del lettore corre però più alla scena della nota trasposizione filmica, con regia di Gabriele Salvatores²⁶, in cui il bambino, dopo la scoperta di Filippo rinchiuso nel buco, la sera si rifugia sotto un lenzuolo bianco, a mo' di tenda, dal quale si intravedono i riflessi di una lucina, e sussurra le parole di una storia: «E allora lo seppelliscono e rimane lì nella pancia della terra, in mezzo a segreti, morti, ossa, scheletri e buio». Nell'autocitazionismo, Ammaniti sembra più attingere alla pellicola che al libro, a prova della transmedialità del suo estro. Non sfugga che, tra l'altro, la frase del *Piccolo principe* «L'essenziale è invisibile agli occhi» appartiene anche all'"aforistica social" e subito emerge nel ricordo del lettore, poiché viene associata al concetto di vita intima, essenziale ma invisibile. Nell'ultimo romanzo ammanitiano numerose sono le occorrenze dei nomi delle diverse piattaforme multimediali, da Twitter a Instagram, da Whatsapp a Facebook, con gli hashtag che accompagnano i selfie, e poi ancora Skype, Candy Crush, Google Maps,

²¹ Da un'intervista a Italo Calvino pubblicata in «Il gusto dei contemporanei», Quaderno n. 3, Italo Calvino, Pesaro 1987, p. 9.

²² N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 141.

²³ Ivi, p. 93.

²⁴ Ivi, p. 122.

²⁵ Ivi, p. 129.

²⁶ *Io non ho paura*, un film di Gabriele Salvatores, Medusa, 2003.

Wikipedia, nonché la TV. Da sottolineare la figura inquietante del Bruco: laureato in Filosofia teoretica, diventato ricchissimo «con i tutorial di trading online», famoso per aver sconfitto «il boss invulnerabile del videogioco *World of Warcraft*», è il social media manager che, pur rimanendo nascosto e sconosciuto, dirige la vita del premier e di sua moglie in tutto e per tutto²⁷. Fondamentale per la trama è il video intimo registrato vent'anni prima con Nicola Sarti, ex di Maria Cristina, rincontrato per fatalità, che glielo gira su Whatsapp innescando lo stravolgimento interiore della donna. Sono riportati qua e là i testi dei messaggi con tanto di emoticon. Eppure, Ammaniti ne dosa l'uso, arginandone l'invadenza, e ci riesce, paradossalmente, guardando alla tradizione, a quel narratore che, come nei *Promessi sposi*, strizzava l'occhio al lettore. Rende bene l'idea delle dissonanze e contaminazioni presenti nel libro, tra la solidità della tradizione e la fluidità del mondo social, l'immagine che Ammaniti dipinge per raffigurarci Maria Cristina nel tentativo di avere campo e chiamare Nicola, dopo una violenta lite a cena: «Come ne *Il viandante sul mare di nebbia* di C.D. Friedrich, Maria Cristina si erge sul mare di alberi ed ecco le tacche, sufficienti a telefonare ma non a connettersi»²⁸.

L'autore, a volte, utilizza l'allocuzione al lettore, come, per esempio, Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, e, nell'ultimo capitolo, dopo una dichiarazione di modestia («Io, mio caro lettore, se sei ancora qui con me»), lo informa che si terrà «da parte senza commentare, senza filosofeggiare, lasciando che a parlare siano le immagini, come in un film»²⁹.

E, in effetti, la descrizione finale sembra tratta dal copione di un film. Sciolto l'intreccio, Ammaniti si propone, transmedialmente, come narratore para-cinematografico, secondo la definizione data da Marco Bellardi:

Il modo cinematografico informa il romanzo in quanto il narratore letterario imita quello filmico, veicolando un patto narrativo para-cinematografico con un lettore chiamato a percepire lo *storyworld* quasi come se stesse guardando un film³⁰.

Si noti anche, nel passo ammanitiano trascritto, la contaminazione tra presente e passato, per cui ci pare di leggere le ultime righe dei *Promessi sposi* in versione contemporanea, dove, però, il narratore non esplicita «il sugo di tutta la storia», ma lascia parlare le immagini e gli atti dei suoi personaggi, che il lettore già proietta sullo schermo di un cinema. Del resto, Ammaniti

²⁷ N. Ammaniti, *La vita intima* cit., p. 36.

²⁸ Ivi, p. 198.

²⁹ Ivi, p. 299.

³⁰ M. Bellardi, *Elementi per una riflessione sul mondo cinematografico in letteratura* cit., p. 72.

instaura un rapporto con il lettore paragonabile a quello manzoniano, di fiducia e intesa, attraverso le medesime tecniche narrative, quali l'ironia e l'ampio uso di similitudini. Le similitudini e le metafore ammanitiane sono spesso fortemente visive: Ammaniti, biologo di formazione, si rifà al mondo naturale³¹, ma anche a quello materiale e virtuale³².

L'ammiccamento al lettore arriva, persino, a sorpresa, alla sospensione della narrazione, per raccontargli un fatto personale: l'autore ritorna con la memoria a quando, da piccolo, avrebbe desiderato una casa sull'albero, e, per far finire i suoi capricci, sua madre gliela costruì scegliendo una quercia,

³¹ Per esempio: «ha gli occhi sferici e le sclere giallognole di rapace notturno»; «Maria Cristina boccheggia come un pesce gatto in un rivo limaccioso»; «come una libellula che si libera dell'esuvia»; «i capelli prosperano come un cespo di scarola»; «le braccia spuntano dalle maniche come pinne di un lamantino»; «Mariella Reitner si dibatte sul lettino come un leone di mare sul pak»; «tira un braccio della giornalista con la stessa inespressività di un coccodrillo che strappa una coscia a una gazzella»; «si dibatte come un'otaria gravida»; «la massaggiatrice, appesa alle sue corde come un orango in gabbia, non molla»; «i giornalisti, come topolini cocciuti, trovano una fessura»; «la giornalista schiude come un rospo del grano un enorme occhio sferico»; «sta facendo la ruota di fronte alla femmina»; gli aghi la punzecchiano «come se un mulo l'avesse colpita con un calcio allo sterno»; «la bocca gli pende all'ingiù come un bulldog francese»; «una corazza impenetrabile. Come i ricci»; «il tono gli scivola in quello dolente di un Atlante con la cervicale»; «gli uomini la scelgono come un levriero da esposizione»; «la giornata si annuncia faticosa da attraversare come il deserto del Sinai»; «con due occhiotti che brillano come gocce di petrolio»; «Luciano la fissa con l'immobilità di una gallina faraona»; «si aggrappa come un macaco a due colleghi maschi»; «come un dinosauro fatica a cambiare strategia mentre gli altri, al contrario, sono serpenti in grado di mutare pelle e trasformarsi»; l'uomo agisce come «una aragosta con le chele», mentre Maria Cristina, subendo violenza, «è come polpo sul banco di una pescheria»; «il coso scuro e tozzo come una cicala di mare»; «la testa le pesa come un'anguria» (N. Ammaniti, *La vita intima* cit., pp. 26, 35, 41, 43, 57-58, 59, 61, 71, 81, 97, 103, 106, 115, 117, 119, 123, 127, 174, 273).

³² Per esempio, Maria Cristina è «come un candelabro dorato messo a nascondere la modesta caratura politica del marito»; è «un vaso vuoto riempito di nulla»; «la donna sembra un orcio pugliese dotato di vita»; «sessant'anni di abusi di grassi saturi, zuccheri, alcol l'hanno erosa come il pilone di un molo»; «la ciccia straripa dal reggiseno a fiorellini lillà, grande come lo spinnaker del Moro di Venezia»; «ha due archi bianchi e smaltati come un bidè di Richard Ginori»; l'amicizia con Luciano è «un po' come in quei video su Internet dove un cucciolo di tigre gioca con un'oca, finché una mattina dell'oca non resta che un'ala sanguinante»; «pronta a diventare algida e spietata come la femme fatale di *Gone Girl*»; «ha in mano una pizzetta con il prosciutto grande come una mattonella»; «piatta come una tavola cotta dal sole»; «via Sistina è un tappeto di lamiera strombazzante»; «somiglia alla plancia di un portaerei»; «siamo meri astucci, fodere create dal Dna per una ontologica necessità di replicarsi»; il vestito della donna è una «confezione che la incarta come un torrione Sperlari»; «il sole è il tuorlo di un uovo in camicia»; «il paese di Manciano» è «sparso sulla collina come granella su un pasticcino»; «il telefonino» «rotea come la tibia di 2001: *Odissea nello spazio*»; «sembrerebbero i due del quadro di Grant Wood»; «lo sfregamento finale» «aveva acceso un fuochino dispettoso come il calore fiacco di una stufetta in una chiesa gelata»; mentre stava subendo violenza, per Maria Cristina «la fine non arrivava mai», «come quando attraversi il traforo del San Bernardo e quel bagliore argentato in fondo non diventa mai luce»; come se «si scollasse, come un volantino da un muro» (ivi, pp. 13-14, 57, 46, 75, 77, 80, 84, 87, 94, 105, 126, 134, 149, 151, 172-175).

bella e maestosa³³. L'episodio ci rimanda di nuovo a *Io non ho paura*: il novenne Michele Amitrano sale su un albero e si rifiuta di scendere, cedendo infine alle lusinghe di un piatto di uovo e purè³⁴. L'archetipo è *Il barone rampante* di Calvino. L'obiettivo è salire in alto, isolarsi, contemplare il mondo per osservarlo e, però, non diventarne prigionieri. Cosimo non scenderà più dal suo albero, il Niccolò Ammaniti bambino sì, come Michele. Ammaniti, prima di tornare alla storia in sospiro di Maria Cristina, prosegue l'aneddoto: un giorno dell'estate appena passata, prese la scaletta del contadino e risalì nella sua casetta scricchiolante. Lì, a terra, nascosto in un angolo tra le foglie, ritrovò «un maiale di gomma con gli sci, le racchette, un golf verde e un cappello con il pompon dello stesso colore»³⁵. L'immagine che ne segue è linguisticamente tipica dello stile di Ammaniti, efficace, moderno, transmediale, per cui il grugnito emesso dall'oggetto premuto dalle mani dell'uomo ha la stessa funzione di una *madeleine*: il grugnito penetrò in lui «come una sonda lanciata nel buco nero del suo ippocampo, colpendo un grumo di memoria calcificato dagli anni e ricoperto dal tartaro degli psicofarmaci e dell'alcol». Ammaniti, nelle prime pagine del romanzo, aveva sostenuto che «nell'ippocampo memorizziamo le password, nella corteccia imprimiamo il primo bacio»³⁶. Le password sono le chiavi che ci permettono di accedere ai nostri contenuti riservati, e, per metafora, ciò che, come il maialino di gomma, ci permette all'improvviso di scendere nella nostra intimità. Il maialino è qui quasi, montalianamente, un correlativo oggettivo dell'infanzia perduta, degli otto anni sepolti nell'abisso dell'interiorità, che, di colpo, riemergono nel «volto di una ragazzina alta con i capelli corti», «come uno gnocco nell'acqua che bolle»³⁷. Isabella, rivela l'autore, sapeva imitare alla perfezione il verso del maiale sciatore, perciò ecco il motivo del ricordo proustiano. Non a caso, Ammaniti usa il termine, tipico della drammaturgia, «agnizione»³⁸, avvenuta nella sua «vecchia casetta», il palcoscenico traballante ma non ancora crollato della sua «vita intima», sopraelevato e senza spettatori. Ammaniti svela di aver cercato Isabella su Facebook: «adesso vive a Boston con due meravigliosi figli»³⁹. Ci raffiguriamo lo scrittore che digita sullo smartphone, in incognito, il nome di Isabella: la memoria, il ricordo intimo cozza con il presente esposto sul social, che proietta, ovviamente, il ritratto della felicità e della realizzazione. Il sogno segreto dell'artista è

³³ Ivi, pp. 259-260.

³⁴ N. Ammaniti, *Io non ho paura* cit., pp. 47-49.

³⁵ Id., *La vita intima* cit., p. 261.

³⁶ Ivi, p. 29.

³⁷ Ivi, p. 161.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, p. 162.

forse quello di guardare dall'alto, alla maniera del Cosimo calviniano, senza dover raggruppare le proprie parole e i propri pensieri nell'accumulo delle immagini e dei commenti social, che genera un intasamento della memoria come quello dello scarico di un lavandino. L'accumulo verbale mira non a svelare ma a nascondere o a mistificare la nostra «vita intima», sintagma che nel romanzo ammanitiano viene elevato a sistema, proprio in ragione dell'istanza autoriale, a difesa della verità anche nell'affabulazione narrativa. La vita intima di Maria Cristina, saccheggiata e manipolata dal pubblico transmediale, si rinnova nella sua autenticità attraverso le pagine di un libro.

4.

SCRITTRICI DISSONANTI
TRA MODERNITÀ E TRADIZIONE

GIULIA NONNO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI-PESCARA 'G. D'ANNUNZIO')

L'EVOLUZIONE DELLA SCRITTURA DI VIAGGIO
ATTRAVERSO I RESOCONTI DI VIAGGIATRICI ITALIANE
IN MEDIO ORIENTE TRA XIX E XXI SECOLO

La scrittura di viaggio come mezzo di costruzione di identità testuali basata sull'incontro di popoli e lo scambio di usi e costumi locali, traduce sotto forma di narrazione esperienze vissute in prima persona dai viaggiatori in uno spazio altro. All'interno del genere odeporico, la scrittura di viaggio femminile ridefinisce il canone letterario di riferimento, identificato per secoli come frutto di un'attività di dominio maschile, alla luce di esperienze innovative di scrittrici che hanno saputo raccontare nuove ed inedite realtà, ponendola come pratica antagonista rispetto alla scrittura odeporica maschile. Il presente studio, incentrato su resoconti di viaggio in Medio Oriente scritti da donne italiane del XIX e XXI secolo, vuole tracciare un filo conduttore tra l'odeporica femminile di ieri e di oggi, con particolare attenzione alle questioni di genere e all'evoluzione stessa della scrittura di viaggio con l'avvento delle nuove tecnologie digitali. A tal proposito sono stati presi in considerazione resoconti di viaggio di due viaggiatrici del XIX secolo, Amalia Nizzoli (nata Sola, 1805-1845) pioniera dell'archeologia al femminile, e Cristina di Belgioioso (nata Trivulzio, 1808-1871), giornalista e scrittrice attiva durante il Risorgimento italiano, e di due viaggiatrici contemporanee, Elena Dacome (1970), in arte Elena Dak, antropologa, scrittrice ed esploratrice, e Cristina Cori (1985), giornalista, travel blogger e tour leader. Alla metà dell'Ottocento, Nizzoli e Belgioioso offrono le prime testimonianze di viaggiatrici italiane in Oriente ed uno spaccato delle popolazioni autoctone, accedendo a luoghi riservati esclusivamente alle donne e smentendo il più delle volte precedenti descrizioni ad opera di viaggiatori. Similarmente oggi Dak e Cori, attraverso la pubblicazione di contenuti sia in formato cartaceo che digitale sui social network, raccontano esperienze vissute in prima persona in Medio

Oriente, dando voce al popolo nomade e beduino le cui culture e tradizioni sono messe in pericolo dal loro continuo interfacciarsi con dinamiche legate alla globalizzazione.

Dall'analisi di questi materiali, inclusi gli spazi digitali in cui sono stati presi in considerazione sia forme di scrittura sincrona, come chat e stories, che asincrona, come newsletter, articoli, post, commenti ed interazioni tra follower, nonché lettori, con le viaggiatrici prese in considerazione, si possono riscontrare diverse affinità tra le esperienze vissute in secoli diversi dalle quattro viaggiatrici le quali, attraverso il resoconto di viaggio, si calano nel ruolo di mediatrici tra due culture che hanno il privilegio di mettere in luce, contesti poco noti alla società a cui appartengono, ridefinendo l'immagine del viaggio storicamente percepito come pratica poco sicura per una donna solitaria. A prescindere dall'epoca di appartenenza, i testi delle quattro scrittrici presentano dettagliate descrizioni di luoghi visitati, città, monumenti, pericoli affrontati, sensazioni ed emozioni provate nel confrontarsi con una nuova cultura, che sottolineano differenze, pregi e difetti tra mondo occidentale e orientale, senza mai tralasciare informazioni storiche, sociologiche, etnografiche e di attualità con uno spaccato sulla sfera femminile. Inoltre, è emerso come, sia Nizzoli e Belgioioso ieri che Dak e Cori oggi, ricorrono dapprima ad una scrittura privata, come lettere, email o appunti scritti a mano, che solo in un secondo momento vedono la pubblicazione in volume o, nel caso delle odierne viaggiatrici, la condivisione su spazi digitali.

Nizzoli in *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli harem*¹, pubblicato nel 1841, racconta il periodo da lei vissuto in Egitto tra il 1819 e il 1826, dopo lo sbarco nel paese nel 1819 con la sua famiglia all'età di tredici anni. La scrittrice è da subito affascinata da quei luoghi così diversi da Livorno, sua città di origine: le sue descrizioni sono ricche di dettagli del quotidiano, in particolare della vita delle donne, a cui dedica gran parte delle sue annotazioni dimostrando di essere consapevole dei pregiudizi, delle notizie false e testimonianze inventate che circolano sulla figura femminile. È inoltre consapevole della sua posizione privilegiata d'osservazione in quanto donna istruita dalla piena padronanza della lingua araba, studiata dall'età di quattordici anni, che la rende indipendente in un contesto straniero, capace di entrare meglio in contatto con la pluralità e diversità delle comunità locali e prendere parte ad attività riservate agli uomini come la direzione di scavi archeologici per conto del marito Giuseppe Nizzoli (1792-1858).

¹ Da questo momento solo *Memorie sull'Egitto*.

Belgioioso in *La vie intime et la vie nomade en Orient*, pubblicato a puntate nel 1855 sulla rivista francese «La Revue des Deux Mondes» e ristampato in veste di libro dal titolo più generico *Asie Mineure et Syrie* nel 1858, offre un resoconto degli anni trascorsi in Oriente dal 1849 al 1855, dopo essere stata costretta all'esilio a seguito del crollo dei moti rivoluzionari in Lombardia ad opera dei Carbonari per l'indipendenza dal governo austriaco, una causa per cui si era battuta. Il suo attivismo politico ed intellettuale, aggiunto al cagionevole stato di salute, la portano a viaggiare in diverse zone d'Italia, in Francia, dove dà vita ad un salotto frequentato dai più illustri intellettuali e artisti parigini dell'epoca, in Svizzera, Malta e Grecia da cui raggiunge la città di Gerusalemme attraversando l'odierna Turchia e la Siria. La scrittrice è capace di mescolare e di alternare generi diversi, spaziando tra il registro saggistico e quello narrativo, tra riflessione e racconto autobiografico. Il racconto di viaggio diventa un modo per affrontare le battaglie sociopolitiche ed esprimere la propria personalità, contribuendo ad uno scambio culturale. Per questo motivo la sua può essere considerata una scrittura militante, nonché mezzo attraverso cui porre resistenza ad ideologie imperialiste ed orientaliste che percepiscono l'Oriente come "altro" spesso pericoloso. La Belgioioso, infatti, riesce ad analizzare il ruolo della donna nella società Orientale e a rilevare come i medesimi meccanismi, forse in forme talvolta meno evidenti e dunque meno decifrabili, sono presenti anche nelle società europee occidentali. Il confronto con l'altro, perciò, si qualifica nelle sue riflessioni come fattore primario di riconoscimento anche della propria condizione in qualità di donna².

In merito alle viaggiatrici contemporanee sono stati analizzati rispettivamente *Sana'a e la notte* di Elena Dak, frutto della raccolta di appunti, e-mail e riflessioni scritti dall'autrice durante il soggiorno nello Yemen nel 2010, dapprima pubblicato nel 2012 e successivamente ripubblicato nel 2019 con il titolo *Sana'a e la notte. Il tempo fra l'incanto e la distruzione* quando la scrittrice sente l'esigenza di restituire un'immagine più attuale del territorio precedentemente descritto, colpito dal 2015 dalla guerra, integrando al testo informazioni sull'attuale stato di degrado e di distruzione che la città di Sana'a è costretta a subire.

Il testo preso in considerazione di Cristina Cori è *La vita segreta di Petra*, pubblicato nel 2022, e si basa sulla sua esperienza in Giordania e in particolare a Petra, città in cui la scrittrice decide di trasferirsi dal 2018, in qualità di "viaggiatrice/immigrata" come si definisce in un post su Facebook datato

² Ricciarda Ricorda, *Un'esperienza d'eccezione. Cristina di Belgioioso, viaggio a Gerusalemme e ritorno*, in *Roba da donne. Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*, a cura di S. Camilotti, Roma, Mangrovie, 2009, p. 102.

15 luglio 2019 quando inaugura la rubrica “Cartoline (alternative) dalla Giordania” facendosi portavoce di un territorio che è vittima di un “processo di allontanamento della popolazione indigena, una politica di emarginazione dei *Bdoul*, i beduini di Petra, pensata per evitare di dividere equamente gli introiti che girano attorno al sito turistico più importante di tutto il paese”³. Attraverso i suoi resoconti, Cori accompagna il lettore oltre l’apparenza, che come lei afferma, è riservata al visitatore/visitatrice, fornendo spunti di riflessione per una visione più profonda e intricata della Giordania.

Seppur in forme di scrittura odepatiche differenti, nei quattro resoconti di viaggio di queste autrici italiane, spicca l’attenzione per l’ambiente umano, non più rappresentato come proiezione della fantasia, ma fatto di popoli e paesaggi, dove, in quanto donne, mettono in risalto questioni ed ambienti esclusivamente femminili. Nizzoli e Belgioioso, nella prima metà dell’Ottocento, denunciano instabili situazioni sociopolitiche Medio Orientali le cui dinamiche sono spesso dettate dai rapporti con l’Occidente. Similmente Dak oggi sente l’emergenza di tutelare e preservare i paesaggi e le realtà culturali dello Yemen, testimoniando il cambiamento che questi hanno nel corso del tempo. Anche Cori, ripercorrendo la storia della Giordania, esprime uno spiccato senso critico sia nei confronti del mondo occidentale che del governo giordano, i cui interessi economici, a suo parere, non forniscono attualmente ai *Bdoul* gli strumenti per poter affrontare la spaccatura tra il mondo della tradizione e quello della modernità. La scrittrice infatti riconosce i benefici, ma anche le problematiche, che la globalizzazione ha portato a queste minoranze etniche dal 1985, quando Petra viene annoverata come Patrimonio dell’Umanità e, successivamente nel 2007, tra le sette meraviglie del mondo. Il turismo di massa in questo luogo storico, come osserva la scrittrice, ha plasmato i ragazzi della nuova generazione «cresciuti con i turisti. [...] Da loro “sono stati educati” [...]. Questo li ha resi più tolleranti e ha aperto i loro orizzonti, li ha affascinati ma anche, per alcuni aspetti, orripilati. Questi ragazzi si trovano al bivio tra [...] tradizioni, legami tribali e Islam [...] e l’altrove, rappresentato dallo straniero»⁴. tra due culture. Cori riesce a dare un’immagine autentica del territorio Giordano scostando quel «velo di fiaba che ne smussava i contorni»⁵ e attraverso la forma del racconto di viaggio restituisce al lettore la storia di una società in lotta tra tradizione e modernità mettendo in luce il «pane quotidiano di chi in quel posto ci vive»⁶.

³ Cristina Cori, *Seppellite il mio cuore a Petra*, in «Photosophia», (2024), n. 63, p. 8.

⁴ Ead., *La vita segreta di Petra*, Lecco, Alpine Studio, 2022, p. 191.

⁵ Ivi, p. 13.

⁶ Ivi, p. 14.

Come sostiene Daniele Silvi, tutti i paesi, le lingue e le culture hanno avuto e hanno bisogno di narrazione e hanno prodotto e continuano a produrre storytelling⁷. Nel corso dell'Ottocento le forme letterarie ricorrenti delle relazioni di viaggio sono quella epistolare, in cui il viaggiatore o la viaggiatrice intrattiene rapporti con familiari e amici; la forma diaristica, nel quale il racconto del viaggio è scandito in giornate tendendo a far emergere in primo piano i sentimenti e le idee di chi scrive; e le memorie, redatte spesso ad anni di distanza. In altri casi i resoconti di viaggio assumono la veste di manuali e di guide nei quali predominano la funzione descrittiva e la finalità didascalica. È interessante osservare come a metà dell'Ottocento la scrittura di viaggio femminile è una pratica antagonista al canone letterario maschile di riferimento, come testimonia l'articolo *I viaggiatori italiani del nostro secolo* del 1869 di Gaetano Branca, il quale presenta un quadro dettagliato dei viaggi effettuati dagli italiani in America, Asia e Oceania senza menzionare alcuna viaggiatrice, nonostante a quella data fossero già stati pubblicati resoconti di viaggio tra i quali *Souvenirs dans l'Exil* e *Asie Mineure et Syrie* della Belgioioso e *Memorie sull'Egitto* della Nizzoli. Entrambi, sono inclusi per la prima volta solo nel 1874 nella *Bibliografia dei viaggiatori italiani*⁸ compilata da Piero Amati di San Filippo.

Dall'inizio del XX secolo si ha uno sviluppo sempre più rapido dei mezzi di comunicazione fino ad arrivare agli anni Duemila quando si assiste alla nascita del World Wide Web e dei social network. Le narrazioni da lineari si fanno transmediali, dove per transmediale s'intende il concetto sviluppato dallo studioso Henry Jenkins nel suo saggio *Cultura convergente* (2014) per indicare un tipo di comunicazione articolata attraverso vari tipi di media che permette al lettore di inserirsi all'interno dello sviluppo della narrazione stessa da più punti. Come infatti emerge dall'analisi delle produzioni della Dak e della Cori tali possibilità di scrittura transmediali svolgono un ruolo importante tanto nell'innovazione dei linguaggi che nei meccanismi di partecipazione e *coauthoring*. Una delle principali caratteristiche dei social network è l'interattività, attraverso l'interazione l'utente è in parte o completamente libero di scegliere le modalità di fruizione dei contenuti, passando dalla modalità di lettore passivo a quello di lettore attivo e collaborativo, potendo intervenire direttamente sui contenuti presenti sia all'interno del proprio profilo sia nelle bacheche di altri utenti. Ed è ciò che le viaggiatrici prese in considerazione attuano sui profili Facebook, Instagram e Blog

⁷ Daniele Silvi, *Letteratura transmediale: teoria e pratica della cultura digitale*, Roma, Bordeaux, 2018, p. 126.

⁸ Piero Amati di San Filippo, *Bibliografia dei viaggiatori*, Roma, Coi Tipi del Salviucci, 1874, p. 91, a p. 98.

mediante la pubblicazione di post o brevi storie sulle quali il lettore/follower può esprimere la propria opinione, interagendo con la stessa scrittrice o altri utenti, commentando o rispondendo a sondaggi posti, rendendo bidirezionale il processo comunicativo sulla pagina web, facilitando la riflessione e la discussione comune su diverse tematiche e la creazione di comunità virtuali. Allo stesso tempo però, sebbene Dak e Cori facciano ricorso anche a piattaforme digitali, sulla base dei materiali analizzati è emerso come queste aderiscono in prima istanza ancora a criteri affini alla scrittura ottocentesca, prediligendo la forma diaristica come forma espressiva per eccellenza intima e privata.

Il testo della Dak è frutto della raccolta di vari appunti, e-mail e riflessioni scritti dall'autrice durante il soggiorno nello Yemen durante il quale non mancano mai la macchina fotografica e il taccuino. Queste annotazioni sono nate dal piacere e dall'esigenza di parlare di un luogo denso e ricco di tradizioni, in continua evoluzione e non potendo salvare Sana'a dal tempo, dall'incuria, dall'ignoranza e dai danni delle guerre, come afferma la scrittrice, ne ha «voluto almeno scrivere per fissarne un'ombra, la polvere, un tratto sulla carta. Le mie pagine sono frammenti sparsi, ritratti di momenti particolari»⁹. *Sana'a e la notte*, infatti, presenta una sequenza narrativa frammentata con brevi paragrafi giustapposti, legati l'uno all'altro mediante fotografie scattate dalla stessa autrice, che non condizionano la lettura del testo. Il lettore può fruire delle parti create dei paragrafi sia avanzando in modo progressivo e rettilineo che procedendo a caso selezionando un proprio percorso individuale guidato di titoli del singolo paragrafo. Ugualmente Cori, dopo diversi anni vissuti in Giordania, decide solo nel 2022 di pubblicare quello che come lo definisce lei stessa era nato come un diario ed era diventato «un lungo racconto sul magnetismo di un luogo e della sua gente, sull'incontro tra due persone e sullo scontro con una cultura che, ostinata, le si è opposta [...] fino a quando un giorno [...] mi sono resa conto che ciò che stavo scrivendo non era più un diario [...] scelsi [...] di narrare la mia esperienza così come è stata, con ciò che ho visto, sentito e capito»¹⁰.

Sia la Nizzoli che la Belgioioso pubblicano in volume i propri racconti perché stimolate da terze persone. Nel caso della Nizzoli la pubblicazione di *Memorie sull'Egitto* in volume avviene perché incoraggiata da “uomini colti e imparziali” a cui si era decisa di far leggere le sue note. Nell'introduzione, invece, rivolgendosi direttamente ai suoi lettori, giustifica la sua scelta dichiarando «Io vi prego, benevoli Lettori, a non giudicare la riunione di

⁹ Elena Dak, *Sana'a di pietra e parole*, in «BILQIS-La Regina di Saba», (giugno 2012), n. 2, p. 30.

¹⁰ C. Cori, *La vita segreta di Petra* cit., pp. 14-15.

queste note [...] se alfine mi arresi alle ripetute insinuazioni di dare alla luce queste Memorie, non fu che colla mira di far conoscere, come donna italiana, alle mie concittadine i costumi e le usanze da me esaminati, aneddoti ed avventure o non troppo noti, o grandemente travisati»¹¹. Nizzoli vuole essere un esempio per le sue concittadine dimostrando che le donne possono avere una vita avventurosa tanto quanto gli uomini. Anche Belgioioso si vede pubblicare *Souvenirs dans l'Exil*, in ventitré puntate dal 5 settembre al 12 ottobre 1850 sulla rivista *Le National*, dalla sua carissima amica Caroline Jaubert la quale le chiede il permesso di pubblicare la loro corrispondenza avuta durante gli anni di esilio poiché ricca di contenuti interessanti dal punto di vista socio-politico.

Sebbene oggi il concetto di viaggio come indice di mascolinità, eroismo e virilità sia superato e la donna abbia conquistato una maggiore autonomia, il viaggio viene talvolta ancora percepito come una scelta pericolosa per una donna da compiere da sola. Ciò che risulta essere un'esclusività nel XIX secolo, che una donna possa viaggiare senza accompagnatrice o accompagnatore, seppur sia diventata una pratica comune nel XXI secolo, spesso il viaggio viene ancora percepito come una scelta pericolosa per una donna da compiere da sola. A tal proposito Cori, trovatasi a viaggiare sola in Medio Oriente riflette su come spesso abbia dovuto giustificare le sue scelte: «Prima di partire per la Giordania avevo dovuto assicurare le persone che inevitabilmente mi chiedevano “Ma non è pericolosa?”, “Ma non c'è l'Isis”. Ogni mio viaggio in Medio Oriente o in paesi poco conosciuti ha sempre destato un misto di curiosità e diffidenza nelle persone con cui ne parlavo»¹². Anche anni dopo, quando accetta di sposare Raeeed un ragazzo beduino di Petra, si trova nuovamente a dover giustificare la sua scelta percepita azzardata da una prospettiva occidentale: «Secondo loro [...] da ragazza intelligente ed emancipata mi ero trasformata in una scema con il cervello in malora per un uomo. “Per di più musulmano”, mi fecero notare alcuni, per i quali la cosa rappresentava già di per sé un problema»¹³.

Questo porta al secondo punto del presente studio, ovvero al privilegio che una donna ha nel viaggiare da sola permettendole di accedere esclusivamente nei luoghi domestici in cui la presenza maschile non è ammessa, vivendo a pieno la cultura di un paese sia dalla prospettiva maschile che femminile. Sia nei resoconti ottocenteschi della Belgioioso e della Nizzoli che in

¹¹ Amalia Nizzoli, *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli barem. Scritte durante il suo soggiorno in quel paese (1819-1828)*, a cura di S. Pernigotti, Imola, La Mandragora, 2015, p. 20 [I edizione Milano, 1841].

¹² Ivi, p. 40.

¹³ C. Cori, *La vita segreta di Petra* cit., p. 188.

quelli odierni della Dak e della Cori, sono presenti descrizioni di ambienti esclusivamente femminili, a cui diversamente un uomo non avrebbe avuto accesso e non avrebbe potuto raccontare. Nizzoli, ad esempio, a prova del fatto che nessun viaggiatore aveva accesso all'inviolabile barriera dell'*harem*, descrive le modalità di svolgimento di visite mediche da parte di medici occidentali dell'epoca, accreditati presso sovrani e notabili i quali avevano un limitato e sorvegliatissimo contatto con le signore della casa. Queste, «a meno che il pericolo non fosse grandissimo ed il dottore ben vecchio»¹⁴, venivano svolte dal medico, a cui le donne si mostravano velate, esaminando la superficie della lingua o toccando il polso.

Nella scrittura della Belgioioso, più realistica rispetto a quella della Nizzoli, l'Oriente viene descritto come un luogo per nulla fiabesco e gli *harem* visitati vengono descritti come luoghi di emarginazione e oppressione in cui emerge arretratezza, sporcizia, fango, pieni di donne trasandate e di bambini maleducati, tanto da scrivere: «Distruggo forse qualche illusione parlando con così poco rispetto degli *harem*. Abbiamo letto descrizioni di harem nelle "Mille e una notte" e in altri racconti orientali. [...] Quanto siamo lontani dal vero! [...] la mancanza di pulizia innata nelle donne orientali, è indiscutibilmente deplorevole»¹⁵. La scrittrice inoltre offre un'attenta analisi del ruolo della donna a seconda se abita «l'harem del povero, quello della classe media e quello del gran signore»¹⁶ riscontrando una certa libertà della moglie del contadino la quale dovendo portare al pascolo il bestiame e vendere i frutti del raccolto al villaggio «non è prigioniera dietro le mura del suo harem»¹⁷.

Allo stesso modo nel XXI secolo il resoconto di viaggio continua ad essere un'occasione per poter accedere, attraverso lo sguardo della viaggiatrice, in luoghi riservati alle donne, restituendo un'immagine di una società dal punto di vista di donne medio orientali. A tal proposito nel capitolo *La donna dei tatuaggi e le altre*, dedicato interamente a spazi femminili, Dak racconta un'esperienza vissuta in un universo parallelo quale quello del salone di bellezza, in cui i gesti e l'intimità tra donne mutano: «Un amico mi dà l'indirizzo di un "salone di bellezza". Ci sono solo donne: le finestre e la porta sono schermate da spesse tende perché dall'esterno non si possa intravedere nemmeno una vaga ombra di femmina. [...] Ogni donna che entra indossa l'abito nero: in pochi istanti appoggia la borsa sul divano e sfila

¹⁴ A. Nizzoli, *Memorie sull'Egitto e specialmente sui costumi delle donne orientali e gli harem* cit., pp. 163-164.

¹⁵ Cristina di Belgioioso, *Vita intima e vita nomade in Oriente*, a cura di G. Cusatelli, Como-Pavia, Ibis, 2004, pp. 34-35.

¹⁶ Ivi, p. 100.

¹⁷ Ivi, p. 101.

il velo. Tutte hanno capelli corvini lucidi»¹⁸. Tutti questi elementi donano autenticità al racconto che è in grado di restituire un'identità a ciascuna di queste donne aiutando parallelamente il lettore a superare pregiudizi che talvolta è inconsapevolmente portato ad avere.

Viaggiatrici come Nizzoli, Belgioioso, Dak e Cori, a cavallo tra il XIX e il XXI secolo, seppur appartenenti ad epoche differenti e ricorrendo a forme di scrittura dissonanti tra loro, hanno saputo rinnovare la scrittura odeporica identificando nuovi territori metaforici e rilanciandone la vitalità affidandosi a generi diversi, ridonando forza alla narrazione e garantendo la possibilità di continuare a svolgere, anche nel nuovo millennio la sua funzione conoscitiva mettendo in risalto, in quanto donne, questioni ed ambienti esclusivamente femminili. Per quanto Claude Lévi-Strauss nel saggio *Tristi tropici* (1955) denunciava l'invasione di un turismo destinato a diffondere ovunque un unico modello di vita capace di far scomparire l'ignoto e dunque la funzione esplorativa e conoscitiva del viaggio e del racconto di viaggio, si può affermare che proprio l'aprirsi di questo "vuoto" ha portato la scoperta di nuove prospettive anche attraverso nuovi strumenti digitali.

¹⁸ Elena Dak, *Sana'a e la notte*, Lecco, Alpine Studio, 2015, p. 91.

BIANCA VALLARANO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'L'ORIENTALE' - UNIVERSITÉ DE LILLE)

CONTAMINARE LINGUE, CULTURE, CONFINI: IL CASO DI ELISA CHIMENTI

Nel 1975, Gilles Deleuze e Félix Guattari definivano la “letteratura minore” per tre caratteristiche: la lingua deterritorializzata, l’innesto dell’istanza individuale sull’istanza politica, la scrittura come concatenamento collettivo di enunciazione¹. L’aggettivo “minore” non qualifica certe letterature, «ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all’interno di quell’altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)»². È “minore” la letteratura prodotta da una minoranza, che non si definisce quantitativamente ma su basi giuridiche, politiche, linguistiche. Se lo standard è «un qualsiasi Uomo-bianco-maschio-adulto-cittadino-parlante una lingua standard-europeo-eterosessuale», saranno minoranza i moscerini (anche se sono quantitativamente di più), i bambini, le donne³. È “minore” la letteratura scritta in una lingua maggiore stravolta, sottoposta ad uno stato di variazione continuo, come può essere il francese di una italo-marocchina tangerina, un francese composito, “stravolto” dall’arabo, dall’italiano, dallo spagnolo, dall’ebraico, dall’inglese. “Diviene minore” una letteratura che fa rizoma tra mondi diversi, tra nord e sud, tra cultura “alta” e cultura “bassa”, che dà voce a collettività marginalizzate ed invisibilizzate, agli spazi vuoti⁴.

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Macerata, Quodlibet, 1996.

² Ivi, p. 33.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Piani* [1980], Napoli-Salerno, Orthotes, 2017, pp. 167-168: «le donne, qualunque sia il loro numero, sono una minoranza definibile come stato o sottoinsieme».

⁴ Cfr. ivi, pp. 56-58.

Elisa Chimenti è nata a Napoli nel 1883, nel quartiere popolare Mercato⁵. A causa dell'attività politica del padre, legato all'ambiente anarchico napoletano⁶, all'età di pochi mesi è costretta con la famiglia all'esilio in Nord Africa, prima a Tunisi e poi, nel 1892, a Tangeri⁷. La sua formazione è stata eclettica ed interconfessionale: ha frequentato la scuola ebraica della *Alliance Israélite Universelle*, la *Pharmacie Sorbier*, cenacolo di intellettuali europei a Tangeri, infine la facoltà di Lettere in Germania⁸. A causa del matrimonio con il tedesco Friederich Dombrowski, avvenuto a Tangeri nel 1912, perde la cittadinanza italiana, che non riotterrà mai nonostante il divorzio⁹. In questi stessi anni insegna presso la *Deutsche schule*, la Scuola Tedesca, finché non fonda nel 1914 la prima Scuola italiana. La scuola si basava su un approccio metodologico e didattico innovativo: multiculturale ed aconfessionale, aperta a maschi e femmine, proponeva materie come disegno, musica, ricamo, oltre a lezioni di cultura generale in italiano, spagnolo, francese, arabo¹⁰. Dal 1919 la scuola fu riconosciuta e parzialmente sovvenzionata dal governo italiano che poi, con l'avvento del fascismo, trasferì la sede presso il Palazzo Littorio e licenziò Chimenti e la madre, direttrice della scuola, senza spiegazioni e senza alcuna indennità. Chimenti intenterà una causa contro il governo che durerà oltre trent'anni e, malgrado la sentenza finale in suo favore, otterrà

⁵ Le notizie biografiche, quando non specificato, si reperiscono dall'*Archivio* redatto da Maria Pia Tamburini l'8 febbraio 1998 (d'ora in poi *Archivio* 8/02/1998) a partire dalle fonti documentarie raccolte, http://elisachimenti.org/texte/biographie_elisa_doc/biographie_elisa_doc1.pdf (ultima consultazione: 5 luglio 2024).

⁶ Cfr. Camilla M. Cederna, *L'écriture d'exil d'Elisa Chimenti, une mosaïque des voix et de créations des femmes entre métissage et transgression*, in «Atlante. Revue d'Études romanes», (2023), n. 18, par. 9 (e n. 18).

⁷ Sulla situazione a Tangeri al volgere del secolo e poi durante lo statuto di zona internazionale, cfr. Jean-François Clément, *Tanger avant le statut international de 1923*, in «Horizons Maghrébins», 31/32 (1996), pp. 10-16 e Jean-Pierre Débats, *Tanger, son statut, sa zone (1923-1956)*, in «Horizons Maghrébins», 31/32 (1996), pp. 17-23.

⁸ Non abbiamo documentazioni ufficiali sulla formazione, se non i racconti della stessa Chimenti. Sul periodo trascorso in Germania all'università in particolare non c'è alcuna prova né riferimento, se non le affermazioni fatte nei suoi CV (cfr. CV del 21 giugno 1956 e del 29 maggio 1957 in *Archivio* 8/02/1998).

⁹ La sentenza di divorzio sarà pronunciata l'8 marzo 1924. Non è chiaro se Chimenti abbia mantenuto la cittadinanza tedesca dopo il divorzio: il documento di conferimento dell'ordine "al merito della Repubblica" emanato dal consolato di Tangeri nel 1957 la indica come tedesca. Georges Decrop sul *Journal de Tanger* nel 1981 (Georges Decrop, *Les femmes dans l'œuvre d'E.C.*, in «Le Journal de Tanger» del 26 dicembre 1981), afferma che durante il fascismo ha avuto un passaporto Nansen. Dai documenti d'archivio sappiamo che il suo interlocutore sono sempre state le istituzioni italiane. Sappiamo tuttavia anche che non riottenne mai la cittadinanza italiana (cfr. *Archivio* 8/02/1998).

¹⁰ Francesco Tamburini, *Le istituzioni italiane di Tangeri (1926-1956): "quattro noci in una scatola", ovvero, mancati strumenti al servizio della diplomazia*, in «Africa. Rivista trimestrale di studi e documentazione dell'Istituto italiano per l'Africa e l'Oriente», 61 (2006), fasc. 3/4, pp. 396-434, a pp. 398-399.

un risarcimento minimo¹¹. A partire da questo periodo di lontananza dalla scuola (sarà reintegrata, in condizioni precarie, dopo la guerra), Chimenti si dedica con più costanza alla scrittura. Pubblicherà in totale tre raccolte di racconti (*Èves marocaines* 1935, *Légendes marocaines* 1959, *Le sortilège et autres contes séphardites* 1964), una raccolta di poesie (*Chants de femmes arabes. Rennaïat Ennessa* 1942) e un romanzo (*Au coeur du harem* 1958)¹². Collabora con diversi giornali, sui quali pubblica i propri racconti oltre che alcuni articoli in cui si scaglia contro i pregiudizi degli europei sugli usi e costumi delle donne del Marocco. Questi stessi anni si caratterizzano per un impegno sociale e politico sul territorio¹³: fonda l'associazione di beneficenza *Aide Fraternelle*, per portare aiuto alle popolazioni del Rif colpite dalla carestia degli anni 1945-1946, ed ospita presso la sua abitazione due salotti letterari, «l'un pour accueillir les personnes les plus simples et l'autre pour les intellectuels et les aristocrates»¹⁴. Negli anni Quaranta insegnerà presso l'*École Libre musulmane*, fondata dall'amico nazionalista e riformista Si Abdallah Guennoun, intellettuale censurato dall'Amministrazione coloniale e che diventerà primo governatore di Tangeri dopo l'indipendenza. Chimenti è l'unica donna e l'unica europea ammessa ad insegnare in questa scuola¹⁵. Insieme a Guennoun e ad altri intellettuali riformisti marocchini, partecipa alle manifestazioni per l'indipendenza del paese, che sarà ottenuta nel 1956. Alla sua morte nell'agosto del 1969, lascia migliaia di pagine di inediti, oggi conservate a Tangeri.

La produzione di Elisa Chimenti riflette le influenze, le tradizioni, le lingue che si sono intrecciate nel suo percorso, dando vita ad una scrittura profondamente contaminata tanto da un punto di vista culturale quanto linguistico. Il primo aspetto da tenere presente per entrare in questo universo letterario è quello del *métissage*, nozione definita da Alexis Nouss e François Laplantine in un saggio del 1997 come «une troisième voie entre la fusion totalisante de l'homogène et la fragmentation différentialiste de l'hétérogène. Le métissage est une composition dont les composantes

¹¹ Sulla storia della scuola italiana di Tangeri, cfr. F. Tamburini, *Le istituzioni italiane di Tangeri (1926-1956)* cit. Sulla causa che Chimenti intenterà contro il governo, cfr. *Archivio* 8/02/1998.

¹² Le cinque opere sono state raccolte nel 2009 in Elisa Chimenti, *Anthologie*, Mohammed Casablanca, Éditions du Sirocco-Senso Unico Éditions, 2009.

¹³ Camilla M. Cederna, *Elisa Chimenti : écrivaine en exil, arabophile et antifasciste*, in «OLTRE-OCEANO, Rivista sulle migrazioni», 20 (2022), pp. 171-185.

¹⁴ «Uno per accogliere le persone più semplici, e l'altro per gli intellettuali e gli aristocratici» (Maria Pia Tamburini, *Biographie*, in *Fondation Méditerranéenne Elisa Chimenti FMEC*, https://www.elisachimenti.org/biographie_fr.html, ultima consultazione: 5 agosto 2024). Quando non indicato diversamente, le traduzioni dal francese sono sempre dell'autrice.

¹⁵ F. Tamburini, *Le istituzioni italiane di Tangeri (1926-1956)* cit., n. 5.

gardent leur intégrité [...] Le métissage n'est pas la fusion, la cohésion, l'osmose, mais la confrontation, le dialogue»¹⁶. Il punto di partenza è, in questa direzione, la "condizione esiliaca" di Elisa Cimenti, da intendere nel senso coniato da Alexis Nouss di «noyau existentiel commun à tous ces phénomènes de mobilité sous contrainte, quel qu'en soit le type»¹⁷. Nel racconto inedito semiautobiografico *Khadija de l'île sarde*, Chimenti ripercorre i viaggi nel Mediterraneo suoi e dei suoi antenati: le origini paterne sarde, saracene, inglesi, quelle francesi della madre, l'arrivo sulla penisola, a Napoli, e poi lo spostamento in Nord Africa, prima a Tunisi e poi a Tangeri. In questi viaggi, si incrociano i paesaggi, le credenze e le tradizioni dei luoghi che vengono attraversati e delle persone che vi si incontrano.

Je suis née dans un vieux 'palazzo' napolitain dont les sept terrasses fleuries dominaient une des baies les plus belles du monde. Mon père, Don Giovanni Azzuni était absent de Naples à ce moment. Il se trouvait en Sardaigne, près de Sassari et surveillait la cueillette des olives [...]. Ma mère, une Parisienne que la Commune avait chassée de France et que le mariage avait fixée à Naples se désolait de voir l'octobre mourir dans les brouillards [...] Mes lointains aïeux les Sarrasins [...] s'étaient rendus maîtres de l'Île Sarde et y avaient régné pendant plusieurs siècles. Ils y avaient laissé, en la quittant [...] une partie de leurs croyances, [...] et, dans les 'mystérieuses nuraghe', des génies frères des 'patrunelle du locu', filles dégénérées des dieux lares, et des djinns orientaux¹⁸.

¹⁶ «[U]na terza via tra la fusione totalizzante dell'omogeneo e la frammentazione differenzialista dell'eterogeneo. Il *métissage* è una composizione le cui componenti mantengono la propria integrità [...]. Il *métissage* non è la fusione, la coesione, l'osmosi, ma il confronto, il dialogo» (François Laplantine, Alexis Nouss, *Le Métissage. Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1997, pp. 8-10).

¹⁷ «Nocciolo esistenziale comune a tutti questi fenomeni di mobilità forzata, quale che sia il tipo» (Alexis Nouss, *La condition de l'exilé. Penser les migrations contemporaines*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 27 Apple Books).

¹⁸ «Sono nata in un vecchio palazzo napoletano le cui sette terrazze fiorite sovrastavano una delle baie più belle del mondo. Mio padre Don Giovanni Azzuni in quel momento non era a Napoli. Si trovava in Sardegna, vicino a Sassari per sorvegliare la raccolta delle olive [...]. Mia madre, una parigina che la Comune aveva espulso dalla Francia e che si era stabilita a Napoli con il matrimonio, si dispiaceva nel vedere l'ottobre morire nelle nebbie [...] i miei lontani antenati, i Saraceni [...] erano diventati padroni dell'Isola Sarde e vi avevano regnato per molti secoli. Vi avevano lasciato, andandosene [...] una parte delle loro credenze, [...] e nei misteriosi nuraghi, i geni fratelli delle patrunelle du locu, figlie decadute dei Lari e dei jinn orientali» (Elisa Chimenti, *Khadija de l'île sarde*, inedito, FMEC, tradotto da Camilla M. Cederna in Ead., *Alterità e métissage nella scrittura di esilio di Elisa Chimenti "eterna viaggiatrice nel paese delle chimere" (Napoli 1883-Tangeri 1969)*, in *Scrittrici in esilio tra Otto e Novecento: luoghi, esperienze, narrazioni*, a cura di C. Licameli e S. Tatti, Roma, Quodlibet, 2022, pp. 121-140, a pp. 124-126).

Si delinea una genealogia rizomatica, da Napoli alla Sardegna alla Francia, in un Mediterraneo che si pone come un palinsesto di voci che si sono susseguite nel tempo ed hanno viaggiato nello spazio, in una eternizzazione dell'esperienza esiliaca che procede per un percorso continuo di appropriazione e disappropriazione¹⁹. Le persone come le credenze viaggiano, e viaggiando si risignificano, modificando qualcosa e mantenendo qualcos'altro di ciò che erano prima. Così i *djinnns* orientali sono fratelli dei Lari romani e delle "patrunelle du locu", gli esseri soprannaturali che abitano le case nel folklore siciliano. In questa porosità dei confini, in cui la pretesa di una identità e di una cultura che siano nazionali e delimitate viene messa in crisi, questa voce collettiva che riunisce storie e tradizioni provenienti da paesi diversi serve ad «esprimere un'altra comunità potenziale, a forgiare gli strumenti di un'altra coscienza e di un'altra sensibilità»²⁰, transnazionale e "supra-storica".

Questa voce, nonché la letteratura che le dà corpo, hanno uno spazio esiguo. È la letteratura di comunità marginali: immigrati, stranieri, donne. Elisa Chimenti, pur essendo stata un personaggio eccentrico e noto nel panorama culturale tangerino del XX secolo, all'interno del quale aveva amicizie importanti, da Si Amed Fekhardji al citato Abdallah Guennoun e alla Principessa Lalla Fatima Zohra, pur avendo scritto tantissimo, ha pubblicato pochissimo. Si tratta di una letteratura che ha difficoltà a guadagnarsi un proprio spazio nel discorso pubblico ufficiale, e questa esiguità dello spazio fa sì che in essa ogni fatto individuale sia immediatamente innestato sulla politica²¹: «ciò che nell'ambito delle grandi letterature si svolge in basso e costituisce una cantina non indispensabile all'edificio, avviene qui in piena luce; ciò che là fa nascere un momentaneo affollamento, provoca qui niente-meno che una decisione di vita o di morte»²². Nella raccolta di canti *Chants de femmes arabes. Rennaiat Ennessa*, Chimenti fa un importante lavoro di trascrizione e traduzione di una parte del patrimonio orale delle donne delle campagne del Rif, catena montuosa al nord del Marocco²³.

¹⁹ Cfr. C.M. Cederna, *Alterità e métissage nella scrittura di esilio di Elisa Chimenti* cit., p. 126.

²⁰ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 31.

²¹ Ivi, p. 30.

²² Franz Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano, 1972, pp. 302-303, in G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* cit., p. 30-31.

²³ Come scrive Mourad Yelles, nello scrivere questa raccolta: «Elle [Chimenti] adopte [...] une démarche clairement traductive qui la situe, selon nous, de plein droit au cœur même de la dynamique générative du Texte maghrébin» (Mourad Yelles, *Épreuve "exotique" et écriture métisse. Variations sur le Texte maghrébin. Le cas d'Elisa Chimenti*, in «Atlante. Revue d'Études romanes», (2023), n. 18, par. 17).

Nous avons brûlé des encens précieux
 Pour chasser les larves de nos demeures.
 Nous avons brûlé le musc, le benjoin, le santal
 Et les herbes cueillis dans la nuit propice
 De l'Achoura.
 Nous avons brûlé des encens précieux
 Le musc, le benjoin, le santal, l'ambre
 Et les génies ont quitté nos demeures.
 Mais quelles herbes magiques, quels parfums
 Brûlerons-nous pour éloigner de nos cœurs
 Les souvenirs cruels qui les torturent ?
 Les souvenirs de nos fautes, de nos remords,
 De nos regrets, de nos joies, de nos douleurs.
 Nos poitrines sont peuplées de vivants disparus
 Et de morts.
 Quels parfums, quels encens, quelles paroles
 Pourront nous en délivrer?²⁴

La prima persona plurale insistita costruisce e rende conto di un discorso collettivo, che non si limita all'esperienza individuale del soggetto ma la collega ad un discorso politico: il soggetto enunciante è la comunità di donne, perseguitate da tormenti dei quali, qualsiasi cosa facciano, qualsiasi rituale compiano, non riescono a liberarsi. La scrittura ha una dimensione empatica: «*empathie esthétique et idéologique qui – outre l'incontestable perspective humaniste – implique aussi des affinités artistiques et, probablement, une forme complexe de "solidarité" féminine*»²⁵. Si delinea un patrimonio femminile plurale, composito, di cui uno dei sostrati più fecondi è proprio quello della cultura orale cosiddetta "popolare". Ricorrente e fondante nella formazione personale della autrice tanto quanto nei suoi testi è proprio il patrimonio orale delle donne, sia quello proveniente dall'Italia meridionale, riconducibile all'infanzia e all'ambiente domestico, sia quello dei canti e delle leggende delle donne del Marocco, con il quale ha avuto l'occasione

²⁴ «Abbiamo bruciato degli incensi preziosi/ Per cacciare le larve dalle nostre dimore./ Abbiamo bruciato il muschio, il benzoio, il sandalo/ E le erbe raccolte nella notte propizia/ Dell'Ashura./ Abbiamo bruciato degli incensi preziosi/ Il muschio, il benzoio, il sandalo, l'ambra/ E i geni hanno abbandonato le nostre dimore./ Ma quali erbe magiche, quali profumi/ Bruceremo per allontanare dai nostri cuori/ I ricordi crudeli che li torturano? I ricordi delle nostre colpe, dei nostri rimorsi./ Dei nostri rimpianti, delle nostre gioie, dei nostri dolori./ I nostri petti sono popolati di cari scomparsi/ E di morti./ Quali profumi, quali incensi, quali parole/ Potranno liberarcene?» (E. Chimenti, *Anthologie cit.*, *Magies*, p. 807).

²⁵ «Empatia estetica ed ideologica che – oltre l'incontestabile prospettiva umanista – implica anche delle affinità artistiche e, probabilmente, una forma complessa di 'solidarietà' femminile» (M. Yelles, *Épreuve "exotique" et écriture métisse cit.*, par. 33).

di entrare in contatto già dall'adolescenza, accompagnando il padre medico nelle sue visite nelle campagne, durante le quali faceva per lui da interprete e mediatrice²⁶. Non mancano tuttavia anche incursioni provenienti dalla formazione scolastica, ed è così che accanto ai canti e alle storie del nord del Marocco, al folklore dell'Italia meridionale ed alle *noubas* arabo-andaluse, si trovano anche riferimenti ed intrecci con la mitologia greca e con i versi epici e danteschi, per quanto spesso storpiati, riportati a memoria. Nel citato racconto breve *Khadija de l'île sarde*, l'autrice ricorda nella sua infanzia trascorsa a Tunisi le conversazioni con la madre e le riunioni serali delle donne nello spazio domestico della casa, momenti di condivisione di storie e di prima scoperta del mondo:

Nannina ne connaissait que la chanson de Rinaldo qu'elle avait apprise sur le môle du Carmine aux jours lointains où les lazzaroni qui ne s'appelaient pas encore des scugnizzi et ne s'occupaient guère de politique, se nourrissaient d'une tranche de pastèque et d'un chant du Tasse ou de l'Arioste [...] Les yeux fermés elle commençait un lent récitatif fils ces étranges noubas qui nées en Andalousie envahirent tout le Nord de l'Afrique et se glissèrent jusqu'en Sicile et dans les campagnes du Sud de l'Italie où elles sont connues sous le nom de "canta a figliola"²⁷.

La tradizione epica, mediata dall'oralità – da una Nannina che è definita “ignorante”²⁸ –, si interseca con quella della musica arabo andalus, che scandisce il ritmo degli amori del cavaliere Rinaldo, mentre i versi danteschi vengono mescolati e letti alla pari con il patrimonio folklorico²⁹. Nelle voci e nei racconti delle donne il patrimonio orale viene tramandato, posto in dialogo e contaminato con la letteratura ufficiale, da Dante a Tasso ed Ariosto.

²⁶ C.M. Cederna, *L'écriture d'exil d'Elisa Chimenti* cit., par. 27.

²⁷ «Nannina conosceva solo la canzone di Rinaldo che aveva imparato sul molo del Carmine nei giorni lontani in cui i lazzaroni che non si chiamavano ancora scugnizzi e non si occupavano di politica, si nutrivano di una fetta di anguria e di un canto di Tasso o di Ariosto [...] Con gli occhi chiusi cominciava un lento recitativo figlio delle strane nûba che nate in Andalusia invasero tutto il nord Africa e arrivarono fino in Sicilia e nelle campagne del sud Italia dove sono conosciute col nome di canta a figliole» (E. Chimenti, *Khadija de l'île sarde* cit., p. 131).

²⁸ Bianca Vallarano, *Oltre la lingua franca. Il plurilinguismo mediterraneo di Elisa Chimenti*, in «Annali. Sezione Romanza», 65 (2023), n. 1, p. 149.

²⁹ «Ma mère que je consultai, réfléchit, le regard lointain et répéta à voix basse les célèbres “terzine du Dante”// “Era già l'ora in cui volge il desio/ ai navigante intenerisce il core/ lo di che han detto ai dolci amici addio/ E che lo novo peregrin d'amore piange/ Se ode squilla da lontano/ Che paia il giorno pianger che si muore”// Elle me dit : “le mouddhen pleure l'agonie du jour qui se meurt”» [Consultai mia madre, che si mise a riflettere, lo sguardo lontano; quindi, recitò a voce bassa le famose terzine dantesche: “Era già l'ora in cui volge il desio/ Ai navigante intenerisce il core/ Lo di che han detto ai dolci amici addio/ E che lo novo peregrin d'amore piange/ Se ode squilla da lontano/ Che paia il giorno pianger che si muore.”/ Mi disse: “il muezzin piange l'agonia del giorno che muore”] (E. Chimenti, *Khadija de l'île sarde* cit., par. 34).

Se, infine, le genealogie e le forme sono intimamente intrecciate, altrettanto lo sono le lingue³⁰. Sulla lingua “ufficiale”, il francese, si innestano le diverse lingue che Chimenti ha conosciuto ed abitato: l’arabo, l’italiano, lo spagnolo, l’ebraico, il tedesco, l’inglese, l’amazigh, il latino. Ancora nel racconto *Khadija de l’île sarde*, ripercorrendo le tappe della propria biografia Chimenti ripercorre anche le lingue con le quali è entrata in contatto: le lingue vernacolari del nucleo domestico (i dialetti del sud Italia), la lingua materna (l’italiano), le lingue veicolari urbane di Tunisi (l’arabo e il francese) e poi di Tangeri (l’arabo, il francese e lo spagnolo), la lingua studiata in età più matura (il tedesco³¹). Le inserzioni linguistiche più frequenti nel testo sono in *darija* (l’arabo parlato in Marocco), che costella tutti i testi di Chimenti spesso senza segnalazione esplicita, e solo in alcuni casi con traduzione in nota, parte integrante della lingua utilizzata. Esempi ricorrenti sono le formule di saluto (*Merheba bik, salam*), i titoli (*lalla, sidi*), i termini di uso quotidiano (il *mejmar*, il *fanar*, l’*oued*) e, soprattutto, i termini legati alla religione (*mouddhen, djinns, ramadan, chahada, bismillah...*). Sono anche importanti l’italiano, dal fiorentino dantesco ai dialetti meridionali, tra napoletano, siciliano e calabrese; lo spagnolo, lingua corrente nella città di Tangeri e che Chimenti ha insegnato per anni; ed il tedesco, lingua del “secondo esilio”, negli anni degli studi in Germania. Alla fine del racconto, queste lingue si incrociano simbolicamente in un concerto finale in cui sono intonati insieme, sulla melodia dell’organo, canti natalizi popolari in italiano, spagnolo e tedesco:

Assise devant l’harmonium, Erna jouait des airs lents venus des Apennins – Tu scendi dalle stelle o re del cielo. Didi entonnait un villancico d’Espagne en s’accompagnant du tambourin – Camino de espinas, camino de flores, por donde caminan todos los pastores [...]. Je chantais le Stille Nacht, heilige Nacht [...] appris dans l’exil³².

È una lingua ibrida, che dà voce a mondi diversi che si intersecano, in un francese che è un mosaico³³. È impossibile per Chimenti non scrivere in francese – lingua veicolare a Tangeri nella prima metà del Novecento, che le

³⁰ Jocelyne Dakhli (a cura di), *Trames de langues. Usages et métissages linguistiques dans l’histoire du Maghreb*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2004.

³¹ B. Vallarano, *Oltre la lingua franca* cit., pp. 150-152.

³² «Seduta vicino all’armonium, Erna suonava delle arie lente provenienti dagli Appennini – Tu scendi dalle stelle o re del cielo. Didi intonava un villancico di Spagna accompagnandosi con un tamburino – Camino des espinas, camino de flores, per donde caminan todos los pastores [...]. Io cantavo Stille nacht, heilige nacht [...] imparata nell’esilio» (E. Chimenti, *Khadija de l’île sarde*, in B. Vallarano, *Oltre la lingua franca* cit., p. 140, traduzione di Camilla Cederna).

³³ Dominique Budor, Walter Geerts (a cura di), *Le texte hybride, Le texte hybride. Études italiennes*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

permette di raggiungere il maggior numero di persone e comunità diverse, europee ed autoctone – ed è impossibile per lei non far rientrare nel francese tutte le sue altre lingue. Da una parte l'ibridità della lingua è conseguenza della condizione esiliaca, che deterritorializza e riterritorializza tanto le “lingue madri”³⁴ quanto le lingue adottive. Dall'altra, è condizione per minare e ribilanciare le gerarchie: gioca un ruolo importante, infatti, la condizione della francofonia, e dell'intersezione tra lingue coloniali e lingue colonizzate, in cui forte è il rapporto di potere da decostruire³⁵. In questo senso, Chimenti contamina la lingua dei colonizzatori con tutte quelle voci “altre” che in un discorso di potere coloniale dicotomico non avrebbero avuto posto.

Contaminare le identità nazionali svelando le connessioni che le legano a identità altre, e mettendone in crisi l'univocità dell'autorappresentazione; contaminare il patrimonio della tradizione aprendo il canone e mescolando ciò che viene definito “alto” con ciò che viene definito “basso”, minando le gerarchie; contaminare la lingua dei colonizzatori con la lingua dei colonizzati ed ancora con tante altre lingue. Tutto questo è un cercare di instaurare dall'interno (nella lingua grande, dei padroni, il francese) un esercizio minore, che parla dei margini e dai margini, mettendo in crisi il centro. È proprio quello che emerge nell'esempio degli *Chants de femmes*, con i quali Chimenti mette per iscritto e dà visibilità ad un patrimonio orale femminile marginale ed invisibile. Traccia delle linee di fuga, apre delle possibilità trasversali rispetto a quelle tradizionali, una letteratura che capovolga e metta in crisi le gerarchie, per instillarvi una risignificazione. E questo accade, a maggior ragione, quando «lo scrittore resta ai margini»³⁶: e sì Chimenti era dentro ed insieme fuori rispetto ad entrambe le sue comunità. Italiana, dialogava con le istituzioni italiane ma sempre in conflitto, senza cittadinanza, e in Italia non pubblicò mai nulla. Ha scelto di vivere a Tangeri, si sentiva tangerina ed era riconosciuta dalla comunità come tale, ma era una donna bianca, europea, di famiglia (perlomeno di origine) cattolica. Nella deterritorializzazione e riterritorializzazione della lingua francese, nell'esperienza dell'esilio individuale che si innesta sulla riflessione di una collettività transnazionale, nella centralità del patrimonio orale e collettivo della comunità

³⁴ Parliamo di «lingue madri», al plurale, poiché «non c'è lingua-madre, ma presa di potere da parte di una lingua dominante, che a volte avanza su un ampio fronte e altre volte si scaglia simultaneamente su centri diversi» (G. Deleuze, F. Guattari, *Mille piani* cit., p. 162), non si può quindi parlare in assoluto di «una» lingua madre, ma di lingue che in precisi momenti storico-politici dominano su altre.

³⁵ Bianca Vallarano, *L'art du récit par-delà les frontières : la xénographie d'Elisa Chimenti*, in *Langue(s) et espaces dans les xénographies féminines en français*, a cura di M.O.M. Hertrampf e D. Mistreanu, München, AVM, 2024, pp. 187-205, a pp. 190-192.

³⁶ *Ibidem*.

delle donne, l'opera di Chimenti contamina il canone e dà corpo e forma a una letteratura che è voce di comunità al margine, proponendo e valorizzando modelli altri rispetto a quelli propri della cultura maschile ed ufficiale, universalmente riconosciuta.

EMMA DE PASQUALE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE)

«MIEI CARI ASCOLTATORI, MIEI CARI LETTORI»:
ALBA DE CÉSPEDES AI MICROFONI DELLA BBC

Nel proprio diario Alba de Céspedes appunta il 6 agosto del 1943: «Mi sembra che qualcosa per la battaglia e per le armi non possiamo fare, ma qualcosa per la nuova coscienza dell'italiano sì». A questo proposito, negli anni della Resistenza e del secondo dopoguerra la radio viene identificata dall'élite intellettuale come una delle vie privilegiate per la partecipazione impegnata alla costruzione dell'identità collettiva¹, in virtù della sua duplice natura di «esperienza privata», che «tocca intimamente, personalmente quasi tutti»² creando quello che McLuhan definisce un «insieme tra lo scrittore-speaker e l'ascoltatore» e di connessione partecipativa «con i propri simili e con la società»³. Sin dalle sue origini la radio offre infatti a letterati e letterate nuovi stimoli alla sperimentazione artistica e all'elaborazione culturale e, soprattutto dagli anni Quaranta, rispondendo alla generale tensione intellettuale all'*engagement*, nuovi margini di intervento diretto e capillare nel dibattito pubblico. In un quadro complessivo di rinnovata attenzione critica al vivace rapporto intercorso tra letteratura e microfono nel secolo scorso⁴,

¹ Per un quadro completo della storia della radio in Italia si vedano almeno Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia*, Venezia, Marsilio, 2021³; Andrea Sangiovanni, *Specchi infiniti. Storia dei media in Italia dal dopoguerra ad oggi*, Roma, Donzelli, 2021; *La radio in Italia. Storia, industria, linguaggi*, a cura di T. Bonini e M. Perrotta, Roma, Carocci, 2024.

² Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967, p. 321.

³ Enrico Menduni, *Il mondo della radio. Dal transistor a Internet*, Bologna, il Mulino, 2001, p. 56.

⁴ Per una panoramica del rapporto tra intellettuali e radio si vedano almeno *Il pensiero e la radio. Cento anni di radio: un'antologia di classici*, a cura di R. Grandi, Milano, Lupetti, 1995; Enzo Ferrieri, *La radio! la radio? la radio!*, a cura di E. Pozzi, Milano, Greco & Greco, 2002; *L'Approdo. Storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Roma, Bulzoni, 2006; Nelly Valsangiacomo, *Dietro al microfono. Intellettuali italiani alla Radio svizzera (1930-1980)*, Casagrande, Bellinzona, 2015; Rodolfo Sacchetti, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze,

rimane tuttavia ancora scarsamente indagato il fondamentale apporto delle scrittrici – tra cui si ricordano, tra gli altri, i nomi di Morante, Manzini, Cialente, Garofalo, Aleramo, Masino, Bellonci, e, per l'appunto, de Céspedes⁵ – alla produzione culturale radiofonica.

L'autrice italo-cubana, che, dal cinema degli anni Trenta fino ai progetti televisivi degli anni Ottanta⁶, ha sempre dimostrato una straordinaria apertura ai linguaggi e alle potenzialità espressive dei media, ha infatti arricchito la propria attività intellettuale anche di svariate collaborazioni con il «medium cieco», su cui attualmente la critica si è soffermata soprattutto in riferimento a *La voce di Clorinda*, rubrica diretta all'interno programma partigiano *Italia Combatte!* tra il 1943 e il 1944 per le radio antifasciste di Bari e Napoli⁷.

Dalla ricerca svolta tra le carte del Fondo Alba de Céspedes (conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano⁸) e il patrimonio di Rai Teche – con una specifica attenzione alla documentazione audiovisiva conservata nel Catalogo Multimediale e alla Raccolta storica di

Firenze University Press, 2018; Emilia Morelli, «Parole alate». *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, Avellino, Sinestesie, 2019. Sul ruolo delle scrittrici nella costruzione dell'Italia repubblicana cfr. almeno Valeria P. Babini, *Parole armate. Le grandi scrittrici del Novecento italiano tra Resistenza ed emancipazione*, Milano, Baldini & Castoldi, 2018 e *Protagoniste alle origini della Repubblica*, a cura di L. Di Nicola, Roma, Carocci, 2021.

⁵ L'intervento si iscrive in un progetto di dottorato in corso presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Roma Tre. La ricerca, dal titolo «*Tutto è fatto di rumoris*». *Scrittrici al microfono (1945-1985)* è seguita dalla prof.ssa Monica Venturini ed è incentrata sul rapporto tra scrittura letteraria e collaborazioni radiofoniche nell'opera di Paola Masino, Maria Bellonci e Alba de Céspedes.

⁶ Cfr. gli interventi dell'autrice Alba de Céspedes, *Io alla tv*, in «Radiocorriere», 46 (13 novembre 1955), p. 18; Ead., *Il linguaggio radiotelevisivo*, in «Epoca», 446 (19 aprile 1959), pp. 96-98 e gli studi di Lucia Cardone, *Alba de Céspedes. Scrivere (anche) per il cinema*, in *Cinema e scritture femminili. Letterate italiane fra la pagina e lo schermo*, a cura di Ead. e S. Filippelli, Roma, Iacobelli, 2011, pp. 70-82; Giulio Ciancamerla, *Alba de Céspedes, una scrittrice prestata al cinema?*, in «Oblío», XII (dicembre 2022), n. 46, pp. 105-122.

⁷ Cfr. Patrizia Gabrielli, «*Italia Combatte*». *La voce di Clorinda*, in *Alba de Céspedes*, a cura di M. Zancan, Milano, Il Saggiatore - Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2005, pp. 266-306; Ead., *Alba de Céspedes tra i boschi d'Abruzzo e i microfoni di Radio Bari*, in *Filippo Mazzonis. Studi, testimonianze, ricordi*, a cura di F. Bonini, M.R. Di Simone e U. Gentiloni Silveri, Pescara, Edizioni Scientifiche Abruzzesi, 2008, pp. 399-419; Lucia De Crescenzo, *Alba de Céspedes tra Radio Bari e «Mercurio» (1943-1948)*, Bari, Stilo, 2015; Ead., *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'AdI (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini et al., Roma, AdI, 2018; Laura Mirarotondo, *Alba de Céspedes e la cultura della libertà tra Radio Bari e la rivista «Mercurio»*, in *La forza della libertà. L'antifascismo dall'Aventino alla Seconda guerra mondiale*, a cura di P. Chiantera-Stutte e M. Pagano, Pisa, Pacini, 2023, pp. 163-179; Daniela Baroncini, *Una scrittrice alla radio tra Resistenza e questione femminile: Alba de Céspedes e la voce di Clorinda*, in «Finzioni», IV (2024), n. 7, pp. 5-16; Alba de Céspedes, *È una donna che vi parla, stasera*, a cura di V.P. Babini, Milano, Mondadori, 2024.

⁸ Ringrazio il dott. Tiziano Chiesa della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori per il prezioso supporto offerto durante la consultazione del Fondo de Céspedes e Franco Antamoro de Céspedes per aver autorizzato lo studio e la pubblicazione dei documenti.

«Radiocorriere» – emerge una fitta trama di collaborazioni tra anni Quaranta e anni Ottanta, che include la partecipazione a trasmissioni culturali di grande successo quali *Scrittori al microfono*, *Il Convegno dei cinque*, *Pagina aperta* e *Serio ma non troppo*. Un quadro composito di letture, adattamenti, conversazioni e interviste, in cui va inoltre compreso il continuo contatto con i palinsesti radio internazionali. La corrispondenza conservata nel Fondo de Céspedes testimonia infatti costanti inviti ai microfoni di Paesi esteri quali Francia, Svezia, Stati Uniti, Cuba e Inghilterra, come segnalato dall'autrice al suo editore nel 1958:

Da tutto il mondo mi giungono richieste di collaborazione, direttori di giornali vengono apposta da Londra o dalla Svizzera per parlarmi, giornalisti per intervistarmi. La mia corrispondenza non è più che straniera: alla radio, alla televisione mi sollecitano pregandomi che io dica una parola, che vada magari solo due minuti⁹.

Tra le collaborazioni radiofoniche internazionali spicca la trasmissione *Maggio inglese*, una scrittura ibrida, al confine tra il genere del *reportage*, il diario e la pagina letteraria, commissionata dall'Italian Service della BBC, che invita l'autrice a trascorrere il mese di maggio del 1953 a Londra per immergersi nelle dinamiche della società inglese del dopoguerra. Articolata in sette conversazioni da circa quindici minuti l'una, la rubrica è andata in onda all'interno della trasmissione *La voce di Londra* tra il 10 giugno e il 15 luglio del 1953¹⁰.

Come frequentemente si riscontra nello studio delle fonti radiofoniche precedenti agli anni Sessanta, i nastri di *Maggio inglese* non risultano consultabili né negli archivi di Rai Teche né nel BBC Radio Archive. Tuttavia, lo studio dei materiali d'archivio ha permesso una ricostruzione puntuale della trasmissione da un punto di vista tanto strutturale quanto tematico: combinando i risultati della ricerca svolta su «Radiocorriere», sui *Programme as Broadcasts* dei BBC Written Archives (Reading, Londra) e sulla corrispondenza intercorsa tra l'autrice e l'azienda radiotelevisiva anglosassone, è infatti possibile ricostruire con esattezza la programmazione della rubrica; i testi delle puntate sono invece testimoniati da due diverse tipologie di documentazione, un taccuino intitolato *Inghilterra*¹¹ e i dattiloscritti, spesso in

⁹ Lettera di Alba de Céspedes ad Arnoldo Mondadori, 19 novembre 1958. Ora in Annalisa Andreoni, *Il «Diario di una scrittrice»: Alba de Céspedes e la collaborazione a «Epoca» tra il 1958 e il 1960*, in «Griseldaonline», XXI (2022), n. 2, pp. 173-251, a pp. 225-226.

¹⁰ Cfr. «Radiocorriere», XXX (7-13 giugno 1953), n. 23.

¹¹ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in avanti FAAM), Fondo Alba de Céspedes, b. 37, f. 2: «Diari», «Inghilterra».

duplice redazione, delle puntate del programma¹², conservati entrambi nel Fondo de Céspedes e corrispondenti, come si vedrà, a due momenti distinti dell'elaborazione di *Maggio inglese*.

La trasmissione, strutturata nella forma di un diario e dunque scandita su un ritmo quotidiano, restituisce una lettura della realtà anglosassone attraverso quello sguardo tagliente sulle contraddizioni della società a cui l'autrice ha abituato i lettori e le lettrici tanto dei suoi romanzi, quanto del settimanale «Epoca», su cui tiene in quegli anni la fortunata rubrica *Dalla parte di lei*¹³. È de Céspedes stessa a far leva su quest'aspetto nella *Lettera da Londra*, letta al microfono per promuovere il lancio di *Maggio inglese*, annunciato per il successivo mercoledì 10 giugno 1953:

Miei cari ascoltatori, miei cari lettori, vorrei dire, perché so che tra di voi vi sono molti amici dei miei libri, molti di coloro che mi scrivono presso un settimanale milanese. Sono tanto abituata, ormai, a ricevere le vostre lettere, [...] che mi pare di intuire tutto ciò che mi chiedereste, che vorreste sapere da me, circa questo mio breve soggiorno in Inghilterra. Posso dire che, attraverso oltre un anno di scambievoli corrispondenza, conosco gran parte dei vostri problemi, so i vostri gusti, le vostre curiosità, ciò che più vi interessa di sapere. [...] Ognuno di noi, si sa, è sempre interessato a vedere le stesse cose. Voi sapete, ormai, attraverso i miei libri, la mia rubrica, ciò che io guardo, ciò che m'interessa. La gente, soprattutto, nella loro famiglia, nel lavoro, la felicità, e la difficoltà, che trovano nel vivere¹⁴.

Il nesso con l'opera letteraria, in particolar modo con il romanzo appena pubblicato, *Quaderno proibito*, edito da Mondadori sul finire del 1952, è sancito oltre che da un evidente dato cronologico, anche dalla scelta di focalizzazione tematica, che ricade infatti sulla «posizione della donna nella vita inglese». De Céspedes chiarisce questo legame a doppio filo in una lettera di risposta all'invito di Leon Shepley, responsabile dell'Italian Service della BBC:

Lei sa quanto io sia interessata ai problemi della donna. Le ho fatto spedire il mio romanzo "Quaderno proibito" che è uscito qui in questi giorni e che tratta, tra l'altro, anche di questi problemi ma, naturalmente, relativi al nostro Paese. [...]

¹² FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1: "Conversazione maggio inglese BBC Londra 1953". De Céspedes, ordinando il proprio archivio, ha appuntato a matita sul fascicolo contenente le conversazioni di *Maggio inglese* «Mancano molti testi, dove sono?»: la lacuna più consistente è stata colmata grazie al rinvenimento di un testo ds. con correzioni ms. autografe, s.d., 4 cc., in duplice redazione, all'interno di FAAM, Fondo Alba de Céspedes, f. 42, b. 2, che raccoglie racconti, interventi e articoli dell'autrice. Confrontando il brano con il taccuino "Inghilterra" (b. 37, f. 2), si è ricostruito che il dattiloscritto è relativo alle giornate del 23 e 24 maggio 1953, trascorse visitando i *colleges* di Oxford.

¹³ La rubrica *Dalla parte di lei* è stata pubblicata su «Epoca» tra il 1952 e il 1958.

¹⁴ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1, c. 36, ds. intitolato "Lettera da Londra", s.d.

Può, quindi, immaginare quanto interesse abbia anche per tutto quanto riguarda la posizione della donna nella vita inglese e quanto sia lieta di occuparmene e di parlarne¹⁵.

Il racconto diaristico è infatti affollato di incontri con rappresentanti dei più svariati campi professionali, da personalità del mondo dello spettacolo salde nell'immaginario collettivo – come Lawrence Olivier, Vivien Leigh e Robert Taylor – a, soprattutto, lavoratrici comuni, che ancorano le immagini tratteggiate dalla voce della scrittrice ad una dimensione storica e sociale ben identificabile dal pubblico in ascolto¹⁶. Dialogando con donne che rivestono, tra gli altri, i ruoli di direttrici penitenziarie, giudici, poliziotte, amministratrici, de Céspedes presenta quindi a un'Italia ancora molto indietro sul fronte delle pari opportunità il modello di un Paese in cui «non si discute più di possibile o impossibile parità. Vi sono i fatti: i posti che le donne occupano, gli incarichi che svolgono», in cui le cittadine «sanno che dare la propria opera alla comunità è altrettanto importante quanto darla solamente alla propria famiglia»¹⁷. Anche in *Maggio inglese* si riscontra, pertanto, quella tendenza a relazionare «l'oggettività della realtà storica alle realtà relative, e spesso dissonanti, delle diverse esperienze individuali»¹⁸ che Zancan indica come caratteristica trasversale dell'opera decéspedesiana e quella cifra della scrittura giornalistica e radiofonica che, segnala Fortini, «sempre si coniuga e declina a partire da un mondo fatto di uomini e donne»¹⁹.

Uno degli aspetti che rende *Maggio inglese* una testimonianza di particolare interesse dell'impegno intellettuale e, in particolar modo, dell'esperienza di de Céspedes come autrice per la radio risiede, come si è già detto, nel suo statuto di scrittura ibrida. Assume infatti particolare rilevanza il fatto che la rubrica sia elaborata sulla base di una scrittura privata, se si considera che gli appunti di lavoro contenuti nel taccuino *Inghilterra* risaltano come

¹⁵ Lettera di A. de Céspedes a F. Leon Shepley, 16 gennaio 1953. Conservata in FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 15, f. 3, 'Corrispondenza per adattamenti e traduzioni', 'Anni Cinquanta'.

¹⁶ Cfr. P. Gabrielli, «Italia Combatte». *La voce di Clorinda* cit.

¹⁷ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1, c. 4, datata 11 maggio 1953, ds. con correzioni ms. autografe. Nell'ordinamento dell'archivio, il testo risulta incluso in un primo plico (cc. 1-12) di conversazioni, corrispondente alle giornate dall'8 al 17 maggio, in duplice redazione (una su velina rosa e una su carta bianca). Si è scelto di citare dalla redazione ritenuta successiva sulla base del minor numero di correzioni e dunque più prossima alla versione andata in onda.

¹⁸ Marina Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo*, in *Alba de Céspedes* cit., pp. 19-65, a p. 22.

¹⁹ Laura Fortini, «Possiamo dire di avere speso molto di noi»: *Alba de Céspedes, Natalia Ginzburg e Anna Maria Ortese tra letteratura, giornalismo e impegno politico*, in *Scrittrici-Giornaliste/Giornaliste-Scrittrici*, Atti del Convegno *Scritture di donne fra letteratura e giornalismo* (Bari, 29 novembre - 1° dicembre 2007), Bari, Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2011, pp. 100-115, a p. 102.

unica breve parentesi di ritorno alla pagina di diario in ben diciannove mesi di silenzio: tra l'estate del 1952 e la primavera del 1954 l'autrice abbandona infatti la stesura dei suoi quaderni diaristici, soprattutto in seguito al suicidio di Agostino degli Espinosa²⁰: «La sua morte ci ha condannati entrambi al silenzio, alla privazione del colloquio, del dialogo tra due creature umane veramente eguali»²¹, scriverà sul diario il 29 marzo 1954.

Quella del quaderno inglese è, tuttavia, una scrittura diaristica che fatica a trovare una sua forma compiuta come memoria privata ed è anzi caratterizzata da elenchi di appunti sbrigativi, spesso telegrafici, che assumono profondità d'analisi e si articolano in uno stile narrativo solamente nel passaggio successivo, cioè nella rielaborazione letteraria del diario destinato al pubblico radiofonico. Se, da una parte, il taccuino testimonia un momento di scrittura evidentemente concomitante alla realtà vissuta, di cui in alcuni passaggi viene ripresa anche la lingua, in una curiosa commistione tra italiano e inglese, dall'altra i rapidi nuclei tematici evidenziati in *Inghilterra* sono successivamente ampliati, tagliati, rinegoziati all'interno della stesura per radio, in favore di una notevole distensione narrativa e descrittiva²². Se ne riporta un breve esempio tratto dal racconto della visita alle nuove costruzioni atte al ricollocamento abitativo nel quartiere di Westminster, datato 11 maggio nel taccuino e 12 maggio nella puntata radiofonica:

Mattino – Re housing estate. Miss Bashet zoppa – famiglia Ivaldi, nurse in retirement, maniaca dei lavori, [...] più triste famiglia inglese, sul fiume. Lui segue con cannocchiale le imbarcazioni. Orribile lunch nello Strand. Caffè alla BBC poi alla Secretarial School. [...] libertà maggiore delle donne inglesi nel dopoguerra. Fiori sempre sui tavoli. Piccolo shopping. Cocktail dagli Shepley – incontrato Bartoli, Orlando, Serra, [...]»²³.

Ieri sono stata a visitare alcune delle nuove case costruite, nel quartiere di Westminster in una zona ove erano vecchie, sudicie casupole che in parte i bombardamenti avevano distrutto. [...] Mi accompagnano l'amministratrice del comitato, e una giovane simpatica impiegata che ha quasi l'incarico di assistente sociale della zona.

²⁰ Con degli Espinosa, morto suicida l'11 dicembre 1952, l'autrice ha condiviso molti progetti significativi, tra cui si ricordano la collaborazione a Radio Bari, la redazione di «Mercurio» e la stesura della commedia *Gli affetti di famiglia* (1952).

²¹ Ora in Marina Zanzan, *Cronologia*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, Milano, Mondadori, 2011, p. CIII.

²² Un analogo rapporto tra diario e testo radiofonico è riscontrabile nella rielaborazione dei diari di guerra all'interno de *La voce di Clorinda*. Sull'argomento cfr. L. De Crescenzo, *La ricerca letteraria di Alba de Céspedes negli anni Quaranta* cit.

²³ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 37, f. 2. Estratto dal diario «Inghilterra» dell'11 maggio 1953.

[...] Vi sono alcuni emigrati italiani, nei fabbricati che visitiamo [...]. Mi conduce da loro: emigrati dalla zona del Lago Maggiore si chiamano Ivaldi; il padre lavora come secondo maitre d'hotel in un buon ristorante, il figlio è cuoco, la figlia stenodattilografa. La moglie ride sempre, contenta di sentire dire che la sua casa può essere por[t]ata a esempio come la meglio curata, la più graziosa del quartiere. Ci offrono caffè, biscotti, liquori che comunicano alle due inglesi che mi accompagnano un lieve senso di euforia latina²⁴.

Tuttavia, ponendosi in esplicito paragone con Valeria, la protagonista di *Quaderno proibito* che intraprende un percorso di progressiva consapevolezza di sé confessandosi alle pagine di un diario segreto, l'autrice tace la rielaborazione letteraria che sottostà al passaggio dal taccuino alle puntate della trasmissione e presenta i testi come «fogli di diario, impressioni rapide»:

Non potrei, al ritorno, riferire a ognuno di voi, particolarmente, le mie impressioni. Per questo le ho annotate in un diario, via via che vedevo cose e persone che m'interessavano e certo avrebbero interessato anche voi, che avevo una reazione, piacevole o sgradevole, che andavo a teatro, che entravo in una casa che guardavo un paesaggio. [...] Di questo diario sono fitte le pagine di un piccolo quaderno (scrivo la sera, come Valeria del mio romanzo "Quaderno proibito") e ora vorrei incominciare a leggervele. [...] si tratta solo di fogli di diario, impressioni rapide, annotate, forse, con troppa fretta; [...] Ma sono certa che, anche così, vedrete, capirete²⁵.

L'insistenza sul momento della stesura di *Maggio inglese* come *écriture intime* e sul momento della lettura come svelamento e condivisione di appunti e confessioni spontanee s'inscrive nell'identificazione, nell'opera decéspedesiana, del diario come «quel "luogo" letterario intimo, confortevole e semi nascosto in cui quasi ogni donna tende a riconoscersi» e come spazio di rottura rispetto alla tradizione, un «"luogo sperimentale" di innovazione linguistica e tematica che le consente di utilizzarlo proprio come "ponte" [...] tra silenzio femminile e parola, tra voce e letteratura»²⁶. Questa definizione, proposta da Seno Reed in riferimento a *Quaderno proibito*, ben aderisce a *Maggio inglese*: per veicolare riflessioni su temi complessi al centro del dibattito pubblico internazionale – tra i tanti si ricordano la nascita di una prospettiva europeista, l'emancipazione femminile, le politiche

²⁴ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1, c. 5, datata 12 maggio 1953, ds. con correzioni ms. autografe. Cfr. n. 17.

²⁵ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1, c. 36.

²⁶ Cosetta Seno Reed, *Il diario nei romanzi di Alba de Céspedes: verso uno spazio utopico della narrazione*. *Quaderno proibito* (1952), in «Esperienze letterarie», XXXV (2010), n. 3, pp. 61-73, a p. 65.

abitative post-belliche, il divorzio, le riforme del sistema penitenziario –, de Céspedes fa leva, infatti, su un tipo di comunicazione orizzontale, «come si fa tra amici»²⁷, basata su un rapporto di fiducia e sull'autenticità del vissuto personale, veicolata da toni diretti e confidenziali («Ho la speranza... No, ho la certezza che ormai tra voi e me c'è una grande confidenza e che, anche per brevi cenni, siamo abituati a comprenderci»²⁸). Uno stile comunicativo che richiama la Clorinda ai microfoni di *Italia combatte!* negli anni della Resistenza partigiana, ulteriormente ravvivata dal continuo riferimento a un patrimonio culturale e a un immaginario condiviso, sancito per giunta dal frequente uso della prima persona plurale, spesso in opposizione binaria ai diversi usi e costumi del popolo anglosassone.

Tuttavia, nonostante l'identificarsi con Valeria stabilisca un indubbio canale di facile immedesimazione e familiarità per il pubblico, contando sul grande successo del romanzo appena pubblicato, *Maggio inglese* si proietta oltre il limite della scrittura privata di *Quaderno proibito*. Sfruttando lo spazio ibrido della radio, l'autrice prepara idealmente il terreno per il passaggio dalla confessione segreta di Valeria alla scrittura come mestiere di Irene, la giovane giornalista di *Prima e dopo*, romanzo che uscirà per Mondadori nel 1955. Se infatti di Valeria riecheggia in *Maggio inglese* l'abitudine di scrivere di notte in un raccoglimento intimo e solitario («Lavorato fino alle cinque di mattino», «Sera albergo lavoro»²⁹, appunta sul taccuino) e la scansione diaristica, la narrazione sembra già tesa verso la figura di Irene, con cui l'autrice condivide l'indipendenza di «una stanza tutta per sé» – privilegio negato a Valeria – da cui potersi dedicare alla scrittura come presa di posizione pubblica rispetto alle contraddizioni del presente, a quell'«esercizio privato e solitario che ha il privilegio di vedere la verità multiforme e contraddittoria della storia e la responsabilità, mostrandola, di contribuire al suo mutamento»³⁰.

In conclusione, l'analisi di *Maggio inglese*, nella sua posizione liminare tra scrittura pubblica e privata, rappresenta una testimonianza rilevante della postura intellettuale di de Céspedes nei confronti del medium radiofonico e del dialogo tra letteratura, giornalismo e i linguaggi dei mezzi di comunicazione di massa. Emerge dunque quanto riscoprire l'attività radiofonica delle intellettuali nel secondo Novecento, indagando l'articolato rapporto tra la radio e la produzione narrativa e pubblicistica, consenta di aggiungere

²⁷ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 39, f. 1, c. 36.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ FAAM, Fondo Alba de Céspedes, b. 37, f. 2. Estratti dal diario "Inghilterra" rispettivamente del 19 maggio e del 24 maggio 1953.

³⁰ M. Zancan, *La ricerca letteraria. Le forme del romanzo* cit., p. 23.

nuovi tasselli nel percorso artistico di scrittori e scrittrici della contemporaneità e di mettere meglio a fuoco alcuni momenti cruciali della nostra storia culturale, testimoniando la nascita di un nuovo sguardo che, a partire dagli anni della Resistenza, «esclude qualsiasi segno di neutralità»³¹ e che trova anche nei microfoni radiofonici nuovi margini per dare voce a un modo altro, dissonante di raccontare il mondo.

³¹ Maria Pagliara, *Presentazione*, in *Scrittrici-Giornaliste/Giornaliste-Scrittrici* cit., pp. 11-14, a p. 13.

MARIASOLE DI COSMO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA - UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

LA FUGA DELL'ISPIRAZIONE: IL MITO DEL ΔΑΙΜΩΝ
NEI RACCONTI DI ALBA DE CÉSPEDES
TRA EMULAZIONI E DISSONANZE

1. *Lo spiritello, nuova declinazione del δαίμων*

Scende la sera sulla camera da letto di Alba che, indulgiando in consueti gesti, chiude la porta a chiave, si volge verso la penombra, sicura di trovarsi circondata dagli arredi che ben conosce e, certa ormai di essere sola e avvolta da un rinfrancante silenzio, predispone sé stessa e l'ambiente circostante al rituale che consentirà allo spiritello di manifestarsi. «È quella, infatti, l'ora nella quale ha principio il miracolo»¹. Alba, dunque, assimila tale Epifania a un miracolo, chiarendo in seguito che la dimensione teologica non è poi preponderante a definire ontologicamente l'entità protagonista della prefazione. Accogliendo comunque il vocabolo scelto dell'autrice, perché il miracolo si compia è necessario che tutte le tappe del rituale quotidiano siano celebrate nella loro puntuale essenza: prima di addentrarci nella descrizione delle singole fasi del cerimoniale e anzi per comprenderne meglio l'intimo significato e il modo in cui il rito si erge a chiara manipolazione di una tradizione millenaria, è necessario provare a ricostruire, seppur in minima parte, la biblioteca di fonti cui Alba attinse prima di cimentarsi in una personale e dissonante interpretazione del δαίμων e infine cercare di comprendere se al medesimo archivio abbia o meno attinto anche lo psicoanalista statunitense James Hillman: lo studioso, seppur in tempi di gran lunga successivi e presumibilmente senza avere contezza della raccolta in esame, giunse a conclusioni (anche queste talvolta intente a tutelare la tradizione, altre volte capaci di rivoluzionarla) sul δαίμων incredibilmente simili alla trattazione di Alba de Céspedes. È noto che il mito di Er getta le basi delle

¹ Alba de Céspedes, *Fuga e Varie*, Milano, Mondadori, 1941, p. 15.

teorie esoteriche che propugnano la metempsicosi come tratto identificativo di un'anima capace di reincarnarsi in innumerevoli esistenze temporanee, pervenendo così a un'effettiva immortalità.

Scegliendo liberamente l'esistenza in cui reincarnarsi, la sorte a essa conaturata e il δαίμων che gliene ricorderà lo scopo, l'anima versa nella salda consapevolezza che dovrà affrontare le conseguenze del libero arbitrio che le è stato concesso, fermo restando che la sorte, né benevola né crudele, dipende necessariamente dall'autonoma scelta che svincola gli dei da qualsivoglia responsabilità².

Ricalcando la funzione mediatrice svolta dai demoni omerici, il pensiero platonico si serve di queste entità intermedie «per scaricare il più possibile la Divinità dal compromettente contatto con la materia e con il male ontologico (la Kakia) in questa necessariamente implicita»³.

Operata la scelta della nuova vita, poi consacrata al cospetto di Ananke, l'anima si disseta alle acque dell'Amelete, così da dimenticare la vita appena trascorsa e finanche il momento della scelta della nuova esistenza.

Del δαίμων, spirito guida che aleggia μεταξύ, cioè che ha dimora nella zona franca che fa da tramite tra il Divino e il mondo mortale, l'anima reincarnata non è consapevole, in quanto gli esseri viventi appaiono per di più sordi e ciechi alle manifestazioni del Divino e dei suoi messaggeri.

Eppure, proprio il δαίμων – che corrisponde all'«anima razionale, la parte immortale della psyché»⁴ – si configura come «la chiave per decifrare il codice dell'anima, quel linguaggio che ci svela la trama della nostra vita, la vocazione che è in noi da sempre. [...] capace di traghettare i contenuti inconsci verso la consapevolezza»⁵.

Alla luce di queste prime brevi considerazioni è già possibile tratteggiare il profilo dello spiritello di *Fuga*: glissando almeno per il momento sui concetti di predestinazione e vocazione, è chiaro che il δαίμων narrato per bocca di Er assolve al compito di custode dell'anima che lo ha scelto, accompagnandola nelle dinamiche dell'esistenza e manifestandosi nelle recondite sfumature della coscienza individuale, a differenza dello spiritello che invece frequenta poco la coscienza di Alba, preferendo dimorare, sopito, nel corpo della sua ospite, rendendosi in effetti più simile a certi

² Platone, *La Repubblica*, a cura di F. Sartori, Bari, Editori Laterza, 2006, p. 341.

³ Ugo Bianchi, *La religione greca*, Torino, UTET, 1975, pp. 271-272.

⁴ Massimo Borghesi, *Il "daimon" o Cristo? La demonologia antica e la critica di Agostino al demone "mediatore" tra umano e divino*, in C. Esposito, P. Porro (a cura di), *Agostino e la tradizione agostiniana (Annuario di storia della metafisica: "Quaestio")*, vol. 6, Bari, Brepols Editore, 2007, p. 107.

⁵ Maria Grazia Monaco, *I segreti del daimon*, in «Giornale Storico del Centro Studi Psicologia e Letteratura», (2019), n. 29.

demòni di tradizione biblico-sacrale, per quanto non ne condivida alcuna connotazione negativa o deleteria. Inoltre lo spiritello, pur instaurando con la poetessa un rapporto di necessaria interdipendenza, in quanto l'uno non potrebbe sussistere senza l'altro, rivendica in modo più deciso la propria essenza di entità a sé stante, dando vita a un movimento circolare del tutto sconosciuto a Platone e al medioplatonismo: nottetempo lo spiritello fugge dalla bocca della poetessa dormiente e vaga alla ricerca di ispirazione fino al mattino, quando nuovamente scivola nella bocca di lei e si lascia imprigionare nel suo petto.

Rielaborando il meccanismo alla base del ragionamento sillogistico, Alba descrive i tre momenti di un movimento praticamente fisico: lo spiritello risiede originariamente nel petto della donna (tesi); all'appropinquarsi dell'ora notturna, che ne favorisce la manifestazione, l'«essere solare»⁶ si proietta verso l'esterno, liberandosi del peso del mondo e spezzando le catene inanellate di parole vacue (antitesi); infine, sul far dell'alba, quando i bagordi notturni trovano pace, lo spirito dell'ispirazione poetica si lascia mal volentieri ispirare di nuovo dalla sua ospite, mettendo fine al magico rituale, procurando tuttavia un notevole arricchimento all'anima della poetessa che, al risveglio e per tutto il giorno, diverrà a sua volta custode delle labili memorie di una notte mai vissuta, impressioni suggerite dall'ispirazione poetica che troveranno testimonianza sulla carta (sintesi).

Tale percorso determina la *novitas* più interessante suggerita dall'autrice: secondo la riscrittura di de Céspedes, il δαίμων deve darsi alla fuga; solo così potrà manifestarsi in un tripudio sensoriale nel quale si riconciliano la sfera del reale e la dimensione onirica, permettendo alla poetessa di abbandonarsi, corpo e psiche, a una potente estasi che fa da preludio alla composizione.

Dunque, mentre il δαιμόνιον socratico risiede nella coscienza del filosofo e non si allontana mai da quell'alveo originario, lo spiritello di Alba fugge dove «non esiste la notte [...]»⁷.

L'aspetto della trattazione che maggiormente sembra avvicinare Alba alle teorie psicanalitiche riguarda proprio l'ispirazione infuocata che il potente δαίμων procura: Jung nei *Ricordi* confessa di aver riscosso notevole successo nell'elaborazione delle sue teorie, proprio perché fortemente ispirato dal suo δαίμων, infiammato da una vocazione prepotente che induce l'anima a esplorare i più profondi abissi della sua natura:

Nessuna volontà cosciente può mai alla lunga sostituire l'impulso vitale che ci viene dall'interno, come una necessità, o una volontà, o un comando, e se – come più

⁶ A. de Céspedes, *Fuga e Varie* cit., p. 16.

⁷ A. de Céspedes, *Fuga e Varie* cit., p. 17.

o meno abbiamo fatto da tempo immemorabile – gli diamo il nome di un demone personale, esprimiamo adeguatamente la situazione psicologica⁸.

Il δαίμων di Jung detiene un'evidente impronta di origine socratica: si identifica con un'entità psichica indipendente dall'anima che gli è stata affidata nella dimensione inconscia, agisce autonomamente nella psiche dell'individuo, offrendogli suggerimenti, avvertimenti, a volte persino presentimenti riguardo a quelle scelte cruciali che porteranno il Sé a dare compimento alla propria immagine.

A differenza del δαίμων junghiano, lo spiritello giocherellone di *Fuga* non nutre alcuna pretesa di istruire la propria ospite sulle sue scelte di vita, ma è comunque possibile ricavare un altro tratto comune tra Alba e Jung dalla testimonianza indiretta di Hillman: in riferimento al proprio maestro, lo studioso americano, esperto di psicologia archetipica, afferma che «per far fronte a questa tempesta di emozioni [Jung] annotò le sue fantasie e lasciò che le tempeste si trasponessero in immagini [...]»⁹. Alba, come Jung, una volta riavviato il processo di simbiosi con lo spiritello (per quanto poi il δαίμων e il Sé restino comunque due entità non sovrapponibili) che persiste durante le ore diurne, necessita di mettere per iscritto l'uragano di impressioni estatiche registrate nel dormiveglia: la differenza tra i due modelli è che le sensazioni ispirate si traducono in immagini per Jung e in versi per Alba.

A questo punto, è lecito chiedersi come un poeta possa prendere razionalmente coscienza del movimento e della funzione propri dello spiritello, per poi mettere ordine tra i versi e le immagini risultanti dalla suggestione daimonica e la risposta offerta da Alba assegna un ruolo cardine al potere incommensurabile dell'immaginazione, sostenendo: «[...] io posso soltanto immaginare il suo viaggio, intuire dov'egli è fuggito»¹⁰. Pretendere di dare un'inoppugnabile spiegazione logica al verificarsi di un miracolo è impresa ardua: nel caso di Alba il suo incontro con il δαίμων non si traduce in uno stato di trance, ma in una rivelazione di senso momentanea e ripetibile, capace di provocare nell'anima uno stupore senza precedenti, di innescare l'accadere di un evento miracoloso che, ben lungi dall'ammantarsi di una carica sacrale, assicura una via d'accesso a uno stato della coscienza poetica da cui il resto del mondo mortale, arido e poco incline alla percezione sensibile dell'elemento magico e irrazionale, è irrimediabilmente escluso.

⁸ Carl Gustav Jung, *Ricordi, Sogni, Riflessioni*, raccolti da A. Jaffé, Milano, Rizzoli, 2006, p. 408.

⁹ James Hillman, *Le storie che curano. Freud, Jung, Adler*, Milano, Raffaello Cortina, 1984, pp. 67-69.

¹⁰ A. de Céspedes, *Fuga e Varie cit.*, p. 17.

La consapevolezza dell'esistenza del δαίμων permette il distacco dal Sé: Alba supera la teoria intuitiva dell'invisibile che percepisce il παράδειγμα platonico e tale intuizione si espande gradualmente, in modo che l'istantaneità insita nel miracolo lasci posto alla certezza che, celebrando attentamente il rito, l'evento possa ripetersi.

2. *La voce muta: strategie comunicative del δαιμόνιον*

Lo spiritello, moderno δαίμων, non offre alcun consiglio alla sua ospite: si limita a fregarsi le mani con fare burlesco, pregustando le gioie fanciullesche della baldoria notturna.

Socrate notoriamente assimilava il δαίμων a «una voce che io ho in me fino da fanciullo; la quale, ogni volta che mi si fa sentire, sempre mi dissuade da cosa che io sia per fare, e non mai mi persuade ad alcuna»¹¹. Mentre la voce rassicurante del δαίμων aiuta Socrate a ripristinare l'equilibrio della propria coscienza, il legame tra Alba e il suo demone ancora una volta incrina la tradizione, figurando apparente smarrimento dell'io lirico, le cui barriere razionali vanno annientate perché l'estasi daimonica prenda corpo:

Così mi smarrisco. [...]. Sono così tranquilla che tutti mi crederebbero perduta, anima e corpo, nel benessere della smemoraggine¹².

Della voce del δαίμων, molto più tardi, avrebbe parlato anche Jung, identificandola come la più cristallina espressione della natura divina dello spirito custode, «una Voce aliena che risiede nell'inconscio, un comando, imperativo numinoso proveniente da una intelligenza superiore, una forza reale come la fame, la sete, la paura della morte»¹³.

Leggermente diversa l'interpretazione offerta da Plutarco nel *De genio Socratis*: il filosofo Simmia indaga il codice linguistico del demone platonico, asserendo che l'entità invisibile comunica con Socrate a livello di pensiero e di significato, agendo perennemente nell'alveo della coscienza. Specifica Apuleio che il δαίμων, in qualità di consigliere benevolo, parla a pochi eletti, nello specifico a Socrate, la cui purezza spirituale lo assimila a un θεῖος ἀνὴρ, un uomo che pensa e agisce a contatto quasi diretto con la Divinità¹⁴.

¹¹ Platone, *Apologia di Socrate*, trad. e note a cura di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 2006, p. 39.

¹² A. de Céspedes, *Fuga e Varie cit.*, p. 16.

¹³ C.G. Jung, *Ricordi, Sogni, Riflessioni cit.*, pp. 403-404.

¹⁴ Stefano Mecci, *Il demone di Socrate nel medioplatonismo*, in «Giornale critico della filosofia italiana», XIV (2018), fasc. I, pp. 61-75.

Spogliatosi del ruolo di integerrimo consigliere morale, lo spiritello ritratto da Alba de Céspedes è una creatura panica multiforme, gioiosa, incline al fare ludico, ebbra, desiderosa di fuggire verso un altrove scandito da musica e danze deliranti, muta perché non intende dare buoni consigli, ma capace di grande rumore durante i festeggiamenti notturni.

Il mancato consigliere non tiene ad Alba, non se ne prende cura; anzi, per assolvere al suo compito di musa ispiratrice, deve obbligatoriamente allontanarsi da lei, lasciarla sola e indifesa durante la notte. Dal canto suo, il demone della tradizione, magistralmente restituitoci dalla trattazione di Hillman, non è altro che «una protezione invisibile [...] che ci guida, che ci ama, che ci trova necessari per ciò che abbiamo da offrire»¹⁵: ha a cuore il nostro interesse, cerca di farsi co-autore del nostro benessere, ci mantiene in vita perfino, come il più zelante degli angeli custodi.

3. *“Il δαίμων ci costringe”: predestinazione, vocazione e libero arbitrio*

Il concetto di predestinazione rispondente a un’ ancestrale e praticamente inspiegabile volontà divina è del tutto assente nella prefazione di *Fuga* e più in generale nell’idea genealogica che costituisce la ragion d’essere del δαίμων ritratto da de Céspedes: è pur vero che le impressioni elargite dallo spirito possono essere accolte solo da un animo predisposto al genio poetico e il fatto che tale entità archetipica sia riconosciuta dall’autrice come motore dell’ispirazione ci induce a ritenere che essa abbia lasciato quanto meno un’impronta sull’indole di Alba.

La predestinazione come tratto identificativo del δαίμων sembrerebbe contrastare la teoria del libero arbitrio che si evince dal mito di Er, un principio familiare a Jung che, riducendo la libera scelta ai minimi termini, scriveva: «[...] il δαίμων ci costringe, con il bisogno, a imboccare la via; [...]»¹⁶.

Molto particolare è la concezione daimonica del filosofo francese Fouillée il quale, rielaborando il ben noto principio della Volontà di Schopenhauer, postula le cosiddette *idées-force*, linee guida di un’energia psichica, un’idea opprimente che «annulla la volontà dell’individuo, si impadronisce di lui e lo spinge a realizzare il proprio intento»¹⁷. Il concetto

¹⁵ James Hillman, *Il codice dell’anima. Carattere, vocazione, destino*, trad. it. di A. Bottini, Milano, Adelphi eBook, 2014, pp. 19-20.

¹⁶ Carl Gustav Jung, *La psicologia del Kundalini Yoga* (seminario tenuto nel 1932), a cura di S. Shamadasani e L. Perez, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, p. 131.

¹⁷ Ida Merello, *Il demone dell’idea. Variazioni sul tema di Schopenhauer nella letteratura fin de siècle*, in *Atti del Convegno su Naturalismo e Simbolismo*, Milano, Vita e Pensiero, 2006, p. 251.

di τέλος si presenta declinato diversamente rispetto ai dialoghi platonici, in quanto lo scopo che l'anima è chiamata a perseguire non è quello del δαίμων, ma è necessariamente insito nel destino che autonomamente si è scelta: l'entità custode ha solo il compito di ricondurre l'anima al τέλος, qualora questa lo obliasse.

L'Idea di Fouillée è un'appendice dell'istinto, risponde a pulsioni primitive e per questo è facile che si lasci andare ad azioni aggressive o che maturi pensieri ossessivi: la lotta ingaggiata contro questa prepotente manifestazione sussiste perché il soggetto, la cui volontà viene irrimediabilmente soffocata dalla primordiale Idea, avverte che il desiderio perseguito da questa entità nutre progetti di distruzione.

Non è noto che Fouillée facesse parte della biblioteca di Alba de Céspedes, tuttavia, l'autrice condivide la terminologia che bolla il δαίμων come "parassita", allorquando in tenera età tenta invano di contrastare la sfiancante fuoriuscita di un'entità ancora sconosciuta¹⁸.

Tornando alla *vexata quaestio* del libero arbitrio, Alba, giunta a una più matura considerazione riguardo alla natura del δαίμων, si discosta dalla tradizione e, avvalendosi di una gestualità rituale, affida al poeta la massima capacità decisionale: spetta all'anima eletta predisporre – se lo vuole – l'incontro serale con il δαίμων e lasciarsi attraversare dal tripudio sensoriale conseguente alla sua sola presenza.

Cercando di dare compimento alle teorie platoniche in modo da renderle più congeniali alle conquiste della psicoanalisi moderna, James Hillman sostiene che il δαίμων, più che obbligarci a una scelta, risponde a una sorta di forza d'attrazione di matrice divina trascendente che ci fa indulgere all'unica meta in grado di realizzare l'immagine in cui l'anima ha scelto di reincarnarsi e che ha dimenticato. Lo spirito daimonico che risiede nel seme di una ghianda le ricorda costantemente l'impronta che è stata impressa nel suo destino e che, comunque proceda la vita, la porterà a crescere e a diventare quercia. Il δαίμων sprona l'anima a scegliere ciò che le fa bene e che ne realizza il τέλος, a prescindere da quanto sia sacrificante il prezzo da pagare¹⁹.

Siamo nel 1997 quando Alba de Céspedes scompare a Parigi, mentre oltreoceano James Hillman pubblica *Il codice dell'anima*, nel quale l'allievo di Jung sostiene che il pensiero di cura collettiva dai mali che affliggono l'umanità si basa proprio sul sistema dell'anima. All'interno di questo sistema il δαίμων invita continuamente l'uomo a pensare secondo le categorie dei

¹⁸ A. de Céspedes, *Fuga e Varie cit.*, p. 320.

¹⁹ J. Hillman, *Il codice dell'anima cit.*, p. 240.

miti e degli archetipi: è chiaro che Alba non conobbe il saggio in questione e credo che, se Hillman fosse stato a conoscenza della sua storia e della sua intensa esperienza a contatto col δαίμων, non avrebbe potuto tralasciarne l'*exemplum*: ma che sia un'ulteriore prova della predestinazione a cui il δαίμων chiama le anime a giustificare le dinamiche comuni che attraversano *Fuga* e le ricerche dello statunitense? Sia Alba che Hillman desistono dal titanico sforzo intellettuale volto a tratteggiare la genealogia del δαίμων, la cui esistenza e ancor di più la sua provenienza afferiscono alla dimensione ontologica dell'inspiegabile.

Lo spirito esiste di per sé, ciò che spetta all'anima è agevolarne la manifestazione e tracciarne il movimento. Ma è nelle dolorose manifestazioni del δαίμων in età infantile che riscontriamo il più significativo punto di contatto tra i ritratti daimonici di Alba e Hillman. Nel saggio *Politica della bellezza* lo psicanalista afferma a chiare lettere che il δαίμων che tenta di fornire all'anima di un bambino le prime avvisaglie riguardo al suo destino, agisce provocando sofferenze a tratti ingestibili e la vicenda narrata da Alba nel racconto *Incontro con la poesia* ne è una prova: un'entità astratta e sconosciuta si fa strada nell'anima di una giovanissima Alba, che a soli sei anni, spaventata dal malinconico autunno che ne offusca l'umore, avverte un turbamento interiore, uno spirito ignoto che si agita in lei e tenta di emergere. La lucidità della bambina le consente di esplorare una dimensione oscura del proprio essere, preclusa agli sguardi annebbiati dei parenti.

Cala la notte e Alba si accorge che l'immaginazione scalpita, dando vita a un gioco meraviglioso che affascina la bambina e allo stesso tempo la inquieta, perché la coscienza già la dissuade dal rendere manifeste certe sensazioni che valeva la pena lasciare sgorgare liberamente solo una volta aver trovato rifugio nell'inviolabile solitudine della propria camera. Lo spiritello tanta di comunicare con Alba attraverso un linguaggio ignoto e ammaliante, assai sconveniente per una bambina per bene.

Il destino però deve compiersi e l'irrequietudine faticosamente soffocata trova poi una valvola di sfogo nella matita che riversa sulla carta, con cautela e timore, le parole ispirate dal δαίμων.

L'ingenuità della fanciulla è compromessa e il miracolo dapprima fomenta l'eccitazione che sfocia nell'estasi e solo poi fa spazio alla consapevolezza della prima composizione.

I bambini afferrati dal δαίμων – sostiene Hillman – sono attraversati da un'irrequieta sofferenza, derivante dai tentativi angosciosi di soffocare la vocazione che il δαίμων porta con sé e che ha urgenza di proiettarsi verso l'esterno. Il Sé acerbo di un bambino fatica a rivendicare la propria autonomia

rispetto al δαίμων che lo sovrasta e gli addossa il peso del genio creativo, generando una confusione altamente comprensibile, «visto che il bambino ha così poche forze sue e il daimon così tante»²⁰.

La piccola Alba sente il δαίμων dimorarle nel petto e all'improvviso spingerla al poetare, alleggerendole il cuore e richiamandola alla sua immagine primigenia.

Il dialogo conclusivo del racconto è animato da toni struggenti: il padre di Alba, Carlos Manuel, rappresentò per lei una presenza favorevole e comprensiva sin dalla sua fanciullezza, in questo frangente regalando alla figlia un momento di pura empatia. «È molto bella [...] la tua poesia»²¹: il genitore, commosso dalla precoce manifestazione di un dono tanto potente, condivide il peso che grava sul cuore della bambina e, come un δαίμων socratico in carne e ossa, la avverte della miseria che si accompagnerà al processo di liberazione ad opera della poesia.

Così Alba segna l'ultimo scarto rispetto a una tradizione da innovare: il δαίμων richiama i poeti a una condizione privilegiata che però è anche fonte di un dolore estenuante, intrinseco, che svanisce solo di notte, quando il miracolo dell'ispirazione sussiste; dopodiché il poeta realizza che la sua forma innata, la fantasia, serve solo a schermare per poco l'arido vero. E non c'è demone che possa proteggere da questo autunno.

²⁰ J. Hillman, *Il codice dell'anima* cit., p. 38.

²¹ A. de Céspedes, *Fuga e Varie* cit., p. 323.

ELISA CREMONE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA)

LA REDENZIONE INATTUABILE DELL'UMANO IN *L'IGUANA* DI ANNA MARIA ORTESE

Nonostante la sua inconciliabilità con la nozione di canone¹, la figura di Anna Maria Ortese è stata oggetto di numerose ricerche. In questa sede ci basti ricordare almeno la monografia sull'autrice di Monica Farnetti (1998²), l'ampio studio *Apparizione e visione* di Luca Clerici (2002³) e *La meraviglia e il disincanto* di Andrea Baldi (2010⁴). L'attenzione della critica ha investito anche *L'iguana*, primo romanzo di Ortese, che esce per Vallecchi nel 1965 quando l'autrice ha già pubblicato *Angelici dolori* (1937), *L'infanta sepolta* (1950) e *Il mare non bagna Napoli* (1953), il quale s'è prestato a sfaccettate e sempre nuove interpretazioni. Dario Bellezza lo definisce «Favola politica»⁵; Silvia Zangrandi⁶ ne parla nei termini di «appello al rispetto degli ultimi»; esso è banco di prova di una metamorfosi non compiuta per Neria De Giovanni⁷ e ancora critica «alla progressiva mercificazione di ogni aspetto della

¹ Cfr. Cristina Vignali De Poli, *Per una rilettura di «Angelici dolori» di Anna Maria Ortese*, in Beatrice Alfonzetti, Annalisa Andreoni, Chiara Tognarelli, Sebastiano Valerio (a cura di), *Per un nuovo canone del Novecento letterario italiano. I. Le narratrici*, Atti del Convegno Internazionale del Gruppo di Ricerca AdI - Associazione degli italianisti *Studi delle donne nella letteratura italiana* (15-16 dicembre 2021), Roma, AdI, 2023, pp. 203-210, qui a p. 203: «La nozione di canone sembra inconciliabile con la scrittura di Anna Maria Ortese, per la sua marginalità e estraneità rispetto a correnti e mode letterarie del Novecento, nonché per l'eccentricità della sua scrittura che la colloca a distanza da ogni norma prestabilita».

² Monica Farnetti, *Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 1998.

³ Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita opera di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.

⁴ Andrea Baldi, *La meraviglia e il disincanto. Studi sulla narrativa breve di Anna Maria Ortese*, Napoli, Loffredo, 2010.

⁵ Dario Bellezza, *Introduzione* in Anna Maria Ortese, *L'iguana*, Milano, Rizzoli, 1978, p. VI.

⁶ Silvia Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi in L'iguana di Anna Maria Ortese*, in «Italianistica», 39 (2010), n. 3, pp. 133-145.

⁷ Neria De Giovanni, *L'iguana di Anna Maria Ortese. L'ambiguità di una metamorfosi incompiuta*, in «Italianistica», 18 (1989), nn. 2-3, pp. 421-430.

vita»⁸ per la studiosa Monica Venturini. Secondo Farnetti, inoltre, il legame dell'iguana col clima marino fa sì che «il libro coacervo di generi [...] ancor più che come allegoria o favola romantica o *pièce* barocca o “romanzo umoristico del Settecento” (cfr. Ferroni, 1993), storia di spettri o novella di “lieve aura manzoniana” [...] si memorizza come racconto di mare»⁹. A proposito dell'irriducibile pluralità dell'opera ortesiana si vorrebbero qui introdurre due ulteriori spunti di riflessione. Il primo mira a rileggere il romanzo nei termini della presentazione di un modello umano alternativo incarnato proprio dall'«iguanuccia» della storia, che in quanto fattore di discontinuità che redime, si fa portavoce di un'umanità nuova, fragile e abitata da nobili sentimenti, le cui avvisaglie sono ravvisabili nei meccanismi di inversione e confusione degli aspetti bestiali e antropomorfi. Il secondo tema del presente intervento prende invece le mosse dalla riflessione di Monica Venturini (Venturini, 2008), circa l'iguana come metafora della donna-intellettuale della fine degli anni Cinquanta e inizio Sessanta, per allargare il campo di indagine alla critica mossa dall'autrice contro il decadimento del mandato intellettuale.

1. *Un nostos nei territori dell'umano*

Il romanzo si apre col viaggio nel Mediterraneo del Conte Carlo Ludovico Aleardo Di Greco dei duchi di Estremadura, detto Daddo. Il giovane architetto è infatti spinto dall'avidità madre a ricercare nuove isole su cui speculare e si lascia anche scappare la promessa al suo amico editore Adelchi di tornare con un manoscritto originale «dove si esprima la rivolta dell'oppresso»¹⁰. Configurata nei termini di un *nostos* nei territori dell'umano, la navigazione termina a inizio maggio sull'isola di Ocaña: un pezzo di terra «a forma di corno o ciambella spezzata»¹¹, assente da ogni carta nautica. La prima impressione di Daddo, sbarcato sulla costa, è quella di trovarsi di fronte a «gente impietrita»¹²: sul triste «scoglio» abitano infatti il marchese Ilario di Guzman-Sagovia, coi suoi due fratellastri, Felipe e Hippolito, e una vecchina che si rivela poi, a guardarla meglio, «una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucerto-

⁸ Monica Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne, 2008, p. 40.

⁹ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese* cit., p. 63.

¹⁰ Anna Maria Ortese, *L'iguana*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 14.

¹¹ Ivi, p. 20.

¹² Ivi, p. 22.

la gigante, ma vestita da donna»¹³. La scoperta dell'aspetto anormale della piccola iguana non sembra colpire granché Daddo in quanto egli è animato da «quel suo spirito estatico, che dappertutto, nel meccanismo della natura, scorgeva un'anima uguale, e avvertiva un appello alla propria fraternità»¹⁴. In tal senso, sin dai suoi esordi, il romanzo si configura come un percorso gnoseologico del protagonista attraverso il mistero dell'insondabile tristezza dell'iguana e del giovane vegliardo Don Ilario. Ecco allora che parlare di 'redenzione inattuabile dell'umano' ha senso nei termini in cui si assuma come «lente scura»¹⁵, attraverso la quale scorgerne le tracce, la poetica stessa della scrittrice. In *Corpo Celeste*, serie di interviste e scritti raccolti e pubblicati nel 1997, l'autrice tratteggia la sua visione anti-anthropocentrica e abbozza le forme del suo panismo. E nella stesura del discorso *Attraversando un paese sconosciuto* che Ortese delinea i margini della crisi dell'Italia nell'avvento «[del]la piattaforma del bene economico»¹⁶ nei 35 anni di lotta in seguito alla nascita della Repubblica. Lotta che non è però stata capace di costruire un'umanità nuova e una rinnovata coscienza dell'uomo. Interessante è rilevare che, sempre in questa sede, la scrittrice esplica il senso, apparentemente criptico, delle sue parole spiegando che per umanità nuova s'intende la vita morale e che la «moralità è ogni giusto e quindi modesto rapporto con gli altri, e con la natura stessa della terra e di tutte le cose»¹⁷. Una tale affermazione risulta ancora più eloquente se la si accosta alla seguente dichiarazione di intenti: «Sono dalla parte della voce increata che si libera in ogni essere, e della dignità di ogni essere – al di là di tutte le barriere – e sono per il rispetto e l'amore che si deve loro»¹⁸.

In questo senso, è facile cogliere nel meccanismo di sospensione stranianti messo in scena dall'ambientazione su un'isola remota e dalla creazione del *monstrum* Iguana il tentativo di una restituzione dell'umano nei termini di *continuum* irrisolto del naturale. In un gioco prospettico e allusivo, Ortese rovescia i termini della questione e confonde, senza alcuna possibilità di redenzione, bestialità e umanità in un unico calderone di speranze tradite. La crisi dell'uomo, irrevocabilmente corrotto dall'avvento dell'idolo denaro e dallo scadimento di ogni teologia possibile provoca lo scivolamento di

¹³ Ivi, p. 27.

¹⁴ Ivi, p. 28.

¹⁵ *La Lente scura* è il titolo della raccolta di scritti di viaggio di Ortese. La sinossi della seconda edizione del 2004, curata da Luca Clerici per i tipi di Adelphi, presenta la lente scura come «un fosco cristallo di malinconia e protesta che carpisce alle cose la loro faccia buia» (Ead., *La lente scura* [1996], Milano, Adelphi, 2004).

¹⁶ Ead., *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 44.

¹⁷ Ivi, p. 45.

¹⁸ Ivi, p. 53.

quest'ultimo nella dimensione bestiale di uno stato, più che prerazionale, postumano. Spie di questa degradazione sono gli atteggiamenti malvagi e compiaciuti dei tre fratelli nei confronti dell'«iguanuccia». Tra i numerosi esempi, si consideri la battuta di pessimo gusto che Felipe rivolge al conte, alludendo alla loro servetta abnorme:

Non più di sei anni fa, o demonio, apparve su questa terra in forma di uccelletto, poi si fece serpente, e subì molte altre trasformazioni. E qui è rimasto. E, infine, pretese anche la mesada, e minacciò di rivolgersi ai liberi sindacati – si dice così, *o senhor?* – ridacchiò Felipe¹⁹.

Se il male per Ortese è configurabile come «prima di tutto il dolore che infliggiamo a un altro»²⁰, ciò che salva la vita dell'uomo è il 'senso dell'esterno', la percezione cioè di qualche cosa d'altro, senza il quale «la cultura non respira, muore. E con la cultura non respira, e irrimediabilmente manca, l'uomo»²¹. Quando l'umanità smarrisce il contatto con l'alterità, con la natura, cessa di esistere come tale.

Prova di quanto detto è una delle scene finali, quella dell'ira incontenibile di Don Ilario, più avanti nella trama sdoppiatosi nel suo alter-ego sicuro e sprezzante Jeronimo, che si scaglia contro l'«iguanuccia» (che, come il lettore ha scoperto, un tempo aveva amato e che, in seguito a chissà quale disgrazia, è stata bandita dal suo cuore) e la picchia senza alcuna pietà. La violenza, la disumanità del trattamento della servetta si mischiano al tornaconto economico. Da mesi, difatti, l'iguana è mandata di notte nel pollaio per far benedire lo scantinato dove vive, al fine di far leva sulle superstizioni della futura suocera di Ilario, Miss Hopins, e garantire l'isola all'arcivescovo Don Fidenzio che mira ad acquistarla per farne un luogo di ritiro. L'abbassamento beffardo della religione a sistema primitivo di superstizioni ed esorcismi, contribuisce, ancora di più alla degradazione grottesca dei personaggi rappresentati.

Sospeso tra ideali che non si realizzano, Daddo rimpiange un'umanità che non ha mai conosciuto. La sua è una nostalgia che viene da lontano, non certo da Milano dove ha lasciato la madre avida di ricchezze e l'amico editore, privo di alcuna vocazione. Il dilagare delle leggi economiche del consumo sregolato non risparmia neppure l'isola. E se, come scrive Silvia Zangrandi, «a Daddo viene affidato il compito di fare da mediatore tra

¹⁹ Ead., *L'iguana* cit., p. 40.

²⁰ Ead., *Corpo Celeste* cit., p. 135.

²¹ Ivi, p. 46.

l'umano, il non umano e la natura»²², è all'Iguana che spetta il ruolo dominante nella vicenda: quello di offrire la possibilità di riscatto all'umano. A tal proposito Tatiana Crivelli sostiene che:

Il monstrum [...] costituisce un elemento eclatante di messa in discussione persino dell'essenza stessa dell'umano, un punto interrogativo ontologico sulla nostra identità. [...] e ci ripiomba in modo allucinatorio al cuore della nostra dimensione naturale²³.

E ad essa che Ortese affida parvenze umane, per quanto possibile: quando ad esempio si specchia con vanità come fosse una signorina o quando gioca alla campana nel pollaio o ancora quando Daddo la vede bella e decide di chiederle di sposarlo. Il processo di umanizzazione della bestialità dell'iguana si serve, anche, di scelte lessicali precise. Nota è la ricorrenza di vezzeggiativi (servetta, inganuccia) e diminutivi (menina) per riferirsi all'iguana. Così come importante catalizzatore d'umanità è il nome Estrellita e l'accostamento di quest'ultima ora ad una bambina, ora ad una vecchina, ma sempre all'interno della sfera semantica dell'umano. È per salvare Estrellita da un maldestro tentativo di suicidio che Daddo muore precipitando nel pozzo e si immola in nome di un riscatto irrisolto, ma di una consapevolezza acquisita:

Sentì che il suo viaggiare era stato immobilità, e ora nell'immobilità cominciava il vero viaggiare. Sentì poi che questi viaggi sono sogni e le iguane ammonimenti. Che non ci sono iguane ma solo travestimenti ideati dall'uomo allo scopo di opprimere il suo simile e mantenuti da una terribile società. Questa società egli aveva espresso, ma ora ne usciva. Di ciò era contento²⁴.

È il riconoscimento dell'abnorme, dell'elemento esterno, che apre lo spiraglio di salvezza dell'umanità decaduta. In questo senso il culto ortesiano dell'animalità allude alla sua funzione di mediatore tra l'uomo sempre più disumano e una natura che conserva la propria bontà autentica. Sicché l'iguana in quanto portatore di «uno stato creaturale eletto a figura, misteriosamente consolatoria, di un utopico altrove, [...]», funge da talismano capace «di attenuare il dolore dello sradicamento e di aprire un varco verso la "patria" ormai interdetta»²⁵. Ma la funzione apotropaica della «creatura

²² S. Zangrandi, *Nell'emarginato l'immenso. L'appello al rispetto degli ultimi* cit., p. 141.

²³ Tatiana Crivelli, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Versants», 2 (2008), n. 55, pp. 79-88.

²⁴ A.M. Ortese, *L'iguana* cit., p. 170.

²⁵ A. Baldi, *La meraviglia e il disincanto* cit., p. 207.

metamorfica e ambigua»²⁶ fallisce nel suo manifestarsi e la presa di coscienza di Daddo, che si risolve nel suo messianico sacrificio, è piuttosto tardiva.

3. «L'odore acre di inchiostro marcio». *Riflessioni sullo scaduto mandato intellettuale*

Tale redenzione inattuabile ben si presta alla lettura della satira ortesiana nei confronti dello scaduto mandato intellettuale dei tempi in cui scrive, in quanto consente di inquadrare la funzione di guida e riscatto dell'umano, che la scrittrice attribuisce alla conoscenza. L'impossibile redenzione, in questo caso, è motivata dalla decadenza del ruolo delle donne e degli uomini di cultura che non hanno più alcuna voce in capitolo sulla realtà. Appoggiandoci alla riflessione di Monica Venturini secondo la quale la figura dell'intellettuale escluso, offeso e ignorato viene incarnata dall'iguana (emarginata per eccellenza, in quanto donna e mostro²⁷), è interessante porre l'attenzione su quale sia il dovere dell'intellettuale per la scrittrice e su quanta distanza intercorra tra esso e la rappresentazione che ne dà in *L'iguana*, dove è incarnato da Don Ilario. Se il mandato interiore del letterato, per la scrittrice, è infatti quello di «spiegare, illuminare, parlare, dire a tutti, sottovoce, ma eternamente, l'identità di tutti, il mistero di questo mondo, e la situazione reale di ogni popolo e di ogni uomo»²⁸, Ilario è rappresentato come un ragazzo invecchiato in fretta che vive la sua scrittura come chiusura al mondo, isolamento in una *turris eburnea*, abbarbicamento a una tradizione trascorsa. Non per nulla quando Daddo legge i suoi poemetti, indovina l'anacronismo di tali composizioni: «Non è esattamente ciò che va, ora, a Milano come a Londra, ma intenditori ce ne sono sempre, che sanno apprezzare l'antico»²⁹. La posizione del giovane intellettuale è subito chiarita dalla sua biblioteca. Qui, l'«odore acre di carta accumulata da anni, d'inchiostro marcio» lo tradiscono: «Era un letterato, un bibliofilo, comunque un uomo immerso in un'eterna fantasticheria»³⁰. Se questo alone di reverenziale isolamento, sulle prime, sembra colpire Daddo, in un secondo momento egli non riesce a giustificare l'indifferenza di Ilario nei confronti di ciò che gli accade intorno:

²⁶ M. Farnetti, *Anna Maria Ortese* cit., p. 62.

²⁷ Cfr. M. Venturini, *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana* cit., p. 41.

²⁸ A.M. Ortese, *Corpo Celeste* cit., p. 47.

²⁹ Ead., *L'iguana* cit., p. 60.

³⁰ Ivi, p. 33.

E francamente, riconobbe che la dignità nobiliare e lo stesso fantasticare poetico, o diritto all'angoscia, erano una cosa, e il dovere di provvedere ai sottoposti, specie quando questi siano fanciulli o animali, deboli esseri sprovveduti di forza, e bisognosi di protezione, un'altra³¹.

In quest'ultimo brano si legge la contrarietà di Ortese nei confronti di un modello d'intellettuale, asfitticamente chiuso nel proprio mondo, troppo impegnato a isolarsi per interessarsi al prossimo. È l'opposto di ciò che la scrittrice intende per mandato intellettuale: «Collaborare alla pace e al miglioramento degli uomini»³². Ilario, al contrario, adopera la scrittura come ritorno a una tradizione sterile e poco espressiva, finirà infatti per abbandonare ogni velleità artistica una volta sposatosi e trasferitosi altrove. La velata critica ortesiana nei confronti del mondo intellettuale colpisce anche il retroscena della cultura: il mondo editoriale. È a Boro Adelchi che la scrittrice affida l'arduo compito di smascherare il consumismo delle dinamiche produttive dei libri. Tale atteggiamento venale è ravvisabile sin dall'inizio quando questi già pensa al successo che gli verrebbe da una pubblicazione inedita scoperta da Daddo:

Traduzioni e premi avrebbero portato al cielo le vendite. In realtà, poi, il libro non lo avrebbe letto neppure, dato che era un uomo assolutamente privo di curiosità malsane, un semplice, dominato da un'unica febbre: fare denari³³.

E allo stesso modo, rilevante è quanto scappa da dire a Daddo dinnanzi a Ilario: «ma a volte si dà arte senza vita, e cioè senza necessità; questo, quando il macchinario dell'industria culturale gira da solo...»³⁴. Pare insomma impossibile salvare qualcosa o qualcuno dal marasma cieco del consumismo. Degradata l'umanità, la cultura non può seguire una strada diversa. Non si trova un colpevole al processo contro la morte di Dio (rappresentato da una farfalla bianca) e s'insinua il dubbio che la colpa sia dell'umanità tutta. Perché «l'uomo è veramente, con la sua curiosità, i suoi inutili interrogativi, il tallone d'Achille delle cose reali, che tutte si limitano a rinnovarsi e ripetersi in una specie di sonno divino, cui l'uomo non può invece tornare»³⁵. Anche la letteratura fallisce per via della sua lontananza dal mondo naturale. Se «È dunque la salvaguardia del valore primario della vita, nella naturalezza e libertà del suo divenire e nel rispetto della continuità dei suoi mutamenti,

³¹ Ivi, pp. 66-67.

³² Ead., *Poveri e semplice*, Milano, Vallecchi, 1967, p. 116.

³³ Ead., *L'iguana* cit., p. 15.

³⁴ Ivi, p. 60.

³⁵ Ead., *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi eBook, 2020.

a imporsi come fattore discriminante del grande (o «vero») scrittore», il quale deve restituire «il dato semplice e dirompente dell'esistere»³⁶, l'allontanamento dell'uomo dalla natura sancisce l'impoverimento dell'arte. Quest'ultima, per Ortese, deputata a rappresentare la seconda natura: una creazione che riproducendo la realtà la supera, poiché «preesistente a questa, essendo l'idea di questa»³⁷, ha rinunciato alla dimensione reale. La letteratura italiana dopo Dante infatti si configura nel predominio dell'irreale, in cui la natura appare «nel suo aspetto usuale, inganno; il reale (di natura e uomo), distrutto»³⁸, mentre «unicamente la natura interiore del sentimenti [...] si pone come reale»³⁹. «La scrittura di Anna Maria Ortese [...] si pone dunque come risposta al bisogno di radicamento, alla necessità di ripensare l'uomo e la natura perché possano “diventare realtà”»⁴⁰. Per tali ragioni l'iguana può leggersi nei termini di una meditazione circa il rapporto tra la cultura e il mondo naturale, nel quale la figura di Estrellita – sospesa tra il consorzio umano e l'universo animale – si fa portavoce di tutti gli oppressi. È ad essa che l'autrice affida la sua profonda indignazione, come sostiene in un'intervista a Barberis:

Posso dire di essere mossa a lavorare dall'indignazione. Anche la matrice del racconto lungo *l'Iguana*, uscito l'anno scorso, sta tutta lì. Io sento molta indignazione e molto dolore per la condizione del povero. A me sembra che chi non ha denaro, cioè potere, oggi non esiste. Questa condizione di non esistenza riporta l'uomo in grembo alla natura. [...] l'iguana che rappresenta gli esseri umani dei Paesi non industrializzati. Non hanno denaro e così sono grotteschi e anche ridicoli⁴¹.

L'iguana simbolo degli ultimi per i quali non c'è posto nella società consumistica, rappresenta «l'umanità resa inferiore dal potere o la tristezza altrui»⁴². Un'umanità che la scrittura di Ortese tenta di risanare nei termini di compromesso tra la civiltà orientata al progresso e la natura incontaminata come latrice di identità. Il tentativo di fare dell'abnorme meccanismo narrativo di salvezza sembra però infrangersi contro la bruciante consapevolezza

³⁶ Ead., *Da Moby Dick all'Orsa bianca. Scrittura sulla letteratura e sull'arte*, a cura di M. Farnetti, Milano, Adelphi eBook, 2015.

³⁷ D. Bellezza, *Dieci domande ad Anna Maria Ortese* (1975), in «Nuovi Argomenti», 10 maggio 1977.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Daniela De Liso (a cura di), *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, Napoli, Loffredo, 2023, p. 316.

⁴¹ Alfredo Barberis, *È così difficile trovare a Milano il silenzio*, in «Il Giorno», 6 aprile 1966, p. 6. (citato da L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 384).

⁴² A.M. Ortese, *Mio zio Alessandro*, in «Risorgimento», 25 luglio 1949, p. 3 (citato in *ibidem*).

dell'impossibilità della scrittura di incidere sulla realtà. Sicché nessun lieto fine si profila all'orizzonte. Daddo muore senza peraltro risolvere niente e l'iguana rimane rinchiusa nel suo oscuro orrore. La penna ortesiana dipinge, attraverso queste fosche immagini, un'umanità che, meschina e squalida, prosegue il suo cammino verso la fine dei valori, della bellezza e del rispetto reciproco. Perché l'unico rappresentante di una «Bontà generica [...] [che] ha intravisto il vero, la degradazione e la segregazione dell'essere umano divenuto "popolo"»⁴³, è finito in fondo a un pozzo e nessun'altro è disposto a riconoscere l'umanità residua nell'Iguana. In questo senso, la morte di Daddo si fa simbolo della scomparsa della speranza di un mondo dove l'oppresso conta qualcosa e lo scrittore – scrittrice – può ancora avere una voce e qualcosa di importante da dire.

⁴³ Giovanni Giunga, *Il mare non bagna la Liguria*, in «Fiera letteraria», LIII (13 febbraio 1977), n. 107, p. 7.

ANDREA SCHEMBARI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA)

«UN LIBRO ‘TRAVESTITO’». DISSONANZE D’AUTORE
IN *POVERI E SEMPLICI* DI ANNA MARIA ORTESE*

Scorrendo la bibliografia critica su Anna Maria Ortese, si può agevolmente constatare che il romanzo *Poveri e semplici* non è stato oggetto di particolare attenzione. Le ragioni di questa ridotta considerazione, oltre che all’intrinseca qualità letteraria dell’opera, si devono probabilmente anche alle prese di distanza da quel testo professate – variamente e in più occasioni – dalla stessa scrittrice. Una delle ultime in ordine di tempo, richiamata dal titolo del mio intervento, è affidata a una lettera indirizzata a Franz Haas, il giovane studioso austriaco (allora docente all’Orientale di Napoli, oggi professore associato di letteratura tedesca a Milano) che conobbe e frequentò Ortese dal 1990¹. Ad Haas, dunque, Ortese ammette di avere scritto «un libro ‘travestito’ da qualcosa che io non ero, e vinsi lo Strega. Ne scrissi un altro, del tutto mio, *Toledo*, e fu sempre, e anche ora, profondamente ignorato. Cominciò di là, nel ’75, il mio tempo più desolato»².

* Il testo del contributo ha mantenuto in gran parte il taglio discorsivo della comunicazione presentata al convegno.

¹ Il carteggio con Haas aveva riaperto nella scrittrice la «ferita ‘Toledo’», il dolore (vissuto nei termini di una ossessione paranoica) per il trattamento riservato al volume dalla Rizzoli, che lo avrebbe intenzionalmente trascurato dopo la pubblicazione: come a volere infliggere una inesorabile *damnatio memoriae* all’incontenibile e debordante prosimetro che, nelle intenzioni della scrittrice, doveva invece sanare i precedenti contenziosi e attriti con la casa editrice milanese, risalenti agli anni 1961-1963, per un libro mai consegnato (*La vita di carta*, primo dei tanti titoli che prenderà la storia di Bettina e Gilliat poi confluita in *Poveri e semplici* e nel *Cappello piumato*), per la scoperta dei multipli e concorrenti vincoli contrattuali che la scrittrice aveva posto in essere con altri editori e per il suo definitivo impegno assunto con Vallecchi per la pubblicazione di *La vita di carta*, ora sotto il nuovo e provvisorio titolo *Gilliat*: cfr. Luca Clerici, *Apparizione e visione. Vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 366-381 (*passim*).

² Franz Haas, ‘Un solo libro ho scritto’. *La Ortese e Il porto di Toledo*, in «Paragone», Terza Serie, LXIV (agosto-dicembre 2013), n. 108-109-110 (762-764-766), pp. 84-93, a p. 86. È il tempo, ricordo, del trasferimento definitivo a Rapallo e dell’acuirsi di una condizione di vita al limite dell’indigenza, che la spinse a chiedere aiuti anche ad esponenti della cultura e della politica.

Grazie ai lavori di Luca Clerici e Monica Farnetti, sappiamo ormai da tempo come le impressioni e le affermazioni sparse da Anna Maria Ortese sulla propria scrittura richiedano un raffronto sempre piuttosto attento (soprattutto se riferite a una stessa opera), oltre che un riscontro accurato e meticoloso sui testi. L'ambivalenza, la mutevolezza dei toni, le sfumature lessicali apparentemente innocue ma altamente significanti, sono – credo – aspetti da mettere sotto la lente d'ingrandimento per comprendere una scrittrice dalla produzione programmaticamente dissonante rispetto al corso delle tendenze letterarie del Novecento; oltretutto consapevole, almeno fino a quella metà degli anni Settanta, di essere ancora alla ricerca di una voce e di una materia narrativa che incarnassero il “pieno adempimento” – avrebbe detto Goethe – della propria vocazione alla scrittura.

I giudizi autoreferenziali vanno dunque valutati anche alla luce del momento in cui sono stati espressi, del frangente di vita privata che li contiene oltre che della consapevolezza raggiunta sulle proprie qualità espressive. *Il porto di Toledo*, ad esempio, è definito nel 1980 «la storia dei miei primi e ormai dimenticati racconti, *vista dal punto in cui ero, e dal punto di vista in cui ero stata* [...]». L'insieme, *come del resto mi proponevo*, risultò inaccettabile, e il libro fu ignorato³; in una lettera del 1986 a Henry Martin, suo traduttore americano, diventa addirittura «un romanzo per modo di dire», «una storia esaltata (di tono) e direi cifrata, come scrittura», il cui nome, da solo, «basta a crearmi uno stato di malessere. Lo metta via, signor Martin, per favore [...], *Toledo* rappresenta *un mio stadio precedente, dello scrivere*. Non vorrei sentirne parlare»⁴.

Il senso di rifiuto generato nel tempo dalle vicissitudini del libro («quando scrissi “Toledo”, e per molto tempo dopo, amavo questo libro, lo consideravo il mio più caro e fondamentale»⁵) sarà un po' lenito dall'amore incondizionato espresso dallo stesso Haas per l'opera («un dono grandissimo [...], un dono unico»⁶, per la scrittrice) e si ricomporrà solo con la pubblicazione della nuova edizione Adelphi, licenziata da Ortese pochi giorni prima di morire. Ma i pochi estratti di queste lettere provano quella costante ricerca di espressione e contenuti (sempre braccata dalle condizioni precarie dell'esistenza quotidiana) che ha avuto anche in *Poveri e semplici* un suo snodo: certo non risolutivo, ma necessario alla scrittrice – quanto meno – per

³ Anna Maria Ortese, *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 49 (corsivi nostri).

⁴ Archivio di Stato di Napoli, Ortese, INV. 68, *Lettera di Anna Maria Ortese a Henry Martin del 15 novembre 1986*, citata in Annalisa Pizzurro, *Lettere inedite di Anna Maria Ortese sui problemi della traduzione*, in «Critica letteraria», XLI (2013), fasc. IV, n. 161, pp. 791-792 [25-26] (corsivi nostri).

⁵ F. Haas, 'Un solo libro ho scritto'. *La Ortese e Il porto di Toledo* cit., p. 84.

⁶ Ivi, p. 85.

allontanarsi progressivamente dalle «storie di persone, con passioni sociali o private» come erano state anche quelle del *Mare non bagna Napoli* e di *Silenzio a Milano*, e che «[s]ervono solo a restare in questo tipo di mondo, che io non amo»⁷.

Se risaliamo il corso degli anni, le dichiarazioni dell'autrice sul romanzo di Bettina e Gilliat⁸, pur restando nel solco del distanziamento, appaiono più connotate. Ancora nella lettera a Martin, Ortese si lascia scappare che *Poveri e semplici*, quel «libro 'travestito'», è stato «portato avanti come uno scherzo»⁹; ma nel 1980, in due accenni molto simili tra loro e più meditati, la definizione era stata più precisa: «E poi tornai a Milano, e scrissi un altro libretto – lo scrissi in modo scolastico, didattico –, l'ironia non si vedeva; e questo, non essendovi arte, fu letto [...]». E ancora:

Dopo la fine di questa *Iguana* [...], tornai a Milano e scrissi un libretto ironico: l'ironia era nello stile scolastico che adoperavo per narrare vicende insignificanti e tristi – non credevo più nella pagina! Titolo: *Poveri e semplici*. Questo libro, poiché

⁷ Archivio di Stato di Napoli, Ortese, INV. 68, *Lettera di Anna Maria Ortese a Henry Martin del 15 novembre 1986* cit.

⁸ Alcune coordinate per inquadrare il testo: secondo romanzo (in ordine di pubblicazione) di Anna Maria Ortese, *Poveri e semplici* (Firenze, Vallecchi, 1967) è incentrato sulle vicende di un gruppo di giovani scrittori e intellettuali alla affannosa ricerca di stabilità affettiva e materiale nella Milano del miracolo economico. Di impianto realistico e chiara ispirazione autobiografica (Ortese visse quasi continuativamente a Milano tra il '52 e il '58), la narrazione è affidata alla voce in prima persona di Bettina, condotta su un registro memorialistico (spesso interrotto dal tempo presente del registro diaristico) e caratterizzata da un tono sentimentale che si discosta significativamente dalla prosa alta e simbolica delle maggiori prove successive (su tutte, a giudizio di chi scrive, quella del *Cardillo addolorato*). La storia redazionale è pressoché inestricabile. Nel primo capitolo del *Cappello piumato* (Milano, Mondadori, 1979), Ortese la ricostruisce in modo ambiguo e sfuggente: dal 7 dicembre '60 al 7 gennaio '61 scrive a Milano il lungo racconto dedicato a Bettina e ai suoi compagni di viaggio; anni dopo «in un'altra casa del solerte e deserto Sud» lo riprende: stacca le prime 40 cartelle, e ne ricava due nuove stesure: la prima – apparentemente – correggendo le stesse pagine («lasciandole, ornandole») e ottenendo un «festoso libretto»; scontenta del risultato, le riscrive da capo con «tono dimesso»: ed è la redazione finale di *Poveri e semplici*. Passano ancora altri anni, Ortese torna in quella stessa casa (ora però battuta «dal vento delle Alpi») per liberarla; qui «ritrova» le vecchie carte: «le famose Quaranta, tutte in viola, essendo state battute sulla Carbone, tutte le altre secolari duecento Pagine», e da queste ultime sortirà il resto della storia di Bettina, che comporrà *Il cappello piumato* (cfr. Anna Maria Ortese, *Il cappello piumato* in Ead., *Romanzi*, a cura di M. Farnetti, vol. I, Milano, Adelphi, 2002, pp. 151-350, a pp. 153-156). Basandosi su questi confusi elementi, gli studiosi hanno cercato di chiarire la consistenza della *princeps*: «Riassumendo: fra dicembre 1960 e gennaio '61 la Ortese scrive a Milano un testo bipartito che accantona. La prima parte è di 40 pagine, la seconda di 200. A Milano riprende e rielabora in seguito le prime 40 pagine ma, insoddisfatta, le scarta. Scrive subito una nuova versione di quella stesura, che corrisponde a *Poveri e semplici*, romanzo pubblicato nel 1967. Tempo dopo recupera le 200 pagine del primo dattiloscritto: appena riviste costituiscono *Il cappello piumato*, in libreria nel 1979» (L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., pp. 360-362 e 516-517).

⁹ Archivio di Stato di Napoli, Ortese, INV. 68, *Lettera di Anna Maria Ortese a Henry Martin del 15 novembre 1986* cit.

era facilissimo da leggere, andò abbastanza, per qualche anno, prese anche un premio, e devo dire che non l'ho dimenticato, sebbene non mi riconosca in esso. Forse c'era della bontà¹⁰.

«Uno scherzo», «l'ironia [che] non si vedeva». Né il testo, né la claudicante formazione scolastica e culturale della scrittrice autorizzano una interpretazione “complessa” e filosoficamente connotata di questi termini; eppure bisogna tenerne conto, e provare a esplicitarli. Perché lo scherzo¹¹ richiama in pieno l'atto socratico di dissimulazione, «[il] gioco portato avanti [...] con la maschera dell'ignoranza»¹²: ovvero l'occultamento – nel nostro caso – non di quel che davvero si sa o si pensa, ma di come lo si saprebbe e vorrebbe esprimere. E il «modo scolastico e didattico» della narrazione era forse l'unico travestimento possibile per delle vicende che riguardano (e lo sottolineo perché è un dettaglio che non ho rilevato in altri contributi critici) ragazze e ragazzi che in alcuni casi sono poco più che adolescenti: su tutti Bettina, che deve rispecchiare con la confusione e l'ingenuità dei suoi quasi diciotto anni («Sonia aveva compiuto sedici anni in maggio. Io ero per i diciotto»¹³) le incertezze e il candore di una Ortese¹⁴ che – nel tempo narrato, coincidente con il periodo milanese – era quarantenne, e aveva superato i cinquanta quando il volume fu pubblicato.

D'altronde, lo «sgradito realismo» che – a detta della scrittrice – aveva caratterizzato la produzione precedente *L'Iguana* (e includerei in quel novero anche il manoscritto composto in un mese sulle vicende di Bettina e Gilliat) è definito «di superficie»¹⁵, e più che a una tarda concessione alle poetiche neorealiste, fa pensare al genuino (al più, poco meditato) tentativo di scrivere una sorta di diario in pubblico delle utopie e dei sentimenti di una generazione: quella di chi si apprestava, nel periodo postbellico, a vivere l'età adulta nel tempo della ricostruzione materiale e civile del paese. Una generazione, però, che comprendeva chi, come Bettina, non aveva

¹⁰ A.M. Ortese, *Corpo celeste* cit., rispettivamente p. 49 e pp. 81-82. I riferimenti sono tratti da due testi cronologicamente contigui (19 febbraio e 1° aprile, *Attraversando un paese sconosciuto* e *Dove il tempo è un altro*) scritti per un incontro con l'autrice programmato presso un «istituto italiano di cultura di una città del Nord, molto nord, Europa», e che in seguito non ebbe luogo.

¹¹ Non a caso la parola torna per definire anche *Il cappello piumato*: cfr. L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 517.

¹² Giovanni Reale, *Per una nuova interpretazione di Platone*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 123.

¹³ Anna Maria Ortese, *Poveri e semplici*, in Ead., *Romanzi* cit., pp. 3-149, a p. 7.

¹⁴ Nonostante l'avvertenza posta in esergo al romanzo: «La necessità di riuscire a rendere più vivamente una situazione o un personaggio ha suggerito la forma autobiografica di questo racconto, che perciò deve intendersi come una normale narrazione di fatti e luoghi immaginari» (ivi, p. 4).

¹⁵ A.M. Ortese., *Corpo celeste* cit., p. 80.

vissuto con sguardo pienamente maturo e ideologicamente consapevole la Resistenza¹⁶; e chi invece, come Gilliat, pur giovanissimo aveva partecipato alla guerra di liberazione¹⁷: insieme, nell'esaltazione collettiva e un po' arruffata tipica di una formazione politica e sentimentale in divenire, si apprestavano ora a vivere un'altra forma di "resistenza", incardinata su un'idea di *renovatio* etica ed esistenziale più ampia e complessa, da realizzare attraverso lo scrivere¹⁸:

Tanti giovani, nel nostro paese, in quegli anni specialmente, erano così. Non avendo ricevuto nulla dalla società, dal destino, e vedendo la loro vita perdersi, dominati dal terrore dell'ampia natura, al cui anonimo volevano sfuggire almeno qualche momento, si rifugiavano nello scrivere, che non voleva più essere arte, come nei vecchi tempi, ma solo documento della confusione e il dolore correnti¹⁹.

Lo smarrimento personale e collettivo di quella generazione trovava dunque, nella deformazione ironica, una chiave espressiva accessibile ma non per questo banalizzante. E se proviamo a dare una lettura appena più strutturata di quel laconico ma ripetuto riferimento all'ironia, da parte della scrittrice, si finisce per constatare che *Poveri e semplici* può documentare quella realtà proprio perché la racchiude in un involucro narrativo *sui generis*, in cui il contesto storico e politico è percepito anche se fuggevolmente nominato, e tutte le tensioni private e pubbliche sono restituite nel linguaggio enfatico e buffo (una sorta di "falsetto" accorato, disseminato di diminutivi di tono affettivo e vezzeggiativo²⁰) di una diciottenne che sta apprendendo a vivere con trepidazione, scarso senso pratico e una

¹⁶ Nel primo capitolo del *Cappello piumato*, in cui è ripresa (e si prepara alla successiva amplificazione) la vicenda di *Poveri e semplici*, tramite l'espedito del manoscritto ritrovato, Bettina è definita «un personaggio che prendeva tutto sul serio e, più degli altri, era adesso spaventato, adesso incantato [...]: quasi nulla di questo mondo, intendo la logica eterna, comprendeva» (Ead., *Il cappello piumato* cit., p. 154).

¹⁷ Cfr. A.M. Ortese, *Poveri e semplici* cit., p. 45: «[...] per una canzone partigiana, che cantava meravigliosamente (e partigiano lo era stato davvero, sebbene per poche settimane, e anche, credo, ferito), intitolata *Quinto Reggimento*, lo chiamavano addirittura, scherzosamente, "El Quinto". Il riferimento è all'inno del *Quinto regimiento de Milicias Populares*, corpo militare di volontari schierati a difesa della Seconda repubblica nella guerra civile spagnola.

¹⁸ Cfr. ivi, pp. 146-147: «[...] ch  la Resistenza [...] non   finita. E perci  [...] intanto, pensiamo alla terra, lottiamo col male, e questo male [...],   la solitudine e l'indifferenza e la mancanza di cuore l'un per l'altro... l'amore del denaro... per cui il mondo   triste. Non   vero, Gill?». «S , ch'  vero [...] e il modo mi pare questo: che ciascuno continui a fare il suo dovere, come prima, anche se ha voglia di piangere, se non crede pi ».

¹⁹ A.M. Ortese, *Poveri e semplici* cit., p. 23.

²⁰ «Aggettivazione... punteggiatura: tutto era incredibilmente bambino! Questa non crebbe – dissi tra me – e scrisse un libro bambino» (A.M. Ortese, *Il cappello piumato* cit., p. 164).

certa instabilità e contraddittorietà di sentimenti, che oscillano spesso tra estremi opposti («Vi era in me qualcosa di duro, di contraddittorio, volevo e disvolevo insieme»²¹) e sfociano in atti mancati («sono là, rigida, impacciata, e la busta mi viene consegnata... Mi cade per terra, e [...] non so dove guardare»²²).

Questa “maschera” del testo, allora, più che evocare l’ironia comunemente intesa (per mezzo della quale significhiamo il contrario di ciò che pensiamo, ma con un tono che esplicita il vero sentimento), si avvicina più all’ironia filosofica che è «espressione della certezza di un contenuto originario» ma che «[p]erplessa di fronte alla univocità del discorso razionale e alla molteplicità di significati che hanno i fenomeni, [...] vorrebbe cogliere il vero, non parlando ma suscitando» e si manifesta come «pudore di ogni verità diretta»²³: che è quanto – ci sembra – tenta di esprimere Ortese quando presta a Bettina l’ingenua e assoluta formula con cui la giovane riassume la sua precaria esistenza tra le grandi questioni che si agitano intorno a lei e ai suoi sodali (il socialismo e il comunismo, la vera essenza della felicità, il ruolo degli scrittori, persino la validità del linguaggio neorealista): «Io sentivo, certo... ma un ragionare, un discutere, era sempre improbabile, a causa del dolore che provocava. Io ragionavo, insomma, più volentieri coi sentimenti, coi fatti, e così stavo in pace, stavo bene»²⁴.

Uno dei motivi conduttori di *Poveri e semplici* e del *Cappello piumato* è proprio determinare cosa sia la felicità, saperla riconoscere e definire. Nel primo romanzo la Bettina ingenuamente *engagé* tiene a chiarire sin dalle primissime pagine che la felicità, se non è collettiva e condivisa, semplicemente *non è*, e che i suoi ideali socialisti, che le stavano «in cuore vivissimi», avrebbero prima o poi fatto sì che «il mondo – da triste e ingiusto che era – divenisse lieto e provvido per tutti»²⁵. Nel settimo capitolo questo “sistema di valori” inizia a incrinarsi. Il titolo del capitolo, *La separazione*, fa chiaramente riferimento alla partenza di Bettina per Londra, e al suo distacco dalla “famiglia” di San Celso; ma può essere anche allusione a una sorta di prima cesura ideologica, di passaggio di consegne tra la Bettina candida e accorata per le sorti dell’umanità più fragile (che lei stessa, in quanto scrittrice, può adoperarsi per risollevare) e quell’altra che si muoverà nel *Cappello piumato*: forse mai disillusa, ma certamente più dedicata a una pragmatica dei

²¹ Ivi, p. 27.

²² Ivi, p. 67: il richiamo è al quinto capitolo (*Al villaggio*), che racconta la serata d’onore in cui Bettina – frastornata, incredula e incerta dei propri meriti – riceve un premio letterario a Viareggio (ed è, chiaramente, il Premio Viareggio vinto da Ortese nel 1953 per *Il mare non bagna Napoli*).

²³ Karl Jaspers, *I grandi filosofi*, Milano, Longanesi, 1973, p. 358.

²⁴ A.M. Ortese, *Poveri e semplici* cit., p. 106.

²⁵ Ivi, p. 16.

sentimenti che – alla lunga – diventerà chiara espressione di un ideale di bontà cui conformare la propria esistenza, in sostituzione di ogni ideologia eterodiretta:

Un giorno, Beryl mi chiese se non avessi in programma una casa e una famiglia, come tutte le donne [...]. E le feci presente il mio ideale: lavorare per l'umanità, mediante il mio lavoro di scrittrice. Collaborare alla pace e al miglioramento degli uomini. Questo, secondo me, era il compito degli scrittori [...]. «Ma... essere felice?...», mi chiese come esitando. «Non possibile... ugualmente?». Non sapevo cosa rispondere – non credevo per me questa possibilità, mai l'avevo creduta – e corrugai un po' la fronte [...]. Tuttavia vi era in questa idea della felicità, del fiorire del cuore, qualcosa di così ridente, di immortale [...]. Una notte, in quella casa [...], feci un sogno straordinario. No, più che un sogno, perché non vidi assolutamente nulla, fu *una grandiosa sensazione di bianco, di comunione col mondo, di gioia* [...]. *Tutto era superato*²⁶.

Un desiderio di rinascita interiore e condivisa si infonde dunque nella protagonista lungo il romanzo²⁷, in cui spesso – e non a caso – alla parola «Resistenza» si accompagnano o sostituiscono espressioni palingenetiche come «risorgimento degli uomini», «resurrezione dal male» (o «dell'uomo», «del bene») e «rivoluzione dei cuori [...] delle anime»; fino ad assumere una espressione anche più radicale e “politica” nel *Cappello piumato*. Indicativo, in questo senso, è uno scambio lungo e articolato tra Bettina e Gilliat, che sta facendo leggere alla compagna le prime pagine del suo nuovo romanzo:

L'argomento era ben pensato, e le parti ottimamente distribuite; il primo capitolo [...] era vivo e scritto bene, e lo approvai senz'altro. Non così i seguenti, in cui mi colpiva la confusione che l'Eroe faceva tra ideologia e felicità, intendendo la felicità come un diffuso benessere, che avrebbe dovuto essere il frutto dell'ideologia, e che non realizzandosi [...] aveva dato origine alla *crisi*. Per me la felicità era in una semplicità sempre maggiore della vita pubblica e privata, nel volersi bene e divertirsi con piccole cose, soprattutto lavori manuali; e poi camminare, e poi conoscere. In una parola, essere fanciulli [...]. Il compito del Partito, secondo me, era riportare i grandi verso il rispetto e la comprensione dei piccoli, verso la comprensione e la tenerezza per una certa *stupidità*, ch'è la qualità fondamentale dell'uomo, e perciò la stessa umanità. L'alienazione, come veniva chiamata ora, era capitata proprio a causa di questo equivoco, che scambiava le virtù dei pochi con le possibilità dei molti, e le imponeva ai molti, che erano tormentati [...]²⁸.

²⁶ Ivi, pp. 105-106 (corsivi nostri).

²⁷ Ivi, rispettivamente pp. 16, 71, 88, 148, 149.

²⁸ A.M. Ortese, *Il cappello piumato* cit., pp. 237-238 (corsivi nel testo).

Una critica al «Partito», quella formulata, che porterà a una breve crisi tra Bettina e Gilliat: con Gilliat che continuerà comunque a lavorare, nonostante grandi dubbi di coscienza, al giornale. Giornale che intanto, rispetto a *Poveri e semplici*, ha cambiato nome: non più «Nuova Pravda», ma «Fomà»: e *Fomà* è il titolo che portava il manoscritto del romanzo, che Ortese aveva proposto a Calvino nel 1972²⁹. Il finale del *Cappello piumato* è emblematico, e più che mai ironico: «E poi, ancora: FOMÀ! FOMÀ! FOMÀ! Oh, potessi ricordarmi che significa questo “Fomà” e dove vanno quei morti, che dolore hanno»³⁰.

Non so se Anna Maria Ortese non ricordasse davvero chi fosse Fomà Fomič, il personaggio grottesco e cinico, dall'oratoria vuota ed enfatica, che vuole ergersi ad autorità morale ne *Il villaggio di Stepànčikovo e i suoi abitanti* di Fëdor Dostoevskij. Quello che certamente non sapeva è che, anni dopo la stesura del manoscritto (ma prima che il libro fosse pubblicato), sull'identità di quel nome si interrogò per giorni il segretario della sezione del Partito di un non meglio precisato paese siciliano, accusato di parlare «come Fomà Fomič»:

Candido davvero vedeva questo grande partito [...], devoluto nella sua organizzazione a tanti Fomà Fomič, personaggio che vedeva nella stessa negatività [...] in cui Dostoevskij l'aveva visto; mentre don Antonio, pur essendo d'accordo [...], non vedeva il personaggio [...] in quella negatività: Dostoevskij, diceva don Antonio, *malgré lui*, aveva dato al personaggio una carica di positività, di positiva efficienza, di positiva azione; e [...] bisognava [...] riconoscere che Fomà, infine, rende felici tutti. «Sì» disse Candido «ma di una felicità che senza Fomà tutti potevano aver prima»³¹.

Si andrebbe però forse troppo fuori strada, se si cercasse di rintracciarvi ed enfatizzare una esplicita funzione etica e civile anche in *Poveri e semplici*; e il tentativo di rappresentare temi impegnativi e di «respiro “pubblico”»

²⁹ Calvino, in una lettera alla scrittrice del 26 settembre 1972, pur apprezzando «le qualità d'una scrittura sempre piena di finezze e di piccole sorprese e d'una forte tensione interna» espresse alcune riserve sul possibile gradimento, da parte dei lettori contemporanei, per una storia contraddistinta da una «forte accensione romantica» e immersa in «quel clima» di cui lo stesso Calvino ammise di avere «prosciugato anche le ultime nostalgie»; esattamente un mese dopo, Calvino informa Ortese che il manoscritto le sarebbe stato restituito, manifestando però la speranza di leggere presto «il Suo nuovo romanzo, sotto bandiera rivoluzionaria o altra che sia»: cfr. Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, Milano, Mondadori eBook, 2023.

³⁰ Ivi, p. 350.

³¹ Leonardo Sciascia, *Candido ovvero un sogno fatto in Sicilia*, in Id., *Opere*, vol. I: *Narrativa - Teatro - Poesia*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2020², pp. 937-1048, a pp. 1010, 1013.

(«un'immagine nuova di Milano [...], il sentimento popolare della fede nel comunismo e [...] il valore dell'indipendenza femminile»³²) con un linguaggio semplice e diretto, non può essere preponderante rispetto all'altra e più esplicita vocazione del romanzo: quella di "memoria sentimentale" del primo periodo milanese e della relazione di Anna Maria Ortese con Marcello Venturi, il giornalista dell'«Unità» raffigurato nel personaggio di Gilliat³³.

Anche sotto questo profilo, però, il testo svela punti di interesse da mettere in luce. Né la scorza realista, né il doppio registro di diario pubblico e privato, con il conseguente e apparente "abbassamento" della qualità letteraria, cancellano per esempio, a mio avviso, un certo effetto di "surrealtà", che si manifesta in alcune accensioni simboliche e atmosfere visionarie che avevano già, in stagioni diverse, fatto mostra di sé nella scrittura ortesiana, dai racconti di *Angelici dolori* a *L'Iguana*, e che avrebbero caratterizzato buona parte della successiva produzione della scrittrice.

Traccia di questo effetto straniante e fantastico può essere rilevata nella fiabesca comparsa di un anello, che Bettina trova per caso («Nulla di speciale, un cerchietto di ferro che sembrava argento, ma con una pietra o un vetruccio verdino, che mi era parso di augurio»³⁴) e che scandirà per un tratto l'evolversi della sua storia con Gilliat («Mi ha portato fortuna il mio anello»³⁵); o, ancora, nell'inserito della visita alla madre pazza di Sonia – Bella – e allo zio novantenne Baldo, figure ieratiche e spirituali (lei «[b]ella, proprio come il suo nome, alta, fiera: una regina; ma cerea nel volto, come oscura cera, e vestita di una specie di saio bianco tenuto in vita da una corda [...]. Tutto, in lei, spirava ordine, calma e una profonda bontà»³⁶; lui «[c]ompletamente cieco, però con gli occhi azzurri bene aperti, tutto bianco [...], e una blusa tutta bianca, ricamata al collo e ai polsi [...], era in tutto come quei santini dorati che si distribuiscono ai fanciulli, dal prete, durante il catechismo. Gli mancava l'aureola, ma quella gliela aggiunsero le nostre menti incantate»³⁷); nella visione del padre morto («[...] tornai a

³² L. Clerici, *Apparizione e visione* cit., p. 414.

³³ Cfr. ivi, p. 413: «Memorialismo autobiografico, dunque, ma trasfigurato romanzescamente: ecco la formula individuata dalla Ortese per superare l'impasse di *Silenzio a Milano* e per chiarirsi fantasticamente il senso profondo della sua storia d'amore». L'andamento memorialistico-narrativo si sostanzia nella scelta dei titoli dei capitoli, che appaiono ora come marcatori di luogo e tempo, ora come referenti della relazione tra i protagonisti: *La casa di via San Celso*, *Gilliat*, *La primavera*, *Mutamenti*, *Al villaggio*, *Luna d'ottobre*, *La separazione*, *Natale con l'oleandro*, *L'abbraccio*, *Addio a San Celso*.

³⁴ A.M. Ortese, *Poveri e semplici* cit., p. 28.

³⁵ Ivi, p. 34.

³⁶ Ivi, p. 75.

³⁷ Ivi, p. 77.

casa, e qui ritrovai, in giardino, mio padre. Era tutto bianco, ma felice»³⁸); nell'animalizzazione dell'umano («Un grillo, intanto, è saltato sul tavolo [...]. Egli, a me, sembra qualcosa del nostro Gilliat, il suo spirito di gioia [...]. Va dunque, benedetto, animaluccio di gioia!»³⁹) come nell'umanizzazione delle cose («Ed ecco la luna si alza, nel cielo di cenere, si alza in punta di piedi sul mare di tetti della città, e mi guarda dolorosamente: “Sono io, Gilliat!”»⁴⁰).

I nomi stessi dei due personaggi centrali rimandano – per via intertestuale – a questa dimensione “altra”, fanciullesca e un po' sognante, del testo. Bettina, «nome che avevo preso dal settecento tedesco»⁴¹, rimanda a Bettina von Arnim Brentano, concittadina, amica e corrispondente di Goethe, vicina alle idee socialiste e autrice della scrittura «spontanea e semplice, fiduciosamente affidata alle immagini della natura e divagante tanto da apparire talvolta arbitraria e un po' folle [...], e che non si direbbe tanto lontana da quella dell'autrice dei due romanzi milanesi»⁴².

Anche il nome di Gilliat assume un fascino ulteriore, poiché è lo stesso del protagonista de *I lavoratori del mare* di Victor Hugo (autore amato da Ortese, legato già ai suoi ricordi d'infanzia⁴³), un romanzo ambientato dopo eventi bellici (le guerre napoleoniche), e sul cui sfondo si agitano i primi cambiamenti sociali portati da una “rivoluzione” (quella industriale). Le analogie – fatte salve le distanze fra le due epoche storiche – si fermano ovviamente qui, ma va annotato che il Gilliat di Hugo è uomo di mare, dalle virtù eroiche, sia fisiche che spirituali, che per amore ha sfidato la natura possente e la forza degli elementi, fino ad affrontare e vincere una mostruosa piovra marina. E qualcosa forse, della sua tempra e delle potenti immagini con cui Hugo narra le sue imprese, può essere servita a Ortese per tratteggiare il suo protagonista maschile: a cominciare dai mutamenti atmosferici che precedono il suo arrivo, annunciati sempre da una sensazione di improvvisa

³⁸ Ivi, p. 38. Una visione simile è ne *Lo sgombero*, ultimo testo di *Silenzio a Milano*, in cui ad Alberto e Masa Sanipoli compaiono i genitori Piero ed Emilia. Il racconto ha altri aspetti in comune con *Poveri e semplici*: un tono dimesso e didascalico, nella prima parte, che si fa movimentato e interessante nella seconda e fino alla conclusione, soprattutto nei passaggi dedicati a Dino Piermattei (“fidanzato” di Masa), ai suoi ideali socialisti, al suo affetto per i due fratelli Sanipoli, e all'improvviso allontanamento da Milano, coinciso con la disillusione politica seguita alla repressione sovietica della rivoluzione ungherese, nel 1956. Cfr. A.M. Ortese, *Lo sgombero*, in *Silenzio a Milano*, Bari, Laterza, 1958, pp. 99-140, a pp. 111-112.

³⁹ Ead., *Poveri e semplici* cit., p. 67.

⁴⁰ Ivi, p. 88.

⁴¹ A.M. Ortese, *Il cappello piumato* cit., p. 154.

⁴² Monica Farnetti, *Introduzione. I romanzi di Anna Maria Ortese*, in Ead., *Romanzi* cit., pp. IX-LXVI, a p. XLI.

⁴³ Cfr. Ead., *Anna Maria Ortese*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 61.

luce («c'era più luce che ne avessi vista mai»⁴⁴); da un vento nuovo («Egli è sulla porta della nostra casa, come un vento, come tante volte, immagine di consolazione, di pietà, di gioia»⁴⁵); e, soprattutto, da notazioni cromatiche che ruotano sempre intorno alla tinta del turchino.

La particolare tonalità colora ora la sua giacca, ora la sua cravatta, ora le righe della camicia⁴⁶; ma il turchino è, in primo luogo, negli occhi di Gilliat, «dov'è il sereno ed è la tempesta»⁴⁷, e dagli occhi dilaga per avvolgere tutto, la sua presenza e l'agitarsi degli elementi, in una «tempesta turchina di vento»⁴⁸; e mi limito a segnalare che ne *I lavoratori del mare*, l'inizio della lotta dell'altro Gilliat con il mare è annunciato da «quel cerchio di luce turchina che i vecchi marinai spagnoli chiamavano "l'occhio di tempesta", *el ojo de tempestad*»⁴⁹.

Solo suggestioni, probabilmente, ma anche spunti utili per riprendere in mano un testo che, con le prose di *Silenzio a Milano* e *Il cappello piumato*, compone una trilogia su cui credo si possa ancora lavorare proficuamente, per illuminare da più fronti la tanto diminuita *facies* realista di Anna Maria Ortese, e rivalutare e amplificare più di quanto si sia fatto – anche nell'ottica di una migliore definizione degli ideali “politici” della scrittrice – il portato di quella ironia chiamata in causa e della cui presenza, nel testo, si è cercato di dare evidenza.

⁴⁴ A.M. Ortese, *Poveri e semplici* cit., p. 45.

⁴⁵ Ivi, p. 57.

⁴⁶ Cfr. ivi, p. 32.

⁴⁷ Ivi, p. 84.

⁴⁸ Ivi, p. 97.

⁴⁹ Victor Hugo, *I lavoratori del mare*, Milano, Mondadori eBook, 2015.

STEFANO BOTTERO
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

«GLI DEI, I LORO, INTEGRATI COME SONO SEMPRE».
QUESTIONI DI DISSONANZA E PRESENZA CANONICA
DI HELLE BUSACCA

Nell'ambito degli studi sull'opera poetica di Helle Busacca, risulta opportuno accostare le questioni di testualità adottando un approccio di ordine parimenti teorico e critico. La riflessione condotta di seguito guarda per questo motivo alla fenomenologia del rapporto tra il canone contemporaneo e l'opera dell'autrice più che alle questioni filologiche ad essa relative, che pure costituiscono un punto importante nella (stretta) trafila degli studi.

Busacca nasce nella Sicilia nordorientale nel 1922 e muore a Firenze nel 1996. Due anni dopo la sua scomparsa, per volontà di Mario Luzi, viene istituito un fondo dedicato al suo lascito autografo e al suo epistolario presso l'Archivio di Stato di Firenze¹. Ancora al supporto all'*entourage* intellettuale fiorentino si deve la pubblicazione, nel 2001, della corrispondenza tra Busacca e Corrado Pavolini per Firenze University Press in edizione open access². Queste due iniziative costituiscono oggi i cardini fondamentali per lo sviluppo dei lavori sull'opera di Busacca: la disponibilità di tali materiali garantisce infatti di potersi interfacciare ad essa non solo a livello di lettura critica ed ermeneutica (approccio che, ad ogni modo, risulta complicato dall'indisponibilità dei testi a stampa), ma filologica anche. A livello editoriale, la sua produzione risulta significativamente estesa – come osservabile dal sunto³ delle principali uscite in volume dei suoi versi:

Giuoco nella memoria, Modena, Guanda, 1949

Ritmi, Varese, Magenta, 1965;

¹ Consultabile in https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/bio_busacca.htm

² Consultabile in https://media.fupress.com/files/pdf/24/2730/2730_23101

³ Sono escluse dall'elenco le pubblicazioni in edizioni miscellanee e la produzione critica.

I quanti del suicidio, Roma, Tipografia SETI, 1972 [ristampe: Bologna, Seledizioni, 1973; Roma, Elliot, 2013];

I quanti del karma, Bologna, Seledizioni, 1974

Niente poesia da Babele, Bologna, Seledizioni, 1980

Vento d'estate, Maser, Amadeus, 1987 [narrativa]

Il libro del risucchio, Castelmaggiore, Book, 1990

Il libro delle ombre cinesi, Fondi, Confrontographic, 1990

Racconti di un mondo perduto, Genova, Silverpress, 1992

Pene di amor perdute, Ragusa, Cultura Duemila, 1994;

Ottovolante, Firenze, Cesati, 1997

Poesie scelte, a cura di D. Monreale, Salerno, Ripostes, 2002.

Con la divisione in blocchi dell'elenco, si intende proporre graficamente una prima istanza di periodizzazione critica: alle prime due raccolte del 1949 e del 1965 segue, isolata all'inizio degli anni Settanta, la prima edizione de *I quanti del suicidio*, a cui si dedica in questa sede particolare attenzione; il segmento successivo va dal 1974 al 1994 e raccoglie la gran parte sua produzione; in conclusione, le opere postume. Riferendosi all'elenco dei titoli, è possibile trarre un dato di interesse relativo alla componente editoriale. Dopo l'esordio con Guanda, i libri di Busacca escono per editori di fascia minore, non presenti, o comunque periferici, nel catalogo nazionale. Questo posizionamento di margine riflette, in senso lato, le condizioni di ricezione della sua opera poetica, che risulta, all'atto dell'analisi storiografica, limitata.

Guardando ai materiali autografi ed epistolari messi a disposizione dalla conservazione istituzionale, la questione acquista un particolare rilievo. Dalla lettura dell'epistolario, si evince infatti come l'autrice fosse non solo consapevole di tale dinamica di marginalizzazione all'interno del canone, ma anche quanto la dinamica costituisse per lei una ragione di dolore. Quest'ultimo punto appare rilevante in funzione della sua considerazione di esso come un fattore determinante a livello artistico e creativo, oltre che emotivo. Già in una missiva (emblematica) del 1940, trattando della questione, Annamaria Ortese le scrive:

Sapessi quante cose "bruciano" anche a me, Helle. Ma, pur al colmo dello spasimo, non bisognerebbe maledirle queste cose. Sono quelle che "butteranno" avanti una creatura. È dalla disperazione d'essere calpestati, da sé e dagli altri, che nasce la forza che ci trasporta verso cieli limpidi, dove ciò che abbiamo patito si trasforma in dolcezza e beatitudine. Ama tutto ciò che ti tortura e ti ha torturata. Ama il tuo insuccesso⁴.

⁴ Anna Maria Ortese, *Lettera a Helle Busacca*, in Helle Busacca, *I quanti del suicidio*, a cura di G. Blundo Canto, Roma, Elliot, 2013, p. 11.

Il passaggio appare citato spesso nella pubblicistica e negli approfondimenti recenti dedicati a Busacca. Tale dinamica è esemplificativa di un dato e cioè che, nel contemporaneo recente, la critica si rivolge con crescente interesse al fenomeno della sua esclusione dal canone poetico. A questo proposito, nell'introduzione alla riedizione del 2013 de *I quanti del suicidio*, il curatore Gabriele Blundo Canto riflette sul senso paradigmatico della reticenza di Vittorini alla lettura dell'autrice – atteggiamento che trae le sue ragioni da un'incomprensione rispetto al carattere *beat* dell'operazione testuale di Busacca.

Il caso Vittorini (che a quel tempo significava anche e soprattutto Einaudi) dimostra, come molti altri esempi che si potrebbero trarre dalle carte d'archivio, quanto, oltre che per gli scrittori, il messaggio di Helle Busacca fosse duro da recepire per l'editoria italiana del dopoguerra: pur non trattandosi di un'opera che mettesse in discussione o in luce un passato epocale o un presente scabroso e marginale, come poteva essere quella dei Neorealisti o di un Pasolini (che iniziava a lavorare a Petrolio proprio nello stesso 1972 in cui uscivano *I quanti del suicidio*), alla stregua della Neoavanguardia, ma con moduli diversi, questa siciliana tenace [...] incideva un documento che investiva un intero understatement in cui tutti sembravano coinvolti⁵.

Per comprendere cosa intenda il letterato con «un documento che investiva un intero understatement» è necessario allargare lo sguardo e contestualizzare l'opera all'interno della produzione poetica allargata dell'autrice (in ripresa, anche, di quanto accennato nella periodizzazione in cui *I quanti del suicidio* sono collocati come un momento a sé stante). Opportuna, quindi, un'ulteriore premessa critica: l'opera segna un momento di passaggio nell'opera di Busacca, sia a livello di poetica che di proposta estetica. Con la sua pubblicazione si chiude una fase 'iniziale', ossia un tempo creativo in cui le dominanti compositive (che già si riconoscono come parti di un orizzonte articolato da un processo vocale di costanti contraddizioni e ripiegamenti) non sono portate a un vero e proprio grado di rottura. Già in *Giuoco nella memoria* e *Ritmi*, infatti, la scrittura di Busacca radica delle questioni compositive problematiche, quali l'accumulo dei fenomeni di integrazione semantica nella formalizzazione lirica e nell'esposizione del sé come soggetto-dolente. Queste, tuttavia, non risultano portate nella prima fase ad un grado di vera e propria esasperazione: nella sua visione è ancora presente una tendenza alla 'determinazione'. In altre parole: alla confezione della poesia come oggetto irrisolto, ma non sacrificale nel senso ontologico

⁵ Gabriele Blundo Canto, *Introduzione*, in H. Busacca, *I quanti del suicidio* cit., pp. 9-10.

del termine. Progresso che, invece, si osserva ne *I quanti del suicidio*, a seguito di un evento dalla portata sconvolgente per l'esistenza di Busacca: il suicidio del fratello.

Aldo Busacca è un ingegnere di fama, che torna in Italia dopo diversi anni passati negli Stati Uniti, gravato dai debiti e da una diagnosi di schizofrenia e depressione. Nel 1971 è presso l'abitazione della sorella: lei si allontana per un fine settimana e, al suo ritorno, lo trova senza più vita nel suo stesso appartamento. In un testo numerato XVIII nei *Quanti*, scrive:

Sì, credo che scrivo un poema
dopo undicimila anni forse è il momento
di inviare un messaggio verso le stelle
oltre il limite dell'infrarosso, che dia la nuova
fra bilioni di anni-luce o forse in un baleno,
dell'ùbris che qui sta accartocciando i cieli

(24)

e insieme l'augurio, e ne dà conferma
– rammenti, aldo? – la seconda legge
della termodinamica, che non più superstiti
sacerdoti né della luce né delle tenebre
ne tramandino la storia su colonne erte;

(25)

scrivo un poema io una donna
che scrive perché è stato assassinato un uomo
una sorella perché
con gli altri ha dato mano in condiscendenza
di ignoranza a uccidere suo fratello;

antigone, la figlia dell'onesto
e giusto e venerando edipo-testa-di-bietola,
l'erede dell'adamo-coccodrillo-verme
cavalcato dal serpente-ada canta l'epinicio
il salmo l'alleluja l'evohe lo smembramento

(26)

(27)

e dice: è giunto il tempo
che il loglio ha bianche le reste
è giunto il tempo che la buona messe
è matura per la falce;
è giunto il tempo del miasma
del turbine del maremoto e del gas-elio;

(28)

sentilo come gonfia la terra
 come ulula sotto la sua cinta oscena
 per l'equatore, come si sgretola
 il varco dal capo-delle-tempeste
 a tsushima, dal mekong
 alle frontiere di akenathon (29)
 a machu-picchu dove l'inca attende, (30)

Mio fratello assassinato, e abbi pazienza
 perché è la «nostra festa» quella che viene⁶.

La morte di Aldo non è la prima a cui Busacca assiste; prima dei suoi dieci anni è al capezzale della madre che soccombe tra le braccia dello stesso fratello, allora quindicenne⁷. Rispetto a questa 'prima morte', l'impatto che il suicidio di Aldo ha su di lei è diverso, in quanto legato a una canalizzazione in senso estetico dell'avvenimento, la cui memoria e le cui implicazioni emotive sono trans-dotte nella scrittura poetica. Il dato del suicidio, il fatto empirico in sé del suo essersi tolto la vita, confluisce nella scrittura dei *Quanti* come una ragione orientativa, che determina la formalizzazione del verso, come appare chiaramente in XVIII. In una nota che introduce la raccolta (firmata genericamente 1971), l'autrice stessa fornisce un'indicazione a questo proposito:

Questo libro è una «summa»: registrazione dell'impatto di una coscienza, con un medioevo./ Presuppone ogni categoria distinta da Aristotele in poi, e non ne esclude nessuna, in quanto io ritengo poesia solo la espressione di una integrale esperienza umana./ Come ogni espressione d'arte, contiene e sdipana un messaggio e per questo si tiene lontano da ogni comoda «fuga» nell'astrazione, o nel linguaggio per «iniziati».⁷

Si tratta, di fatto, di una dichiarazione poetica, in cui sono già identificabili le ragioni della critica che, due anni dopo, Elsa Morante le muove in una lettera:

Carissima Helle Busacca,
 a me sembra che dentro il tuo libro ci sarebbe un poema di realtà struggente e bellissimo [...]. Ma purtroppo il bel libro interno è (a me sembra) soffocato e sfigurato dal troppo peso brutto del libro esterno (rancori personali, prolissità, invettive private, questioni di famiglia invadenti per non dire del titolo artificioso e delle note eccessive, superflue fino all'ingenuità⁸).

⁶ H. Busacca, *I quanti del suicidio* cit., p. 80.

⁷ Olimpia Pelosi, *Euridice e la "città d'ombre": spazio urbano e "corpo abietto" nel "percorso" autoriale di Helle Busacca*, in «Annali d'Italianistica», (2019), n. 37, p. 212.

⁸ Elsa Morante, *Lettera a Helle Busacca*, in H. Busacca, *I quanti del suicidio* cit., p. 6.

La disponibilità ad accogliere nel testo una percepita totalità esistenziale e formale, e ad approcciarne la ricomposizione nello spazio del testo con attitudine beat (mescolando orizzonti cosmologici a mitografia privata), appare così una lezione indigesta a diversi tra i suoi contemporanei. La tendenza poetica di Busacca, in linea con quella della generation americana (con particolare riferimento a Ginsberg), è infatti quella della riconfigurazione del capitale simbolico e culturale a lei prossimo attraverso un processo di straniamento e dilatazione prospettica, senza tuttavia implicare un'istanza di rivoluzione del sistema stesso. Considerare i *Quanti* come un testo *beat*, significa identificare la volontà autoriale, soggiacente al testo, di non-problematizzare il concetto stesso di "opera letteraria" (a cui Busacca afferisce nel senso canonico del termine). Ciò nonostante, i caratteri formali interni all'opera sono portati a un grado significativo di slabbramento, in virtù di ragioni parimenti emotivo-singolari (e, dunque, secondo la definizione di Mazzoni, liriche⁹) ed estetiche. In ultima battuta, è infatti questo incontro a forzare l'ordine determinato del codice culturale-letterario che l'opera impiega, proponendosi, comunque, come opera, e non come superamento di essa.

L'incomprensione nei confronti della scrittura di Busacca è quindi basata su una difficoltà di approccio da parte della critica a lei coeva, la stessa che riguarda, in senso allargato, altri due protagonisti della stazione poetica beat degli anni Settanta in Italia. Un caso emblematico, in questo senso, è quello di un altro protagonista di tale frangente: Eros Alesi, morto suicida a vent'anni nel 1971, sostanzialmente ignorato dalla collettività coeva e identificabile oggi come una figura chiave per lo studio delle pratiche scritturali e compositive degli anni Settanta. A proposito del raffronto tra i due casi, un fatto rilevante è che il suicidio, per lei, è sì un paradigma conoscitivo e autoaffermativo (e, dunque, una ragione di totalità), ma non è il suo suicidio. È quello del fratello Aldo: persona maschile. Si tratta di un fattore determinante, in quanto imposta una dialettica che confina la sua figura negli argini chiusi del modello culturale di poeta-prefica.

Sei stata pesata sulla bilancia
e ti si è trovata troppo leggera
questo mi assale quando la sveglia
stride con lo stritolio nero
dei primi trams sotto le finestre

⁹ Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 43-83, in particolare, p. 83: «la lirica, deve la propria identità alla combinazione di un elemento tematico (l'autobiografia) e un elemento formale (l'autoespressione attraverso lo stile)».

e dalla camera dove tu c'eri
 straripa per la porta dietro cui dormivi
 onda su onda il silenzio¹⁰.

A livello testuale, il tema della femminilità è per Busacca un punto centrale. Basti pensare al fatto che sul risvolto di copertina di *Giucoco* nella memoria (dunque del suo esordio), lei stessa si presenta come una persona incapace di: «poter calarsi completamente in una piccola vita qualunque»¹¹. Questa presentazione appare ‘corretta’, con cognizione di causa, da Olimpia Pelosi in un articolo del 2019, dove si riferisce al passaggio inserendovi proprio il sostantivo “donna”. Dunque: Busacca come: «donna che ha da sempre saputo di non “poter calarsi completamente in una piccola vita qualunque»¹². Il senso di irrisoluzione che connota riflessivamente il suo esordio in volume, è comunque osservabile come una dominante che attraversa la sua opera poetica e, in larga parte, i *Quanti*. E questo a partire dal fatto che il dato del suicidio (che per i suoi versi costituisce sia un fattore poetico-orientativo, sia un *quid* tematico) travalica la sua identità singolare, problematizzandone la fissità soggettiva. Il corpo di Alesi, per la critica, è infatti un corpo sacrificale: la scomparsa del giovane romano determina, presso i contemporanei, un senso di canonizzazione istantanea. La sua esperienza poetica appare oggi un’installazione nel solco stesso della morte giovane. Così, ad esempio, Lorenzo Spuro: «Disadattato e dedito alle droghe e all’alcol viene ricordato per essere stato affine alle esperienze letterarie del periodo della Contestazione italiana»¹³.

Quello di Busacca, per converso, è un caso che si colloca nella zona di confine instabile tra il riconoscimento e l'accantonamento nel canone degli studi recenti. In altre parole: tra la ‘riscoperta’ e la marginalizzazione persistente, anche a fronte di una sua proposta testuale significativa. Volendo osservare il rovescio più negativo di una – nota – dinamica di rapporto culturale alle figure autoriali, Busacca risente così dell’adottare la voce di un suicidio, senza essere suicida. Scrittrice di rottura, ma non di avanguardia. Poeta lirica, ma di un io che non è il suo. Tra i protagonisti di un *entourage* culturale che la considera un nome di radicata importanza, ma priva di una traiettoria individuata nel canone.

¹⁰ H. Busacca, XLVII, in *I quanti del suicidio* cit., p. 145.

¹¹ Ead., *Giucoco della memoria*, Milano, Guanda, 1949 [risvolto di copertina].

¹² O. Pelosi, *Euridice e la “città d’ombre”: spazio urbano e “corpo abietto” nel “percorso” autoriale di Helle Busacca* cit., p. 219.

¹³ Lorenzo Spuro, *Eros Alesi (1951-1971)*, in «La Ballata», XLIV (2020), n. 1, p. 9.

Quest'ultimo carattere è già registrato da Eugenio Montale, quando nella sua *Farfalla di Dinard* descrive «La Busacca» come una sorta di uccello strano, da «cercare lontano, in altri liti»¹⁴. *Lidi* che costituiscono, nel contemporaneo, un terreno di interesse per la critica non più solo femminista e militante, ma che entrano nel vivo di una questione che riguarda l'orientamento dei processi ermeneutici in senso lato.

¹⁴ Eugenio Montale, *Farfalla di Dinard*, a cura di N. Scaffai, Milano, Mondadori, 2021, p. 27.

DANIELA SANTACROCE
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

LA VITA. ANTOLOGIA ITALIANA PER LA SCUOLA MEDIA.
NATALIA GINZBURG E IL DIALOGO FRA IDENTITÀ
PER LA DEFINIZIONE DI UN CANONE ‘FLESSIBILE’

Nel 1981 Natalia Ginzburg cura per l'Istituto Geografico De Agostini un'antologia per la scuola media intitolata *La vita*. A coinvolgerla nel progetto è Geno Pampaloni, noto critico letterario che già si è interessato alla sua scrittura; ad affiancarla è Clorinda Gallo, docente e sua amica, nonché moglie di Niccolò Gallo, critico lui stesso, fondatore – insieme a Pampaloni, Dante Isella e Vittorio Sereni – della rivista letteraria «Questo e altro»¹, direttore editoriale delle collane di narrativa italiana della Mondadori dal 1959. Questi primi dati permettono di elaborare tre osservazioni preliminari.

La prima riguarda l'intreccio delle relazioni culturali all'interno del quale si muove Natalia Ginzburg. Della sua lunghissima e variegata collaborazione con l'editore Einaudi si sa molto, tensioni e rotture comprese; è proprio intorno agli anni Ottanta che si data l'allontanamento definitivo, anticipato sia da inadempienze contrattuali da parte della casa torinese che da differenze di vedute. Ginzburg però rivela di essere immersa all'interno di un'altra rete di rapporti altrettanto ampia e solida, confermando così la sua fisionomia di intellettuale ‘poliedrica’, partecipe del contesto storico-culturale in cui occupa una posizione solo apparentemente defilata.

La seconda osservazione impone di interrogarsi sulla scelta di curare una antologia per le scuole medie negli anni Ottanta. Ginzburg non è la prima scrittrice affermata a occuparsi di editoria scolastica: tra il 1969 e il 1974 anche Italo Calvino – solo per citare un autore a lei vicino per formazione ed esperienze – cura per Zanichelli alcune sezioni di narrativa dell'antologia *La lettura*. La scelta di Calvino però si può inserire ancora nella scia dell'istituzione della scuola media unificata nel 1962, che movimentava l'universo

¹ Rivista attiva tra il 1962 e il 1964.

editoriale italiano con molteplici iniziative. Prima ancora di lavorare all'antologia, infatti, Calvino aveva riadattato proprio per Einaudi sia *Il barone rampante* che *Marcovaldo*² nella collana «Lecture per la scuola media». Ginzburg stessa si era coinvolta in esperienze concretamente accostabili a queste quando aveva redatto la prefazione al *Diario* di Anna Frank per la stessa collana Einaudi nel 1966 e quando aveva accettato di dirigere «I pomeriggi. Collana per i giovani» per Emme Edizioni³. L'antologia però nasce circa dieci anni più tardi, a venti dall'istituzione delle medie, in un momento in cui – al di là della rivisitazione dei programmi nel 1979 – si assiste a una fase di sospensione delle iniziative riformatrici della scuola.

Esiste poi – e questa è una terza e ultima osservazione preliminare – una differenza profonda tra la direzione di una collana di libri per lettori in erba e la curatela di un manuale scolastico. Nel caso specifico di Ginzburg innanzitutto perché, se è noto che l'interesse per il mondo giovanile (e soprattutto infantile) è costante nella sua produzione e nella sua riflessione, è altrettanto evidente che i riferimenti alla sua esperienza scolastica non sono mai particolarmente lusinghieri. Basti a titolo di esempio quanto la scrittrice racconta nel saggio del 1949, *Il mio mestiere*:

E intanto dovevo andare a scuola, e studiare il greco, il latino, la matematica, la storia, e soffrivo molto e mi sentivo in esilio. Passavo le giornate a scrivere le mie poesie e a ricopiarle nei quaderni, e non studiavo le lezioni e allora mettevo la sveglia alle cinque del mattino. La sveglia suonava ma io non mi svegliavo. Mi svegliavo alle sette, quando non c'era più tempo di studiare e dovevo vestirmi per andare a scuola. Non ero contenta, avevo sempre una paura tremenda e un senso di disordine e di colpa. Studiavo a scuola, nell'ora di latino la storia, nell'ora di storia il greco, sempre così e non imparavo nulla⁴.

A livello più generale poi curare una antologia per le scuole medie, come dice proprio Calvino, è un «dannato lavoro»⁵: bisogna leggere un numero significativo di testi per arrivare a quei pochi da selezionare, ordinare, interpretare, annotare. Inoltre, è necessario sapersi muovere in una doppia direzione:

² L'edizione scolastica del *Barone rampante* è del 1965, quella di *Marcovaldo* del 1966.

³ Emme Edizioni è una casa editrice fondata a Milano nel 1966 da Rosellina Archinto Marconi e specializzata in letteratura per l'infanzia. La collana diretta da Natalia Ginzburg dura solo due anni (1974-1976) e si compone in totale di venti titoli: sette con una copertina monocromatica e priva di figure; tredici con un formato più piccolo e un'illustrazione nella parte inferiore. Destinatari della collana sono i giovani tra i 14 e i 17 anni; il titolo è spiegato da Ginzburg stessa con il riferimento ai suoi pomeriggi giovanili trascorsi nella lettura.

⁴ Il saggio è oggi nella raccolta *Le piccole virtù*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 68-69.

⁵ Lettera del 28 dicembre 1967 alla casa editrice Zanichelli, ora in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 977.

quella dello studio minuzioso del dettaglio (l'etimologia di una singola parola, la caratteristica di un solo personaggio, un unico tema affrontato) e quella dell'inserimento di una porzione minima di testo all'interno dell'intera opera, del genere e del contesto di appartenenza. A questa dinamica certamente Ginzburg è 'allenata' grazie al lungo tirocinio svolto presso Einaudi: la lettura di innumerevoli manoscritti di narrativa italiana e straniera⁶, il costante lavoro sugli apparati peritestuali dei libri pubblicati⁷, la pratica di traduzione sua personale e attraverso il coordinamento dei collaboratori sono tre operazioni diverse in cui è necessario coniugare una rigorosa fedeltà ai testi e una vivace creatività per interpretarli ed adattarli. Anche Calvino, però, proviene dallo stesso tirocinio; eppure avverte tutta la complessità della curatela di una antologia scolastica, che rimane quindi un dato.

Fin qui ci si ferma alle soglie del testo. Entrando all'interno di esso, *La vita* appare subito un manuale scolastico particolare, soprattutto per una serie di elementi che mancano: manca una divisione per generi letterari, manca una progressione chiara tra i volumi, manca un apparato didattico sistematicamente organizzato. Piuttosto, l'antologia è suddivisa in sezioni che corrispondono ai «momenti essenziali e fondamentali della vita umana»; lo spiegano le autrici nella pagina di indirizzo ai destinatari, pubblicata identica in apertura di ciascuno dei tre volumi. Una scelta, certo, che in sé non colpisce se è vero che nella scrittura di Ginzburg spesso il «tema fisiologico diventa corpo narrativo»⁸. I brani raccolti in ciascuna sezione, però, oltre a non essere sempre nello stesso numero (si passa da 4 a 29!), non sono ordinati secondo alcun criterio riconoscibile: poesia e prosa, brani lunghi e brevi, testi letterari e non, autori antichi e moderni, italiani e stranieri, noti e meno noti si alternano senza sistematicità.

⁶ Giulio Einaudi definisce Ginzburg una «lettrice formidabile» (Severino Cesari, *Colloquio con Giulio Einaudi*, Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 160). Più volte, nei pareri e negli interventi, Ginzburg si interessa del destinatario del libro, soprattutto se bambino. Lamenta, ad esempio, che i libri per bambini siano scritti pensando a ottenere fama e guadagno (*La congiura delle galline*, ora in Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Torino, GEDI, 2021); sostiene che il libro *Cuore* non sia più una lettura infantile adeguata ai tempi (*Cuore*, ora *ibidem*); delle *Fiabe italiane* riscritte da Calvino dice invece che sono il più bel libro italiano per bambini, dopo *Pinocchio* (*Il sole e la luna*, ora in Natalia Ginzburg, *Non possiamo saperlo. Saggi 1973-1990*, Torino, GEDI, 2021); sulle pagine dell'«Unità» chiede *Bambini, ma davvero non amate «Pinocchio»?* («l'Unità», 2 novembre 1990).

⁷ Basti citare, per la collana Einaudi, «Lecture per la scuola media», oltre alla prefazione al *Diario* di Anna Frank, quella alla *Carta del cielo* di Mario Soldati nel 1980. Nella stessa collana sono inseriti due testi della scrittrice, *Lessico familiare* nel 1972 e *Le piccole virtù* nel 1984; il primo con note di Dora Cimara, l'altro con la prefazione di Sandra Bergamaschi e le note dell'autrice.

⁸ Cesare Garboli, *Prefazione a Natalia Ginzburg, Opere raccolte e ordinate dall'autore*, Milano, Mondadori, 1986, vol. I, p. XVIII.

Se poi ci si addentra ancora più in profondità nell'antologia si possono rilevare altri particolari. Non tutte le sezioni, ad esempio, indicano effettivamente «momenti essenziali e fondamentali della vita umana»: in mezzo a *nascere morire amore e amicizia* compaiono anche *fiaba* (un genere letterario) e *avventura* (un ingrediente essenziale della narrazione, soprattutto per ragazzi). La definizione stessa di «momenti» appare vaga perché essa comprende età dell'uomo (*infanzia adolescenza*), esperienze felici (*gioco ridere amore*) o infelici (*guerra miseria malattia persecuzione*), sentimenti (*dolore felicità*), aspetti della vita elementari (*cibo acqua famiglia*) e più raffinati (*cielo Dio libertà*). Si può poi comprendere perché *fiaba* e *gioco* siano solo nel volume per gli studenti più giovani e *cielo* e *Dio* solo in quello dei più maturi, ma ci si può chiedere perché l'*amicizia*, esperienza fondamentale dell'età giovanile, compaia solo nel secondo e *mondi immaginari*, che richiama la fantasia così spontanea nei più piccoli, solo nel terzo volume. Identiche perplessità sollevano i criteri di ordine delle sezioni: sembra coerente, ad esempio, accostare *acqua* e *natura* nel primo volume, mentre non è chiaro perché dopo di essi si debba inserire *ridere* che, precedendo *animali*, interrompe una terna per così dire 'naturalistica'. Unico criterio fisso per i tre volumi è quello di aprire con la sezione *nascere*; il primo volume chiude con *morire*, gli altri due con *le strade della libertà*.

Gli autori antologizzati (più di 250) vanno da Omero agli evangelisti, da Ibico a Dante, da Belli a Pasolini, da Saffo a Dickinson, da Garcia Lorca a Hikmet, da Saki a Brecht, da Simone de Beauvoir a Simone Weil, da Lu Yu a Po-Chu-i. Per la maggior parte (circa 150) sono presenti con un solo testo; da alcuni le autrici attingono maggiormente e di pochi i testi antologizzati in successione sono numerosi al punto da costituire veri e propri nuclei autoriali (Capuana e Calvino in *Fiabe*, Omero Virgilio e la *Canzone di Orlando* in *Guerra*, ancora Omero in *Famiglia* e Ariosto in *Avventura*). Il maggior numero di occorrenze è quello di Čechov e Tolstoj, gli amati scrittori russi, che tornano circa una ventina di volte ciascuno. L'antologia non raccoglie solo brani letterari: ci sono anche articoli di cronaca, reportage, lettere di deportati o partigiani o bambini, la *Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino* del 1789; in ogni volume vi è un'ampia sezione dedicata a un film e accompagnata da un ricco corredo fotografico (*Il monello* del 1921 di Charlie Chaplin, *Amarcord* del 1973 di Federico Fellini, *La corazzata Potemkin* del 1925 di Sergej Michajlovič Eizenstejn).

Infine, sono differenti tra loro – e non solo per la lunghezza – sia le presentazioni di brani e autori (con l'asterisco quelle curate dalle autrici), sia le attività proposte alla fine dei brani: non sono sempre presenti, si distinguono in individuali (*Rifletti e ricerca*) e collettive (*In gruppo*) e non necessariamente

in questo ordine, possono riguardare questioni linguistiche (etimologie, significati propri e metaforici, l'uso dell'apostrofo, il significato di nomi di persona) o letterarie (riflessioni sulla fiaba, sulla *chanson de geste*, sul teatro) o temi di attualità (droga, diffusione degli anglicismi, letteratura popolare, integrazione razziale).

L'impressione complessiva che si ottiene scorrendo questa antologia è quindi che non sia stato applicato nessun criterio non solo scolastico, ma generale. Essa sembra piuttosto seguire un flusso di pensieri sentimenti emozioni idee ricordi, che danno all'opera una forma non rigida, ma flessibile. A dichiararlo sono le autrici stesse quando, nell'indirizzo ai lettori, si esprimono con queste parole:

Non abbiamo voluto dare ai ragazzi un panorama culturale di tutta la narrativa o la poesia esistente. Questo ci sembrava impossibile, troppo ambizioso, e forse anche generico e inutile. Abbiamo semplicemente voluto far conoscere ai ragazzi alcune zone della narrativa e della poesia, alcune forme espressive che ci avevano incuriosito, o affascinato, o colpito, o alle quali eravamo affezionate per nostre ragioni. Ma riteniamo che un'antologia abbia un senso soltanto se rispecchia inclinazioni personali, affetti personali, memorie personali e personali fedeltà⁹.

La cifra di Ginzburg è immediatamente riconoscibile. Prima di tutto nel tono sommo: la dichiarazione di intenti in negativo («non abbiamo voluto»), l'uso dell'avverbio riduttivo «semplicemente», l'esclusione di qualsiasi ambizione alla completezza («alcune zone», «alcune forme espressive»), l'insistenza su di un'ottica soggettiva ed emotiva (la ripetizione in epifora, e infine in chiasmo, dell'aggettivo «personali»). In realtà, nelle righe precedenti, le autrici assumono pienamente la responsabilità della selezione operata e la motivano senza ambiguità: hanno preferito autori con uno stile preciso, perché ritengono «che poche cose al mondo siano educative come la chiarezza dello stile»; hanno inserito scrittori e poeti «grandi» o «piccoli», quando le «incuriosiva [...] il modo come avevano illuminato [...] alcuni aspetti dell'esistenza», o quando «sembrava che essi avessero, nell'accostarsi alla realtà, un modo [...] particolare dell'epoca in cui vivevano, e quindi in qualche modo degno d'attenzione»¹⁰; hanno escluso quelli che «sono unicamente per adulti [...] perché la loro visione della realtà è adulta»¹¹; hanno scartato «alcune grandi opere» di cui hanno

⁹ Natalia Ginzburg, Clorinda Gallo, *Cari insegnanti e cari ragazzi*, in *La vita. Antologia italiana per la scuola media*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1981, vol. 1, p. 6.

¹⁰ Come esempi, le autrici citano Antonio Fogazzaro e Annie Vivanti.

¹¹ È il caso di Marcel Proust, «uno scrittore che impariamo ad amare e a capire quando abbiamo oltrepassato i vent'anni», in N. Ginzburg, C. Gallo, *Cari insegnanti e cari ragazzi* cit., p. 6.

ritenuto impossibile isolare solo poche pagine¹². La forma 'fluida' dell'antologia, quindi, non corrisponde a una vaghezza di intenti. Essa piuttosto, oltre a riflettere quella posa volutamente dimessa in cui spesso si atteggia Ginzburg, sembra dipendere da altri fattori.

Innanzitutto, il fatto che una antologia scolastica presuppone la presenza di un doppio destinatario: il docente e lo studente. Senza dubbio, infatti, l'abbondanza di chiarimenti sui criteri di selezione dei brani interessa gli insegnanti: essi vengono dotati di tutti gli strumenti necessari a costruire, in base alla loro autonomia e alle loro competenze, i percorsi didattici. Del resto una antologia non è un testo da utilizzare e consultare dalla prima all'ultima pagina, ma una miniera di materiali da scegliere accostare scartare. Non a caso Italo Calvino, quando nell'articolo pubblicato sulla «Repubblica» confronta l'antologia personale di Primo Levi, *La ricerca delle radici*, con questa scolastica di Gallo e Ginzburg, le considera entrambe «esempi d'antologia-enciclopedia». Poi si premura di chiarire:

Su questa tentazione enciclopedica [...] bisogna intendersi. In altre epoche «enciclopedia» ha significato la fiducia in un sistema globale che includesse in un unico discorso tutti gli aspetti del sapere. Oggi invece non c'è sistema che tenga; al posto del «cerchio» a cui l'etimologia del vocabolo «enciclopedia» rimanda c'è un vortice di frammenti e di frantumi. L'ostinazione enciclopedica corrisponde al bisogno di tener insieme, in un equilibrio continuamente messo in forse, le acquisizioni eterogenee e centrifughe che costituiscono tutto il tesoro della nostra dubitosa sapienza¹³.

L'antologia *La vita* di fatto è «un vortice di frammenti e di frantumi», al punto che si dubita anche solo di intravedere in essi una forma esterna che rispecchi il «bisogno di tener insieme [...] le acquisizioni eterogenee e centrifughe».

Ciò che interessa però è che di fronte a questa articolazione aperta e flessibile sono posti anche gli studenti. A loro le autrici si rivolgono in seconda

¹² Così accade per *Delitto e castigo* di Dostoevskij e per *Cent'anni di solitudine* di Gabriel García Marquez.

¹³ L'articolo di Calvino, intitolato *Le quattro strade di Primo Levi*, viene pubblicato sulla «Repubblica» l'11 giugno 1981 ed è ora in Italo Calvino, *Saggi 1945-85*, a cura di M. Barenghi, tomo I, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1133-1137. Calvino commenta l'iniziativa dell'editore Bollati di chiedere ad alcuni scrittori italiani una loro «antologia personale: nel senso d'una scelta non dei propri scritti ma delle proprie letture considerate fondamentali, cioè di tracciare attraverso una successione di pagine d'autori prediletti un paesaggio letterario, culturale e ideale». Quella di Levi, l'unico ad aver «accettato l'invito», viene messa a confronto con quella per la scuola di Gallo e Ginzburg.

persona singolare nelle note e nelle attività sui testi¹⁴; ma implicitamente anche nella lettera di indirizzo, richiamandoli a impegni precisi. Accostarsi al linguaggio della poesia «anche quando è oscuro» e anche se «riusciranno a intravedere unicamente qualche lembo o lampo»; «capire poco di un grande poeta» che è preferibile a «capire tutto di un poeta stupido»; «conoscere ciò che seduceva i ragazzi di ieri»; cogliere «il significato immenso ed altissimo ma tuttavia sempre semplice, sempre limpido, e ovunque presente»¹⁵ di un grande libro anche leggendone solo un breve brano. Sono sfide altissime, in cui i giovani lettori sono sollecitati, più che a una lettura guidata e passiva, a una critica e partecipata, nello sforzo continuo di comprendere, distinguere, confrontare, scegliere. Si potrebbe dire che anche a loro tocca un «dannato lavoro»!

Alla luce di queste considerazioni sembra quindi che la scelta di curare una antologia scolastica sia sostanzialmente in continuità con la sensibilità e con le esperienze intellettuali e letterarie di Natalia Ginzburg. Anzi, l'antologia si presenta come una formula particolarmente felice affinché possano convivere – anche con qualche tensione – diverse identità; quelle degli insegnanti e degli studenti, appunto, ma anche quelle molteplici di Ginzburg stessa: lettrice in prima persona, autrice, saggista, editrice. Per apprezzare fino in fondo questa sorta di 'consonanza spontanea' tra la scrittrice e la forma antologica, può essere utile soffermarsi su almeno due nodi tematici nei quali l'intreccio delle diverse identità appare più forte ed evidente.

Innanzitutto, curare una antologia scolastica significa affidarsi alla memoria dei libri letti o delle suggestioni che essi hanno esercitato nel tempo. Nel caso di Ginzburg il riferimento specifico alle letture dell'età giovanile torna spesso nei suoi interventi¹⁶ e l'aspetto memoriale della sua scrittu-

¹⁴ Tra le formule più usate nelle attività è sicuramente l'imperativo: «Consulta», «Scegli», «Osserva», «Informati», «Ripensa». Altre volte le autrici si rivolgono agli studenti in forma interrogativa: «Trovi noioso...?», «Ti meraviglia...?», «Hai un tuo pensiero su...?». Infine, si preoccupano di dare suggerimenti di lavoro: «Non dare una risposta affrettata», «È consigliabile che tu consulti il dizionario», «Se la tua ricerca sarà attenta...». L'ultima proposta dell'ultimo volume è formulata così: «Rifletti sul dolore e sulla forza d'animo di questi giovani di ogni nazionalità, che attendono la morte senza mai abbandonarsi a lamenti e recriminazioni, incoraggiando anzi i propri cari. Ripensa anche agli altri brani di questa voce e al suo titolo, *Le strade della libertà*: qual è la forza che spinge questi uomini ad essere tanto coraggiosi; e come si presenta il più delle volte la strada della libertà?». Il lettore è chiamato a non dare per scontato nemmeno il titolo della sezione e a definire un suo personale percorso verso la speranza.

¹⁵ Parole utilizzate per *Guerra e pace* di Tolstoj.

¹⁶ Nella prefazione a *Cinque romanzi brevi* Ginzburg, parlando delle sue letture giovanili sotto il «nome» di Čechov e di tanti narratori stranieri, confessa: «io non leggevo, ma piuttosto succhiavo come un bambino succhia il latte della balia, studiandomi di suggerire e penetrare il segreto della prosa» (Torino, Einaudi, 1964, p. 5).

ra è unanimemente riconosciuto dalla critica. Con una precisazione: per lei «ricordare non è rimpiangere»¹⁷ e lo sguardo rivolto al passato, benché non felice, non è nostalgico, perché «Il tesoro delle parole del passato [...] è un luogo morale che sta nel presente»¹⁸. Sfruttare questa direzione della 'vista interiore' al fine di costruire una antologia di testi per un lettore in formazione significa – necessariamente e paradossalmente – offrire una chiave di lettura del presente, proiettare verso il futuro, cancellare qualsiasi traccia di rimpianto. Significa altresì adottare lo sguardo di chi non è adulto e che, lungi dall'essere parziale e ristretto, al contrario è innocente, aperto alla scoperta, «supremo, ipotetico»¹⁹ e pertanto più profondamente vicino alla verità della vita.

In secondo luogo, così interpretato, il recupero dei testi permette di ricostruire una vera e propria autobiografia intellettuale: la scrittrice, infatti, selezionando brani e commentando la poetica altrui, chiarisce a sé stessa e ai lettori la propria. È innegabile che tra i temi centrali della riflessione di Ginzburg ci sia la fedeltà a una storia privata (sua e di molti suoi personaggi) nella quale si rispecchia quella collettiva; la scrittura si fa testimonianza di entrambe²⁰ con frequenti paradossi: un effetto complessivo di semplicità anche quando si affrontano questioni complesse; l'adozione di punti di vista soggettivi che non risultano mai parziali; la presenza di toni asseverativi che si stemperano nella consapevolezza che la vita, nonostante tutti gli sforzi di comprenderla, rimane complicata e spesso infelice. È anche per questi motivi che Scarpa può sostenere che la scrittrice «non fa che raccontare storie ma non [...] racconta mai tutta la storia»²¹. Una antologia scolastica nasce da una operazione analoga: raccontare tante storie o tanti pezzi di storie che il lettore, se vuole conoscere interamente, deve scoprire da solo. Anzi, è la struttura stessa dell'antologia – aperta flessibile e costantemente modificabile – che si fa specchio della scrittura così ricca di sfumature di un'autrice che sa parlare in prima persona singolare e plurale, con la voce dell'uomo e della donna, voltandosi al passato, radicandosi nel presente, immaginando il futuro.

¹⁷ Così si esprime Cesare Garboli nell'articolo *Diario d'amore ossessionato dalla ricerca di un padre*, in «Il Giornale», 2 dicembre 1970; oggi il testo funge da introduzione a Natalia Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, Torino, Einaudi, 2014, p. VI.

¹⁸ Domenico Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra*, in N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi* cit., p. 225.

¹⁹ La citazione completa delle parole di Garboli si riferisce a Ginzburg, cui piace la vita degli adulti ma «così come potrebbe apparire a uno sguardo supremo, ipotetico, simile a uno smisurato occhio infantile» (*ibidem*, p. VII).

²⁰ Ginzburg stessa istituisce una stretta connessione tra lettura e scrittura e tra scrittura e vita: «quello che mi stava a cuore [*leggendo*] era imparare il modo di condurre e articolare una storia, il modo di maneggiare e illuminare la realtà» (prefazione a *Cinque romanzi brevi* cit., p. 6).

²¹ D. Scarpa, *Appunti su un'opera in penombra* cit., p. 232.

Il risultato finale allora non è tanto la definizione di un canone alternativo a quello consacrato dalla tradizione; anzi, si stenta addirittura a considerare 'letterario' il discorso che l'antologia porta avanti attraverso le sue sezioni e i suoi testi. Piuttosto il titolo stesso, *La vita*, offre la chiave di lettura per guidare docenti e studenti: una forma di «ardire»²² forse, come sostiene Calvino, ma anche la proiezione di autrici e destinatari in uno spazio che si potrebbe definire 'eterotopico', secondo le caratteristiche che dell'eterotopia ha richiamato Antonio Sichera nel suo intervento in questo convegno²³. Entrare nell'antologia significa penetrare uno spazio contiguo e permeabile alla vita, che ha una fisionomia definita perché è fatto di libri memorie e sentimenti; in esso si consuma un rito che è quello della lettura come approssimazione alla realtà; da esso alla fine si esce.

In tutto ciò non è difficile ritrovare l'essenza stessa dell'arte di Ginzburg che già nel 1970 Geno Pampaloni individuava nel

sentimento di una approssimazione sempre incompiuta, di un'eco che ci turba ma non si coglie, di un residuo segreto di quella stessa realtà con cui abbiamo dolorosa confidenza. In questa sua musicale umiltà una parte è maniera; ma una parte è verità²⁴.

È a questo che deve aver pensato Pampaloni quando, dieci anni più tardi, chiama Ginzburg a curare una nuova antologia scolastica.

²² I. Calvino, *Le quattro strade di Primo Levi* cit., p. 1136.

²³ L'intervento di Antonio Sichera dal titolo *Ripensare l'eterotopia. Spazi e vissuti del rito nella scrittura letteraria* ha avuto luogo il 15 giugno 2023 nella prima sessione plenaria del convegno.

²⁴ Geno Pampaloni, *Il timbro giusto*, in «Corriere della Sera», 29 novembre 1970, p. 13. L'articolo è una recensione al volume *Mai devi domandarmi*, raccolta degli elzeviri pubblicati da Ginzburg sulla «Stampa», fra dicembre 1968 e ottobre 1970.

AURORA GAIA DI COSMO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA - UNIVERSIDAD DE SEVILLA)

VOCI DAL CARCERE: MODELLI E DISSONANZE NELL'AUTOBIOGRAFIA DI GOLIARDA SAPIENZA

È l'ottobre del 1980: Goliarda Sapienza viene incarcerata nella prigione romana di Rebibbia per il furto di uno scrigno di gioielli, commesso ai danni di un'amica benestante. Si trattò di un furto simbolico, come scrive suo marito Angelo Pellegrino¹, attuato per far fronte a un'esigenza personale: Goliarda, infatti, aveva pubblicato la sua ultima opera circa dieci anni prima e viveva in forti ristrettezze economiche.

La breve esperienza di reclusione nel carcere di Rebibbia, che confluisce nel romanzo autobiografico *L'università di Rebibbia*, pubblicato nel 1983, le conferì *a posteriori* una notevole risonanza. Il presente intervento non solo intende dimostrare la portata innovativa che caratterizza questo romanzo rispetto ai precedenti modelli di letteratura del carcere, ma anche scandagliare i retroscena che si celano dietro la pubblicazione del romanzo. Quali sono le ragioni intime che spinsero Goliarda Sapienza a commettere un reato che le aprisse le porte del carcere? Perché Goliarda desiderava ardentemente finire dietro le sbarre? Per comprendere questo è necessario premettere che questo atto eversivo nei confronti di chi non le attribuiva la giusta considerazione (che probabilmente si traduceva nella volontà di attirare l'attenzione su di sé) trova le sue radici nell'impegno politico profuso da Goliarda sin dalla tenera età, spia dell'educazione ideologica a cui era stata avviata. L'autrice siciliana nacque, infatti, in una famiglia spiccatamente socialista: sua madre, Maria Giudice², fu una delle prime sindacaliste italiane; il padre, invece,

¹ Angelo Pellegrino, *Ritratto di Goliarda Sapienza*, Milano, La Vita Felice, 2019.

² Maria Giudice fu un'attiva militante politica; nel 1903 assunse la carica di segretaria della Camera del Lavoro di Voghera e nel 1908 fu la prima donna a dirigere la Camera del Lavoro di Torino; subì diversi arresti, seguiti da diverse amnistie, ma dedicò tutta la sua vita all'intensa attività antifascista.

Giuseppe Sapienza, importante avvocato e grande penalista, era un convinto antifascista. Goliarda, dal canto suo, fu attiva partigiana della Resistenza, al punto da essere ricercata dalle SS, le quali fecero irruzione nell'accademia di Arte Drammatica di Silvio D'Amico da lei frequentata, e militante nella brigata dei Vespri siciliani fondata dal padre, che il 25 gennaio del '44 salvò da morte certa Sandro Pertini e Giuseppe Saragat; tuttavia, l'autrice siciliana conservò per tutta la vita un atteggiamento critico nei confronti del partito comunista italiano (ambiente che conosceva bene grazie al compagno Francesco Maselli, più comunemente noto con il nome di Citto); Adele Cambria, sua fervente sostenitrice, la definiva infatti anticonformista nell'anticonformismo familiare, proprio perché l'autrice non di rado muoveva sferzanti critiche alla stessa ideologia di sinistra a cui era stata educata sin da bambina, sostenendo l'ipocrisia di combattere il fascismo con i suoi stessi metodi autoritari.

Come detto precedentemente, Goliarda entrò nel carcere di Rebibbia nel 1980, nel pieno di un contesto socio-storico dal carattere fortemente eversivo come quello italiano di fine anni Settanta, lacerato dalla cosiddetta strategia della tensione, dalle guerriglie urbane e dai cruenti attentati delle nuove Brigate Rosse. Questo clima del terrore, scoppiato in particolare dopo la violenta strage di Piazza Fontana a Milano il 12 dicembre del 1969, trova le sue radici in quel movimento di contestazione giovanile, nato negli Stati Uniti nel 1968, sviluppatosi poi in Francia nel cosiddetto maggio francese e infine giunto in Italia, che si propagò proprio dall'interno delle Università.

Non è un caso, dunque, che Goliarda Sapienza abbia deciso di intitolare il suo romanzo per mezzo di una significativa endiadi, associando due differenti eterotopie foucaultiane, il carcere e l'università: quest'ultima si configura indubbiamente come luogo fisico, ma viene solo evocato dalla scrittrice. Si tratta del luogo in cui nasce il fenomeno della contestazione sociale e politica nei confronti dello stato, ma anche dello spazio da sempre destinato al diffondersi della conoscenza; proprio la Sapienza, infatti, sul finire del romanzo, mentre è intenta a discorrere insieme alle sue compagne di cella nel salotto sociale della detenuta Suzie Wong, spiega, riferendosi proprio alla ragazza cinese, per quale motivo il carcere possa essere associato all'università:

Come tutte qua è approdata al linguaggio profondo e semplice delle emozioni, così che lingue, dialetti, diversità di classe, educazione sono spazzati via come inutili mascherature dei veri moventi (ed esigenze) del profondo: questo fa di Rebibbia una grande università cosmopolita, dove chiunque, se vuole, può imparare il linguaggio primo. (UR, 91)

Il carcere, invece, è luogo concreto, reale, in cui Goliarda compie la sua esperienza tangibile di eversione allo stato; quest'ultimo rientra appieno tra quelle che Michel Foucault denomina «eterotopie della deviazione». Secondo il filosofo francese, infatti, non esiste cultura che non produca eterotopie; tra queste, è possibile distinguere tra eterotopie di crisi, luoghi privilegiati diffusi per lo più nelle società primitive, riservati a individui in stato di crisi, ed eterotopie di deviazione, luoghi collocati solitamente nelle periferie delle città, che accolgono individui, appunto, «devianti», ossia soggetti il cui comportamento risulta essere non conforme alla morale dominante e alle norme imposte. Tale asserzione, che rappresenta il primo principio dell'eterotopologia di Foucault, trova riscontro solo in parte nel romanzo di Sapienza: l'autrice catanese, infatti, sosteneva che, se è vero che il carcere per sua natura è il luogo in cui vengono rinchiusi delinquenti abituali, detenuti politici, o qualsiasi persona che si macchi di un reato e che quindi si allontana dalla morale comune, è altrettanto vero che la gente che si incontra lì, come afferma la stella Goliarda, «è gente come me, come noi»³.

Per Goliarda, il carcere, che in un primo momento può essere temuto per la sua natura di luogo lugubre e oscuro, in un secondo momento assume connotati quasi positivi, tanto che, secondo l'autrice, la gente dovrebbe addirittura pagare per entrarci. Si giunge, dunque, al terzo principio dell'eterotopologia di Foucault: «L'eterotopia ha il potere di giustapporre, in un unico luogo reale, diversi spazi, diversi luoghi che sono tra loro incompatibili»⁴. Il filosofo francese parla, dunque, di luoghi contraddittori, citando l'esempio del cinema, che racchiude al suo interno uno schermo rettangolare, attraverso il quale ci si accosta a mondi diversi da quello reale; tale contraddizione si può riscontrare anche nel carcere di Rebibbia descritto da Goliarda Sapienza. Se, infatti, universalmente, il carcere si contraddistingue come lo spazio dell'antisocialità per antonomasia, Rebibbia si configura, nell'esperienza dell'autrice, come luogo in cui la collettività scandisce ogni singolo momento della vita delle detenute che, dunque, hanno la possibilità di riconoscersi in quanto individui meritevoli e apprezzati:

Vedi, qui la giornata è così piena di avvenimenti che alla fine diviene come una droga... Si torna a vivere in una piccola collettività dove le tue azioni sono seguite, approvate se sei nel giusto, insomma riconosciute. Tutte capiscono perfettamente chi sei – e tu lo senti – in poche parole non sei sola come fuori⁵.

³ La citazione è tratta da un'intervista rilasciata a Enzo Biagi nel 1984, poco dopo l'uscita dal carcere di Rebibbia.

⁴ Michel Foucault, *Eterotopia*, Milano, Mimesis, 2010, p. 16.

⁵ Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia*, Torino, Einaudi, 2016, p. 138.

Dunque, è evidente come attraverso lo sguardo di Goliarda, il carcere assuma i connotati di un vero e proprio luogo d'avanguardia sociale⁶ in cui, tra le detenute che condividono la stessa sorte, si instaurano rapporti autentici, scevri dalle gerarchie e dalle posizioni sociali di ciascuna; l'autrice ne dà prova concreta per tutta la durata del romanzo, specialmente quando descrive minuziosamente ogni singolo incontro che compie come detenuta, terminata la prima fase di isolamento. Ciascuna delle compagne di Goliarda è connotata da precise caratteristiche fisiche e caratteriali sulle quali l'autrice indugia, compiendo spesso un'operazione lessicale ardita: infatti, in molti casi, si serve di termini e *tópoi* afferenti al lessico tradizionalmente usato dai poeti per descrivere la donna angelicata: per esempio, Sapienza rovescia il famoso *tópos* degli occhi, descrivendo «gli occhioni» toccanti della donna che le porta il latte, mentre si trova nella cella di isolamento. L'autrice si spinge ancora più oltre quando incontra Marcella, la giovane detenuta definita «angelo in salopette»⁷; o, ancora, quando incontra Roberta, tossicodipendente e detenuta politica che, a partire dalla seconda parte del romanzo, diventa la nuova compagna di cella di Goliarda⁸. Anche in questo caso, l'immagine vigorosa della detenuta che funge da *leader* di tutte le altre, fa il paio con quella delicata di donna-angelo: «È Roberta che mi risponde parlando per le altre con la piena consapevolezza di rappresentarle tutte: da “capo”, mi dico in parole semplici. Questa soave statua dalle membra esili e dalle lunghe ciglia»⁹.

Questa significativa dimensione sociale, tuttavia, fa da contraltare alla solitudine del mondo esterno, in cui la libertà è solo l'illusione regalata all'individui che credono di essere liberi, ma che in realtà sono intrappolati nelle opprimenti costruzioni dettate dalla società:

Sono da così poco sfuggita dall'immensa colonia penale che vige fuori, ergastolo sociale distribuito nelle rigide sezioni delle professioni, del ceto, dell'età, che questo improvviso poter essere insieme -cittadine di tutti gli stati sociali, cultura, nazionalità- non può non apparirmi una libertà pazzesca, impensata¹⁰.

Alla luce di quanto detto sinora, dunque, non solo il retaggio familiare e l'educazione ricevuta improntata alla filosofia, ma anche l'impegno

⁶ Barbara Kornacka, *Femminilità liberata ne L'università di Rebibbia di Goliarda Sapienza*, in *Escrituras autobiográficas y canon literario*, a cura di M. Martín Clavijo, Spagna, Benilde, 2017, pp. 233-256.

⁷ G. Sapienza, *L'università di Rebibbia* cit., p. 51.

⁸ L'autrice maturerà nel corso del tempo un'affezione e un'ammirazione tali nei confronti di Roberta, che farà di tutto per incontrarla al di fuori, come si racconta nel romanzo successivo, *Le certezze del dubbio*.

⁹ G. Sapienza, *L'università di Rebibbia* cit., p. 93.

¹⁰ Ivi, pp. 71-72.

politico, da sempre parte integrante della quotidianità di Goliarda¹¹, influì notevolmente sul processo che la condusse a Rebibbia; a questo proposito, è necessario ricordare il viaggio da lei compiuto tra Russia e Cina per mezzo del quale, attraverso un maturo sguardo geopolitico, l'autrice poté constatare coi suoi stessi occhi il carattere persecutorio dei regimi leninisti che l'aveva portata a contrapporsi al Partito Comunista Italiano. Fu dunque il maturare di posizioni sempre più anarco-individualiste e non solo il disagio economico a spingerla a commettere il reato che le spalancò le porte di Rebibbia. Inoltre non bisogna dimenticare che Goliarda fu da sempre affascinata dal carcere, in quanto esso costituì una tappa obbligata nella sua famiglia: Maria Giudice, battagliera al fianco di Antonio Gramsci e allora direttrice del giornale *Il grido del popolo*, fu incarcerata insieme a Umberto Terracini nel 1917 con l'accusa di aver distribuito volantini disfattisti durante i giorni di Caporetto; Giuseppe Sapienza sperimentò il carcere nel 1942, colpevole di promuovere l'ideologia antifascista e di aver partecipato alla Resistenza.

Se, dunque, secondo la teoria di Foucault, il luogo eterotopico ha il compito di «creare uno spazio illusorio che indica come ancor più illusorio ogni spazio reale»¹², risulta facile comprendere la ragione principale che sta alla base del desiderio di Goliarda di farsi incarcerare: obiettivo precipuo della sua permanenza a Rebibbia era la denuncia di una società alla quale lei stessa non sentiva più di appartenere, una società che non si può conoscere, sosteneva l'autrice, senza conoscere i suoi ospedali, i suoi manicomi e, appunto, le sue carceri. Nella già citata intervista rilasciata a Enzo Biagi del 1984, Goliarda disarmò gli astanti affermando che l'esperienza del carcere, luogo sociale per niente dissimile dalla realtà esterna, trasforma l'individuo, al punto da spingerlo ad affezionarsi come fosse la propria casa, tanto da volerci fare ritorno. Quella che inizialmente si presentava come la morte civile di Goliarda («quella che eri prima è morta civilmente per sempre»¹³), fece il paio successivamente non solo con l'occasione di promuovere una sferzante denuncia nei confronti delle pratiche carcerarie allora in vigore, ma anche con una sorta di sindrome da affezione carceraria che la colpì, determinando la nascita di una nuova concezione di libertà; Goliarda, infatti, arriva a comprendere che la libertà autentica si può scoprire solo nel luogo della sua massima interdizione: «Sono approdata nel regno del tutto possibile, fondato sulla coscienza profonda di essere ormai

¹¹ Angelo Pellegrino scrive: «Il Sessantotto fu da lei considerato come la sua vera giovinezza» (A. Pellegrino, *Ritratto di Goliarda Sapienza* cit., p. 25).

¹² M. Foucault, *Eterotopia* cit., p. 19.

¹³ G. Sapienza, *L'università di Rebibbia* cit., p. 5.

perdute per sempre le leggi che regolano il vivere di fuori. Infatti, quando metti il piede nel lido del tutto perduto, non è proprio allora che scatta la libertà assoluta?»¹⁴.

Angelo Pellegrino racconta che, dal momento in cui il furto di gioielli venne effettivamente attribuito a Goliarda, che li aveva rivenduti servendosi dei documenti sottratti alla sorella di Citto Maselli, cosa che permise agli investigatori del caso di risalire all'autrice, quest'ultima fu sottoposta all'interrogatorio di un giovane carabiniere che cercava di farla collaborare, al fine di evitarle la pena della reclusione; tuttavia, Goliarda, che invece desiderava ardentemente entrare a Rebibbia, recitò la parte dell'anziana testarda, determinando così inevitabilmente la propria condanna. In un'ennesima intervista rilasciata a Sergio Pautasso, noto editore e intellettuale dell'epoca, Goliarda affermò poi che la detenzione le fu utile per «morire civilmente», assistendo al suo stesso funerale, per poi rinascere; per l'autrice, infatti, il carcere fa regredire i detenuti al momento dell'infanzia, periodo dell'esistenza umana in cui l'individuo è ancora spoglio di ogni tipo di condizionamento sociale o di pregiudizio che ne determineranno più tardi la schiavitù. Allo stesso modo di un bambino, il detenuto, seppur umiliato dalla sua condizione, chiude i conti con la sua vita sociale e, per mezzo della funzione catartica che il carcere determina nella sua esistenza, torna a sperimentare una dimensione di libertà autentica, proprio come quella infantile: «È un po' umiliante per una persona adulta portare così alla luce il suo lato infantile. Ma è anche liberatorio. Chissà quanti uomini e donne hanno avuto questa sensazione di scioglimento da tutti i falsi pudori: poter finalmente confessare le proprie debolezze a un proprio simile»¹⁵.

Per Goliarda l'esperienza della detenzione non doveva concludersi con la fine della pena, ma anzi doveva proseguire con l'azione al di fuori del carcere; una volta uscita da Rebibbia, infatti, l'autrice cominciò a dar viva voce alla denuncia nei confronti del sistema carcerario italiano post-riforma. Nel 1975, infatti, la riforma dell'ordinamento penitenziario aveva messo finalmente in pratica (o almeno così si credeva) il dettame costituzionale contenuto nell'art. 27, comma 3, che recita: «Le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato». Il principio rieducativo della pena, dunque, prevedeva che, con la scarcerazione, l'individuo fosse reinserito nella propria comunità di appartenenza tanto a livello sociale, quanto a livello lavorativo. Goliarda Sapienza poté constatare sulla propria persona come

¹⁴ Ivi, p. 81.

¹⁵ Ivi, p. 27.

questo principio fosse del tutto teorico, poiché di fatto non trovava concretezza nella realtà: per l'autrice, infatti, che, come si è detto all'inizio di questo intervento, viveva già in ristrettezze economiche prima di entrare a Rebibbia, fu impresa ancor più ardua trovare un lavoro dignitoso dopo la detenzione. Goliarda si avvicinò, infatti, al mondo del lavoro solo tra il 1981 e il 1982 presso la Galleria-Libreria Pan di Roma e successivamente, fino all'87, intraprese la strada del giornalismo specialmente su riviste femministe, dove affermava che il femminismo italiano stava tradendo i dettami originari del movimento¹⁶.

Rispondendo ancora all'esigenza di denuncia che attraversava il suo animo dopo l'esperienza per lei salvifica del carcere, l'8 marzo del 1983 Goliarda pubblicò un'inchiesta su *Quotidiano Donna*, intitolata *Atrofie e vertigine bianca per le detenute di Voghera*, denunciando una particolare forma di detenzione femminile, totalmente distante dal principio di umanizzazione della pena, punto nevralgico della riforma del '75, perché metteva in atto pratiche di privazione sensoriale per le detenute: «Non gli concedono libri, giornali, riviste. La posta solo una volta al mese. Morte per atrofia intellettuale; Anche il vitto è scarsissimo e insapore, e non sono permessi nei pacchi frutta, dolci, eccetera. Morte per assenza di sapore»¹⁷. Insomma, quel «corso accelerato di vita, come Sapienza definisce il carcere»¹⁸, in cui ha saputo far fruttare ogni singolo momento trascorso dietro quelle sbarre, se da un lato consentì all'autrice di dar voce a quella contestazione sociale e politica nei confronti dello stato che rappresentava la primaria esigenza dell'animo battagliero di Goliarda, dall'altro lato non le conferì la fama letteraria a cui aspirava. Ancora oggi, infatti, Goliarda Sapienza resta una voce poco indagata del Novecento italiano, nonostante l'impegno profuso da vari intellettuali del tempo, nonché amici dell'autrice catanese, allo scopo di farne conoscere le idee e le opere al grande pubblico. Per esempio, Adele Cambria, già citata precedentemente, o Beppe Costa, caro amico di Goliarda nonché editore de *Le Certezze del dubbio* che, insieme a Marta Marzotto e ad altre personalità, si batterono non solo per la pubblicazione dei suoi romanzi, ma in generale per valorizzare, se così si può dire, l'immagine di Goliarda Sapienza come grande scrittrice del Novecento italiano, conferendole una serie di riconoscimenti: nel 1986, infatti, Goliarda ottenne il premio Minerva per la letteratura, un premio indirizzato, scriveva Adele Cambria, alle «donne che

¹⁶ Secondo la Sapienza, infatti, il femminismo italiano era colpevole di indurre le donne non tanto a rivendicare i propri diritti in quanto donne, ma a comportarsi sempre più come gli uomini.

¹⁷ Alessandra Trevisan. «*Fermare la fantasia*»: leggere «*L'università di Rebibbia*» di Goliarda Sapienza attraverso lettere e documenti inediti, in «*Diacritica*», 24 (2018), n. 6, pp. 37-57.

¹⁸ G. Sapienza, *L'università di Rebibbia* cit., p. 49.

rompono le regole»; nel 1993, ricevette il Premio Casalotti curato proprio da Beppe Costa; il 14 settembre dell'anno successivo, sempre a Casalotti, quest'ultimo organizzò una manifestazione in cui cercava di sensibilizzare l'opinione pubblica affinché Goliarda, ospite della serata, potesse ottenere il vitalizio previsto dalla Legge Bacchelli, che veniva concesso agli scrittori indigenti, come era accaduto precedentemente a Anna Maria Ortese. Fu la senatrice di Rifondazione Comunista, Ersilia Salvato, a proporre al Consiglio dei ministri l'interrogazione (firmata da nove senatori e nove senatrici) per l'attribuzione del beneficio, che sarebbe stato concesso tramite decreto del Presidente della Repubblica; tuttavia, all'autrice siciliana che pure era convinta, come affermò in quella sede una volta invitata a parlare sul palco, di avere un modo di scrivere «urtante e di certo non condiscendente», tale beneficio le fu rifiutato.

Alla luce di quanto detto finora, sarebbe opportuno, dunque, ripensare alla figura di Goliarda Sapienza, non solo come voce significativa del nostro Novecento, che ha saputo condensare all'interno dei suoi scritti la vita e la quotidianità di un periodo complesso per l'Italia, come quello degli anni di piombo e che per questo non merita di restare fuori dal canone letterario; ma anche come donna coraggiosa, solare, amorevole, non certo una figura lugubre e oscura come il più delle volte viene dipinta. Paolo Franchi scriveva: «Siamo tutti molto in debito con lei. Dovremmo sempre continuare a parlare e scrivere di Goliarda perché, come una sera lei mi disse, se noi continueremo a ricordarla, a parlare di lei, Goliarda continuerà a vivere». In fondo, forse era questo il suo più grande desiderio: farsi conoscere, abitando tutte le sue opere, trasferendosi in esse interamente.

MARIANNA SCAMARDELLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

«QUESTA È UNA REALTÀ SPESSA COME CORPI».
DISSIDENZE E DISSONANZE NEL “FEMMINISMO CRITICO”
DI ROSSANA ROSSANDA

Intellettuale, scrittrice e giornalista, Rossana Rossanda non ha mai smesso di occuparsi con rigore e con passione di arte e letteratura, ambiti che hanno fondato e progressivamente strutturato il suo pensiero critico e politico, creando una decisiva contaminazione tra generi. Il 13 maggio 2019 su «L'Espresso», la giornalista pubblica un intervento dal titolo *Manifesto per un nuovo femminismo*: un tentativo militante di imporre una soggettività femminile, in cui ci si interroga su questioni legate alle donne a partire dalle «sfide della maternità» in una società «che resta maschilista»¹. Il rapporto di Rossanda con il femminismo rimane comunque controverso, come attesta la sua risposta, costituita dalla dubbia affermazione «credo di esserlo»², alla domanda se sia femminista o meno. Rossanda certo condivide la battaglia delle donne, «talvolta con qualche riserva», ma in *Le altre* dichiara: «Io femminista non ho voluto essere ma il femminismo ha cambiato alcune categorie del mio pensare»³. In quest'ottica si innescano non tanto una “differenza”, quanto piuttosto «un conflitto» di genere che «percorre tutta la vicenda umana» – come si legge nella raccolta *Quando si pensava in grande* – in un'accezione di «derivazione greca»⁴ dove emerge una visione binaria della sessualità e una divisione gerarchica tra maschio e femmina; o come scrive il 31 marzo 2008 nell'articolo *Parliamo di donne*, in cui afferma che «non si schioda da oltre mezzo secolo una democrazia che discrimina il genere»⁵. Rossanda però non offre certezze, ma

¹ Rossana Rossanda, *Manifesto per un nuovo femminismo*, in «L'Espresso», 13 maggio 2019.

² *Ibidem*.

³ Ead., *Le Altre*, Roma, Manifestolibri, 2021, p. 31.

⁴ Ead., *Quando si pensava in grande*, Torino, Einaudi, 2013.

⁵ Ead., *Parliamo di donne*, in «il Manifesto», 31 marzo 2008.

procede attraverso interrogativi: lo si evince già dall'*incipit* de *La ragazza del secolo scorso*, «comincio dall'interrogare me»⁶; o anche dall'incedere per domande in *Un secolo, due movimenti. Comunismo e femminismo*, che riscontra tracce di «unità» tra i due ambiti, accomunati dalla radice della «creazione»⁷. La sua scrittura dubitante tende non ad «assolutizzare le differenze», ma a «ripensare l'intero groviglio dei problemi del nostro tempo», come scrisse nell'87 sulla rivista «Reti: saperi e pratiche delle donne». Il presente contributo si propone pertanto di indagare, sia nei suoi scritti letterari che negli articoli di giornale, la questione irrisolta del rapporto di Rossanda con il femminismo, dimostrando come per la scrittrice sia stato proprio quest'ultimo a permettere il passaggio da una maschile «classe dominante» a una femminile «sessualità del sapere, come sapere d'un sesso dominante»⁸.

1. *Dissonanze e dissidenze nel "femminismo critico" rossandiano*

La tematica del femminismo nel pensiero di Rossana Rossanda è un nodo controverso e assai dibattuto. Nel secondo capitolo di quella che è l'unica attestazione autobiografica di Rossanda e che lei non voleva assolutamente che venisse considerata un'opera letteraria, *La ragazza del secolo scorso*, scrive: «Insomma che i sessi fossero due era ovvio come l'avere due gambe e mancare di coda. Ma essere donna è invece tutto un lavoro, una prescrizione e un dubbio. Ti avvertono, te lo comandano»⁹. Quest'affermazione è interessante in virtù di una prima contraddizione insita in essa: se da una parte Rossanda ammette infatti la biologica presenza della duplicità del sesso maschile e femminile, dall'altra spalanca la visione a un'ottica *in fieri*, di "lavoro", per cui la donna deve costruirsi perché, se prima di tutto il suo sesso è una "prescrizione", sicuramente è anche un "dubbio", ossia qualcosa che a conti fatti deve materializzarsi.

Ma la costruzione deve avvenire da sé, non perché venga "comandato" di essere donna. In *Le Altre* scrive:

È il rivolgimento di quel potere che non sta nel dispotismo del tiranno, o nelle leggi dello stato, o nell'arbitrio del padrone, ma nel dominio che da millenni il maschio esercita sulla femmina, e che ha modellato non solo la subalternità della

⁶ Ead., *La ragazza del secolo scorso*, Torino, Einaudi, 2005, p. 10.

⁷ Ead., *Un secolo, due movimenti. Comunismo e femminismo*, Napoli, Futura, 2022, p. 27.

⁸ Ead., *Anche per me. Donna, persona, memoria*, Milano, Feltrinelli, 1987, p. 39.

⁹ Ead., *La ragazza del secolo scorso* cit., p. 35.

donna, ma la concezione – noi diremmo l’ideologia – che l’insieme dell’idea del potere degli uomini, la tradizionale sfera politica, porta in sé [...] questa specifica oppressione le fa non solo subalterne, ma in qualche modo simili ai loro oppressori, modellate su di essi, per cui per liberarsi davvero debbono anche liberarsi di quanto quel modo di essere e pensare dell’uomo è stinto dentro di loro. Devono andare insomma a una rivoluzione anche in se stesse, nelle idee, nel costume; a lacerare rapporti affettivi, a cancellare antiche educazioni [...]. Il movimento delle donne si è poi andato separando dagli altri movimenti, isolandosi o lasciandosi isolare [...] nella rincorsa dei problemi della persona fino alla sfera dell’inconscio o nelle forme ancestrali della specie, per le donne l’idea di rivoluzione diventa assieme infinita e inafferrabile¹⁰.

La rivoluzione deve dunque partire da dentro se stesse prima ancora che essere finalizzata all’*Altro*. Solo se questo avviene, l’emancipazione ha un senso, come scrive Rossanda in *Anche per me*:

E anche quando una donna mi indica, attraverso di sé, non il fondo delle cose ma il fondo di se stessa, affrontando il rovesciamento di tutte le carte ricevute, di tutte le regole interiorizzate, di tutti i punti di vista che le hanno insegnato e l’improvvisa mancanza d’appoggio che ne viene, ribaltando i termini del proprio destino, vedo in questo mutante il fascino di una riconquista di sé che forse gli uomini non sanno ancora compiere¹¹.

Il sesso diventa a questo punto, per Rossanda, una “delimitazione”, tant’è che lo erige allo stesso livello della malattia e poco più avanti afferma: «Il proprio corpo non si sente, se stai bene è come l’aria. Lo incontri nella malattia e poi nel sesso»¹². Il problema del femminismo coincide dunque con un’altra grande questione, l’“esser donna”. Si riportano ancora le sue parole:

Ci vuole una vita per capire che significa esser donna. Almeno così pare per me, e perciò guardo le giovani con tenerezza – sono tanto più belle di come eravamo – e compassione. Come a noi erano prescritte castità e indipendenza, a loro sono prescritti sesso e seduzione. Come per noi la maternità oscilla fra realizzazione e contraddizione. Sul resto – che essere, che fare – ognuna inciampa per conto suo. Alcune trovano nel femminismo lembi di risposta, di comunità. Le più fingono di sapere quel che vogliono, ma poche se la cavano¹³.

¹⁰ Ead., *Le Altre* cit., p. 41.

¹¹ Ead., *Anche per me* cit., p. 23.

¹² Ivi, p. 36.

¹³ *Ibidem*.

La chiave di volta e lo snodo interessante che riguarda Rossanda sta nel non ridurre tutto a una questione di genere; questo era “il danno” che si insinuava nell’idea di emancipazione che avevano molte donne, ossia quello in qualche modo di categorizzare l’uomo e la donna. Lei stessa usa questa parola: «Essere donna non era l’essenziale, o se lo era, non restava che fare come se non lo fosse, ridurre il danno»¹⁴. Bisogna svincolarsi da queste categorie e questa è una “rivoluzione” che lei trasmette bene in una metafora a mio parere forte quanto suggestiva: «L’unità appartiene al femminismo, se pur c’è riuscito, perché occorre divincolarsi da radici secolari, e tentatrici e seduttive, riformularsi. Anche mettere le viscere sul tavolo»¹⁵.

A un certo punto Rossanda spiega bene il limite della donna e lo fa in riferimento a una propria esperienza personale, quando nel 1992 fu mandata in Spagna per una missione clandestina:

La scoperta fu che non sfuggivo al femminile. E non sul terreno dei sentimenti, dove tutte ci muoviamo con millenni di desideri e frustrazioni addosso, ma su quello del razionale e del pubblico, dove mi dicevo che non c’è differenza fra un uomo e una donna. Non era così. Quell’impulso di fuggire davanti alla decisione del fare o no il corteo proibito fu un avviso che non mi ha impedito di fare scelte drastiche, ma si ripete ogni volta che non sono in gioco io sola – sento uno scarto, un esitare, un ritirarmi. Non credo che succeda a un maschio, il decidere per gli altri sta nel suo DNA. [...] Non che le donne non amino il potere, lo esercitano senza pietà nel privato e l’una contro l’altra. Ma fuori del privato siamo tentate di seguire, a costo di romperci in due, la strada decisa da altri. Ci sentiamo estranee, e come Virginia Woolf lo rivendichiamo non senza subirne le conseguenze con lacrime e strida. Ma raramente lo mettiamo in discussione, perché implica meno violenza, e sarebbe una virtù, ma anche meno responsabilità, e dubito che lo sia [...] Non sono sicura che sia una sapienza, è l’eredità di una condizione subita. Le femministe me lo hanno rimproverato. Io ai miei poveri poteri pubblici non avrei rinunciato, mentre mi pareva un po’ losco usare di quelli privati¹⁶.

Per Rossanda bisogna svincolarsi da questa eredità. E, infatti, in un’invettiva rivolta alla stessa Woolf, scrive:

Di una stanza tutta per me non ho sentito la mancanza avendo per me il mondo e potendo perfino recederne. Mai ci si realizza come assieme agli altri, cui con naturalezza si spiega come fare – dev’essere il temibile materno, fabbricare le creature, nutrirle, insegnargli a camminare, spezzarle malvolentieri¹⁷.

¹⁴ Ivi, p. 101.

¹⁵ Ivi, p. 107.

¹⁶ Ivi, p. 218.

¹⁷ Ivi, p. 220.

Qui si apre l'altra questione: uscire dall'individualità di "donna emancipata" e favorire un'integrazione, un "collettivo". Avviene in altre parole «lo scarto»¹⁸. Bisogna dunque rifondare tutto dai rapporti. Questo pensiero lo si rileva anche in un articolo di Rossanda uscito l'8 marzo 1979 su «Il Manifesto» e intitolato *Chi ha paura di Virginia Woolf*, in cui scrive:

Oggi, mentre un dubbio percorre, appunto, politiche e ideologie, il femminismo tocca corde profonde. Alla separatezza della politica sembra opporre l'immediatezza delle relazioni fra persone; alla alienazione dei rapporti capitalistici di lavoro, che rendono uomo e donna pura funzione, il diritto alla "diversità" di ciascuno; al formalismo della parola lo spessore del gesto, l'irriducibilità del sentimento, intraducibilità del corpo come luogo di riproduzione della specie¹⁹.

Tale attivismo si ritrova in un articolo emerso da personali ricerche d'archivio effettuate su «Il Mattino», il cui titolo, *Femminismo da cambiare per cambiare la vita*²⁰ reca già in sé traccia di uno spirito militante che appartiene a Rossanda.

2. *Il fallimento della rivoluzione femminista.* *Una rilettura di Virginia Woolf*

Dov'è che, dunque, per Rossanda ancora una volta la rivoluzione femminista fallisce? Nella difficoltà di costruire rapporti. Afferma infatti che «la cultura maschilista va intesa nella sua accezione di senso comune di derivazione greca, romana e giudaica, ma si dovrebbe anche dire egizia o cretese, culture che hanno in comune la visione binaria della sessualità»²¹. Scrive ancora che «la femminizzazione del costume: nell'abito, nella casa, nell'ambiente [...] è il trionfo di una visione merlettistica dell'ambiente [...]. La camera tutta per sé non sono le quattro pareti dove si sta finalmente in pace [...] ma dove si trova la vergine delle proprie profondità insondate»²². C'è un'incomunicabilità dei rapporti, come scrive Rossanda, e «questo è il punto nel quale il femminismo entra ancora in difficoltà, rigettandolo sull'insieme della cultura dei giorni nostri, cui si è imposto». In questo afferma che deve avvenire una "rifondazione". Se non avviene, conclude:

¹⁸ Ivi, p. 239.

¹⁹ R. Rossanda, *Chi ha paura di Virginia Woolf? Io*, in «il Manifesto» 8 marzo 1979; ora in *Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici*, a cura di F. de Cristofaro, Roma, Nottetempo, 2023.

²⁰ Ead., *Femminismo da cambiare per cambiare la vita*, in «Il Mattino» 24 marzo 1987.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

non c'è da stupirsi se le meno fortunate scivolano in una pratica univoca e più semplice; quella della vecchia, e magari immalinconita, emancipazione (l'emancipata furibonda che dalla finestra di Virginia Woolf lancia proiettili su ogni maschio che si avvicina), o del ritorno a casa. A casa nella stanza tutta per sé. Dalla quale a volte si esce anche per buttarsi nel fiume. Ecco perché io ho paura di Virginia Woolf, compagne ed amiche che la amate tanto²³.

Con queste parole Rossanda prende anche una posizione distanziata dunque dall'emancipazione femminista intesa come rivoluzione del sé e che non fa fronte a un rapporto di reciprocità tra sessi.

Nell'articolo *Donne e politica*, Rossanda riflette proprio sulla contraddittorietà della Woolf, affermando che quest'ultima ha diviso «le cose ormai orrende del “pubblico”, conflagrazione e morte, e il “privato” un margine libero da percorrere. Quando ne sarà convinta, Virginia prenderà una pietra e tenendola stretta nelle mani si inoltrerà nel fiume». Inoltre, aggiunge: «Virginia non è una femminista dell'epoca sua; le manca una tenerezza vera per il suo sesso. La sua vera chiave è androgina; Orlando non è solo Vita Sackville-Western, ma lei stessa»²⁴. Aggiunge Rossanda che «la guerra è fuori dalla porta» e che quindi:

le donne devono, anche se non ne hanno voglia, spellarsi le mani e demolirsi il cervello rispondendo anche loro a tutte, ma proprio a tutte le domande. Non c'è più un orto concluso dove rifugiarsi: su di esso passa ormai ogni mezz'ora, alto nel cielo, il satellite di qualche grande, in grado di fotografare e versare agli atti la marca della camicetta che portano²⁵.

L'atteggiamento di Rossanda, dunque, è di una donna sicuramente interessata alla condizione femminile ma che non ha delimitato tutto solo a una questione di genere e di corpo. Non a caso in *Autodifesa di un io politico*, breve saggio contenuto all'interno di *Questo corpo che mi abita*, scrive che non vuole che si dica di lei:

costei non s'è resa autonoma, s'è martirizzata nell'antica dipendenza delle donne [...] non mi appassiona quell'attrazione concettuale che è l'autonomia del genere umano femminile; cosa diversa della differenza sessuale, perché la differenza sessuale non è, secondo me, un dato a priori, ontologico: è un aspetto determinante e non totalizzante, della mia esistenza di persona/donna, in questo luogo e tempo d'una storia dove sono accidentalmente collocata²⁶.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ead., *Donne e politica*, in «il Manifesto», 1° aprile 1979.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ead., *Questo corpo che mi abita*, Torino, Bollati Boringhieri, 2018, p. 61.

Pertanto, secondo l'ottica di Rossanda, bisogna fare del concetto biologico di donna un aspetto oggettivo ovviamente ma non determinante. In questo non pone una differenza, come si evince da una bellissima riflessione che fa a proposito di Lucifero «nato per la sua superbia, ma anche per la sua caduta» e afferma che c'è un sentimento comune che avvolge uomini e donne, come quello della solitudine:

Ogni io – o forse il mio, parliamo di quel che abbiamo sperimentato – è complicato e sufficientemente debole perché nella spinta a capire tutto non si squilibri, non si sbilanci, non si senta esposto alla riduzione del tutto che gli sfugge e a un desiderio senza risposta per sé. Questo non lo conoscono soltanto le donne, lo conoscono gli uomini dall'abisso dei tempi e allora gridano: Signore, perché mi hai abbandonato? Perché volgi lo sguardo da me? Nella solitudine mi perdo²⁷.

E ancora, sulla questione dell'io, un altro passo estrapolato chiarisce la non differenza tra i due generi che fa Rossanda:

Il chiodo della crocifissione sta assai più profondamente infitto nell'inquietudine dell'io, questo portiamo in giro come chiave di lettura dell'altro, più che riceverlo dall'altro. Siamo finiti, perimetrali, conclusi, nel tempo come nell'astensione della nostra mente: questo non è drammatico nel senso di sofferente; è tragico nel senso di irrisolvibile. E non saprei sessuare se non i modi di questa presa d'atto, di coscienza: essa sta in tutto quel che so e scopro dell'uomo e della donna – e che posso chiamare anche il neutro della specie, perché è da e su questa comune condizione che è stato effettuato un antico atto di dominio d'un sesso sull'altro, e poi costruito un decalogo della differenza, vecchio come i libri più antichi. Dal quale mi voglio liberare²⁸.

La differenza tra uomo e donna va intesa dunque solo come «metodo differenziale», cioè, «prende in esame il rapporto fra due, o è un vicolo cieco, una impasse»²⁹.

Si arriva così a un punto cruciale, ossia il concetto di “essere” donna. Scrive Rossanda:

Non è un mio paradosso che lo scopriamo, nel vivere, tardi: tutte lo hanno scoperto tardi, perché l'esser donna che a priori gli era dato dal primo: – Oh bella bambina! Chi sposerai quando sarai grande? – Papà! – su via via con gli anni fino all'amore, è l'esser donna che abbiamo messo in causa. Dobbiamo negare quello per dirci: -Ma chi sono, donna che vuol dire? -. Questo intendevo scrivere scrivendo che il

²⁷ Ivi, p. 16.

²⁸ Ivi, p. 18.

²⁹ Ivi, p. 19.

femminismo ci ha obbligate a un rivoluzionamento, e, per chi vorrebbe rivoluzionare il mondo, esige dunque un doppio rivoluzionamento. [...] Così l'esser donna non è un'apriori, come del resto non lo è una coscienza di individuo, di sé: nulla di questo è immediato, è l'apporto di un percorso³⁰.

In altri termini, la sessualità è un dato *a priori* perché la biologia è una determinazione, però durante il percorso, afferma Rossanda, «bisogna diversamente strutturarsi»³¹.

Rossanda era dunque consapevole della condizione della donna, ma, come scrive Lea Melandri su «Il Manifesto» nel 1987, *Una vita scritta a molti*, «con l'impazienza della donna che aveva visto comparire dietro le macerie di una guerra dolori e ingiustizie intollerabili, avrebbe voluto che la rivoluzione femminista cadesse con tutto il suo peso dentro il mondo e come un bisturi lo scavasse per rovesciarne il corso»³². Per Rossanda, infatti, il corpo è «un fantasma compatto e drammatico»³³ e per questo bisogna guardare al di là di esso.

3. *Oltre il corpo.*

Il corpo è quindi una cristallizzazione:

Sono dentro (se no, dove?) ma in qualche misura mi sento fuori. Come quando i miei occhi guardano lo scorcio di me che sta nel loro orizzonte, loro percepiscono i piedi, i piedi non percepiscono loro. [...] Con uno secchio mi vedo a rovescio, con due mi moltiplico all'infinito. C'è di che sentire bizzarro questo corpo maledetto, È da quello degli altri che apprendo come veramente appaio e mi muovo [...]»³⁴.

Quindi, il proprio corpo è una gabbia che sfugge da tutte le parti; è l'inizio, biologicamente parlando, ma non deve essere una fine, una rassegnazione, un'occlusione. Con un chiaro riferimento dell'anguilla montaliana, come attesta un articolo del 9 luglio 2000, *La scrittura e la vita*, in cui scrive: «Ungaretti, Montale, non mentivano. Dora Markus lo sentimmo nostro»³⁵. Il corpo, in altri termini, è qualcosa che è destinato alla bellezza che sfuma, all'invecchiamento, alla morte; quindi, la donna vede il suo

³⁰ Ivi, p. 22.

³¹ Ivi, p. 23.

³² Lea Melandri, *Una vita scritta a molti*, in «il Manifesto», 3 giugno 1987.

³³ *Ibidem*.

³⁴ R. Rossanda, *Questo corpo che mi abita* cit., p. 84.

³⁵ Ead., *La scrittura e la vita*, in «il Manifesto», 9 luglio 2000.

corpo farsi “*oscuro*” quando aveva voluto disporsi «sull’orizzonte smisurato della storia»³⁶.

Interessante è poi il rapporto corporeo – metaforicamente parlando – con la politica, in particolare tra comunismo e femminismo. In *Un secolo, due movimenti*, Rossanda scrive: «Comunismo e femminismo sono ambedue espressioni di una soggettività che si vede espropriata, si ribella e propone un rivoluzionamento della società, l’uno nei rapporti fra donne e uomini, l’altro tra operai e capitale»³⁷. Inoltre «sia il comunismo sia il femminismo si costituiscono assumendo la loro diversità rispetto alla loro dichiarata neutralità sociale o sessuale. Essi si formano secondo il gramsciano principio di scissione, necessario per assumere coscienza di sé, separata e rivelatrice di un conflitto prima nascosto»³⁸. La differenza però sta nel fatto che «mentre il comunismo mira a far sparire la classe, il femminismo non mira a far scomparire le donne e neppure l’altro sesso»³⁹, piuttosto deve puntare a una “convivenza” e vale dunque quel “rapporto” di cui sopra. Dopo Engels che ne *Le origini della famiglia, della proprietà e dello stato* scrisse che la donna era la prima proprietà dell’uomo, la tradizione marxista si è sbarazzata subito di questa idea. In tal senso la donna secondo Rossanda non deve avere un’idea predeterministica della sua condizione. In *Le altre*, infatti, Rossanda dichiara che il pensiero femminista ha un suo tempo e uno spazio che «non è lo spazio delle donne» ma «tra uomo e donna» e qui è racchiuso «il senso della vita»⁴⁰.

In questo cade l’emancipazione più comunemente intesa, dal momento che per Rossanda emanciparsi è un’azione che prevede un percorso individuale e non collegato con altre persone, uomini o donne:

Siamo in una fase bizzarra, in cui politica nel senso tradizionale e politica nel senso che le dà il femminismo non solo non sono la stessa cosa, ma spesso neppure riescono a intendersi. Forse il giorno in cui si intenderanno, la politica avrà acquistato, sia per gli uomini che per le donne, un significato diverso: sarà mutata per gli uni e per le altre⁴¹.

Per Rossanda ciò che libera tutti è puntare all’uguaglianza e alla fraternità ed è quello che le donne non hanno capito. In questo senso, in assoluto, la figura modello di affermazione è quella di Antigone. Rossanda si chiede: che cosa la opprime? E scrive:

³⁶ Ead., *Anche per me* cit., p. 34.

³⁷ Ead., *Un secolo, due movimenti* cit., p. 25.

³⁸ Ivi, p. 29.

³⁹ Ivi, p. 31.

⁴⁰ Ead., *Le Altre* cit., p. 9.

⁴¹ Ivi, p. 69.

Un editto del tiranno di Tebe, il quale ordina che non venga data sepoltura al corpo d'uno dei due fratelli di Antigone, Polinice, venuto a combattere contro la sua città. Chi tenterà di seppellirlo sarà messo a morte. Io lo seppellirò, dichiara Antigone. Vado contro la legge? Lo so, ma obbedisco a un'altra legge "che non porta la data di oggi, né di ieri, e nessuno sa quando sia stata scritta" – una legge, dunque, non decisa dagli uomini: è quella del legame di sangue e della pietà verso i morti. Dunque, le obietta il tiranno, tu metti sullo stesso piano il traditore e il giusto? "Chissà quale è la vera pietà fuori dalla vita", risponde Antigone. "Ma anche morto il nemico resta nemico". "Io, replica Antigone, sono di coloro che amano, non di coloro che odiano". Questa libertà ultima, che non accetta nessun vincolo umano, consensuale neppure è collocata da Sofocle in una donna. "Non sarà una donna che farà la legge finché vivo", grida il tiranno; e la sorella di Antigone già l'aveva ammonita "siamo donne, la natura non ci ha fatto capaci di tener testa ai poteri"⁴².

La libertà della donna avviene quando si sovverte l'ordine di quel corso naturale e si affondano le radici prima della consueta organizzazione. Antigone per Rossanda è un modello perché non si fa portavoce di una difesa individuale femminile ma «a una neutrale pietà, a un imperativo categorico ugualmente neutro, in quanto fuori della concretezza sessuata dei due io, maschile e femminile». Così come apprezza Medea, in un altro articolo del 10 ottobre 1996, riconoscendone «una femminilità simile alla virilità dove le donne hanno diritto come gli uomini alla stessa spietata giustizia e vendetta»⁴³.

Quindi, per Rossanda, bisogna costruire l'identità femminile ma anche ricostruire, dopo averla smantellata, una nuova identità maschile. Quello di Rossanda si è posto dunque come un pensiero militante che non ha mancato di scontrarsi con altre voci femminili. Per esempio, su «Il Manifesto», il 18 marzo 1979, a proposito di Beauvoir, Rossanda scrive che «verso il femminismo il suo è un «atteggiamento esterno e caloroso, e basta. Non le sconvolge cervello e viscere»⁴⁴. E questa affermazione colpisce perché ritorna esattamente la parola "viscere" di cui sopra, ossia quando incitava a una rivoluzione al punto da «porre le proprie viscere sul tavolo»⁴⁵.

In altri termini, anche se si incappa in quell'*irrisolvibilità* della persona, si pensi ancora all'Antigone, *il potere* della donna deve divenire *il poter fare* perché «maschio e femmina se non trovano un linguaggio fondante si divideranno il mondo e non in parti uguali»⁴⁶.

⁴² Si veda Rossana Rossanda. *Aperte lettere. Saggi critici e scritti giornalistici* cit., p. 90.

⁴³ Ivi, p. 97.

⁴⁴ Ivi, p. 67.

⁴⁵ Ead., *Questo corpo che mi abita* cit., p. 23.

⁴⁶ Ivi, p. 42.

C'è dunque quello che Rossanda, commentando un film su Beauvoir girato da José Dayan, nell'articolo *Simone de Beauvoir sfoglia le immagini della sua vita* ha definito «lo spessore e la pesantezza immediata dell'esistente, il dolore e la paura [...]. Il suo destino è fissato nella storia»⁴⁷. E, ancora, sottolineando il limite del corpo, come recita l'articolo *Il corpo di Simone de Beauvoir* del 10 marzo 1982, scrive Rossanda che «la natura crea le forme della vita e regolarmente le distrugge; vita e morte, giovinezza e vecchiaia sono assolutamente e ugualmente naturali»⁴⁸.

Rossana Rossanda guarda oltre, abolisce in definitiva anche la differenza del corpo uomo-donna, mirando a un'uguaglianza che livella in virtù una fraternità, ancor più di una libertà.

⁴⁷ Rossana Rossanda, *Simone de Beauvoir sfoglia le immagini della sua vita*, in «il Manifesto», 18 marzo 1979.

⁴⁸ Ead., *Il corpo di Simone de Beauvoir*, in «il Manifesto», 1° marzo 1982.

STEFANIA NOCITI
(UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA)

VERDE ACQUA DI MARISA MADIERI: IL TÒPOS
DELLA DONNA ESULE E LA CONTAMINAZIONE

Tu lascerai ogni cosa diletta
più caramente; e questo è quello strale
che l'arco de lo esilio pria saetta
Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale

(Dante Alighieri, *Paradiso*, XVII, vv. 55-61)

Marisa Madieri nasce a Fiume, nel 1938: luogo e data, sono i due elementi fondamentali per inquadrare lo scenario storico in cui è ambientato il suo romanzo autobiografico e comprenderne a fondo il significato.

*Verde acqua*¹ è il romanzo-diario, pubblicato da Einaudi nel 1987, con il quale Madieri esordisce in età matura come scrittrice, e nel quale ripercorre le tappe della sua esistenza contrassegnata dall'esperienza drammatica dell'esilio.

All'indomani della Seconda guerra mondiale, dopo la firma del Trattato di Pace destinato a risolvere la questione dei confini rimasta aperta in seguito alla cessione dei territori di Fiume, Istria e Dalmazia alla Repubblica Federativa di Jugoslavia, nel 1949, all'età di undici anni, Marisa si trasferisce in esilio a Trieste con la sua famiglia e gli altri profughi che hanno scelto di abbandonare la terra di origine pur di non assoggettarsi al regime di Tito.

¹ Marisa Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti*, introduzione di E. Paccagnini, postfazione di C. Magris, Torino, Einaudi, 1987.

Così Marisa rievoca, nella pagina del suo romanzo-diario datata 19 marzo 1982, quella scelta forzata che avrebbe cambiato la sua vita per sempre. Sarà, infatti, un esilio definitivo il suo, lungo tutto l'arco della vita, che si concluderà soltanto con la morte prematura avvenuta nel 1996:

Tra il 1947 e il 1948 a tutti gli italiani rimasti ancora a Fiume fu richiesta l'opzione: bisognava decidere se assumere la cittadinanza jugoslava o abbandonare il paese. La mia famiglia optò per l'Italia e conobbe un anno di emarginazione e persecuzioni. Fummo sfrattati dal nostro appartamento e costretti a vivere in una stanza con le nostre cose accatastate. I mobili furono venduti quasi tutti in previsione dell'esodo. Il papà perse il posto e, poco prima della partenza, fu imprigionato per aver nascosto le valigie di un perseguitato [...]. Nell'estate del 1949, ottenuto il visto per l'espatrio e dopo una breve visita al papà in carcere, partimmo da Fiume – mia madre, mia sorella, io e la nonna Madieri, già molto anziana e malata di cancro².

L'esperienza personale dell'esilio raccontata in *Verde acqua* è una microstoria che si intreccia con la macrostoria attraverso una ricostruzione pacata e allo stesso tempo lucida e penetrante del dramma del passato; come ha scritto Claudio Magris nella postfazione alle opere di Madieri, questa «è la testimonianza di un dramma storico, di un'esperienza di massa che nel libro si cala e s'incarna nel vissuto personale»³.

Eppure, dalla scrittura fluida e immediata di Marisa Madieri, o meglio «acqua e sapone» come è stata definita da Vittore Branca⁴, non traspare alcun intento polemico, né la volontà di esprimere condanne o assoluzioni ideologiche e giudizi sulla storia.

A parte una velata allusione nella pagina del 19 gennaio 1982 in cui l'autrice, ripensando alla propria infanzia, ricorda il «difficile rapporto con la Storia» durante gli anni delle elementari «rimasto problematico anche negli anni successivi»⁵, il suo obiettivo rimane neutrale: vuole soltanto narrare, dal punto di vista di *esule*, la vicenda personale vissuta in quel particolare momento storico, e condividere la propria esperienza e memoria con chiunque possa identificarsi in quella storia o trarne uno spunto di riflessione umana, ancor prima che storica e letteraria.

² Ead., *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. 42.

³ Ivi, p. 282.

⁴ Si veda Vittore Branca, in «Il Sole 24 Ore», 15 settembre 1996.

⁵ M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., pp. 15-16: «Curiosamente i cinque anni di scuola elementare trascorsi a Fiume non mi hanno lasciato che ricordi sfocati e spesso sgradevoli. Dalla terza alla quinta classe sperimentai, nella mia città non più italiana, il sistema scolastico jugoslavo [...]. Tra gli altri ricordi sgradevoli c'è anche un'interrogazione, in quarta, sulla rivoluzione Francese. Feci scena muta e alla fine scoppiai in lacrime. Risale forse ad allora il mio difficile rapporto con la Storia, rimasto problematico anche negli anni successivi».

Il romanzo madieriano, riconosciuto dalla critica quale antesignano del filone della letteratura femminile dell'esodo giuliano-dalmata⁶, affronta il tema della memoria sotto vari profili, da quello individuale, a quello storico e letterario. In particolare, per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, *Verde acqua*, non a caso definito come «un piccolo classico contemporaneo»⁷, può essere collocato idealmente nel filone della letteratura dell'esilio al femminile che affonda le sue radici nei classici. Si avverte, infatti, la rievocazione mitologica e romanzesca di una tradizione non di rado popolata da eroine strappate via con la forza, con la prepotenza o con l'inganno, dalla propria casa, dalla propria terra, dai propri affetti, e condotte in un luogo estraneo e spesso ostile.

Basti citare a titolo di esempi i seguenti passi:

Mosco, *Idillio II*:

[Soggetto è la rapita Europa]

Alfin dal suol natio, dal patrio tetto/
lungi vistasi omai, né più scorgendo/
o terra o punta di lontano monte,/
ma solo il ciel vedendo,/
e solo il mare /guatandosi d'intorno,
in queste voci/ proruppe la donzella:
O divin toro, / chi sei? Dove mi porti?
Misera me, che dal paterno tetto/
già son lontana, e sola in mezzo al mare,/
senz'a- iuto, in balia d'un toro errante,/
vo navigando in così strana foggia.

Euripide, *Medea*, vv. 255-58

Io, [...] sola, senza patria, sono oltraggiata dal mio sposo che mi ha portato via da una terra barbara e non ho una madre né un fratello né un parente dove trovare rifugio in questa mia sventura.

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi*, capitolo VIII, *L'Addio ai monti* di Lucia:
Addio, monti sorgenti dall'acque, ed elevati al cielo; cime inuguali, note a chi è cresciuto tra voi, e impresse nella sua mente, non meno che lo sia l'aspetto de' suoi familiari [...] Quanto è tristo il passo di chi, cresciuto tra voi se ne allontana! [...] Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato.

Ciò che accomuna tra loro questi esempi, e ad essi il romanzo di Marisa Madieri, è che il dramma dell'esilio viene vissuto e al contempo narrato attraverso la prospettiva femminile.

In *Verde acqua*, conformemente al *tòpos* letterario rappresentato, la *donna-esule* è protagonista e narratrice in prima persona della propria dolorosa

⁶ Si veda Corinna Gerbaz Giuliano, *La produzione letteraria di Marisa Madieri*, in «Quaderni d'italianistica», XXXII (2011), p. 67.

⁷ M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. 286.

esperienza dell'esilio, fisico e spirituale, del dramma dell'allontanamento e del distacco, della nostalgia, e della perenne aspirazione al ritorno.

Fiume è il punto di partenza e il punto di ritorno, Fiume è la «mia verità», dice Marisa, «io sono ancora quel vento delle rive, quei chiaroscuri delle vie, quegli odori un po' putridi del mare e quei grigi edifici»⁸. Ritorando a Fiume, dopo molti anni «era me stessa che trovavo, guardando, come in uno specchio, quel paesaggio mutevole di asprezze e di incanti»⁹. Ed è proprio il ricordo dell'infanzia a Fiume l'elemento costante nella stesura di *Verde acqua*.

In una delle pagine più significative di *Verde acqua*, datata 26 gennaio 1982, la scrittrice cita *La donna del mare* (1888) di Henrick Ibsen, paragonando esplicitamente sé stessa alla protagonista, Ellida. Il paragone avviene per analogie e contrasti. Nella protagonista della *Donna del mare* c'è l'aspirazione a sganciarsi dalla propria realtà per l'esplorare l'ignoto, l'infinito oltre l'orizzonte, ma nel momento in cui le è concessa la libertà di scegliere se andare o restare, lei sceglie di rimanere. La protagonista di *Verde acqua* sarebbe rimasta, se avesse potuto scegliere, ma nel suo caso è la storia che decide per lei, che la costringe ad andare via, anche perché, se fosse rimasta, niente sarebbe stato più come prima. La nostalgia è il sentimento che accomuna le due protagoniste, ma per Ellida è nostalgia di ciò che poteva essere, per Marisa nostalgia di ciò che è stato:

Recentemente alla televisione hanno trasmesso *La donna del mare* di Ibsen, delicata storia di un sogno, di una fantasia malinconica, di uno struggimento indefinito. Le immagini della fugace estate nordica, del fiordo bruno solcato dal vascello, messaggero dell'oceano ignoto, hanno dato voce alla nostalgia che è anche in me. Ma nostalgia di ciò che è stato e di ciò che è, non di un futuro diverso e vero, che piuttosto temo come il regno del mutamento. Diciotto anni fa io sono salita su quel vascello verso l'ignoto e ho conosciuto le cose sognate da Ellida, i gabbiani, i delfini, i rischi e le bonacce, le onde e lo scintillio del meriggio. Il nucleo più antico della mia nostalgia si trova su un'isola adriatica, tra salvie odorose che inargentano assolate pietraie e spume «che in alto mare eran sirene». Ma in quella luce ferma, senza tempo, è trascorso un presagio di tramonto, l'isola non è più ignara della contraddizione¹⁰.

Nel breve testo si può notare la ripetizione di termini come 'sogno' (storia di un sogno/cose sognate da Ellida) e 'ignoto' (oceano ignoto/vascello verso l'ignoto) a cui si oppone in chiave ossimorica il verbo conoscere (verso l'ignoto/ho conosciuto); tre occorrenze del termine 'nostalgia' e due del termine

⁸ Ivi, p. 43.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ead., *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. 23.

‘vascello’ che rinvia al *nostos*, inteso non solo come viaggio dell’esilio, ma anche metaforicamente come viaggio della vita affascinante e pauroso, inevitabile, fino al raggiungimento della destinazione finale, della propria Itaca.

L’abbandono forzato della propria terra e la permanenza definitiva in un luogo lontano da casa, ciò che significativamente Edward W. Said definisce come «una crepa incolmabile, perlopiù imposta con forza, che s’insinua tra un essere umano e il posto in cui è nato, tra il sé e la sua casa nel mondo»¹¹, implica nella *scrittrice-esule* non soltanto una condizione ‘fisica’, ma una vera e propria condizione dello spirito che si tramuta in esigenza di scrittura, ricerca di uno spazio ideale dove ritrovare se stessi e mantenere vivo il ricordo delle proprie tradizioni, della lingua, delle persone, dei luoghi, degli odori, dei sapori, come traspare da un significativo passaggio del romanzo in cui si coglie un’eco virgiliana:

Con Branko e Mile e tanti altri bambini che frequentavano il mio giardino imparai rapidamente ad esprimermi in croato, ma poi altrettanto rapidamente dimenticai ogni cosa, dopo aver lasciato Fiume. Mi galleggiano nella memoria, come relitti in un oceano, solo alcuni frammenti di filastrocche infantili, di cui *conosco il suono ma mi sfugge il significato*¹².

Da un presente in cui i ritmi della vita quotidiana non sono più quelli frenetici della gioventù (l’autrice ha circa cinquant’anni quando scrive il romanzo), e dove il tempo «ora si distende in ore leggere, si dilata e sprofonda, si popola di risonanze e ricordi che a poco a poco si ricompongono a mosaico, emergendo in piccoli vortici da un magma indistinto, che per lunghi anni s’è andato accumulando in un fondo buio e inascoltato»¹³, Marisa crea il suo personaggio, facendo riemergere quell’altra se stessa che è la bambina spensierata degli anni a Fiume prima del fatidico anno 1949.

Maria Carminati ha opportunamente sottolineato come in *Verde acqua* «l’esilio viene raccontato attraverso un nuovo sguardo, quello dell’alterità, di un soggetto femminile che si trasforma nel corso della narrazione, e che all’interno dell’alterità del soggetto narrante femminile sviluppa una ulteriore differenza, quella del soggetto dell’infanzia»¹⁴. E infatti, nel racconto retrospettivo, degli anni trascorsi a Fiume e poi dell’esodo, il passato rivive proprio attraverso gli occhi dell’infanzia, mediante una sorta di meccanismo

¹¹ Edward W. Said, *La critica e l’esilio*, in *Nel segno dell’esilio. Riflessioni, letture e altri saggi*, trad. it. di M. Guareschi e F. Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 216.

¹² M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. 14 (corsivo nostro).

¹³ Ivi, p. 7.

¹⁴ Maria Carminati, *Marisa Madieri e la letteratura femminile dell’esodo*, in «La Battana», (aprile-giugno 2006), n. 160, p. 181.

di regressione, «la scelta dell'ottica interna del bambino esplorante»¹⁵. L'adozione da parte di Madieri del punto di vista narrativo dell'infanzia, ha indotto Corinna Gerbaz Giuliano a definire la scrittura di Verde acqua «una scrittura di tipo filosofico, che mira a scrutare il mondo e la vita da un'angolatura inaspettata»¹⁶ in quanto riconducibile alla tesi di Roland Barthes secondo cui il vero luogo di appartenenza è, per l'uomo, il luogo dell'infanzia. Per Marisa, così come per tutta la letteratura dell'esodo, il luogo di infanzia è al contempo luogo delle origini e dello sradicamento, e Fiume è per lei «città di familiarità e distacco, che dovevo perdere appena conosciuta»¹⁷.

Il punto di partenza del romanzo è la casa della nonna paterna a Fiume dove si concentrano i primi ricordi, legati a percezioni spazio-olfattive, di Marisa bambina: l'atrio della casa sentito come «il primo spazio avventuroso della mia vita, quello delle esplorazioni fatte carponi nei labirinti domestici»¹⁸, e il profumo della nonna «quando mi teneva in braccio tuffavo il volto tra quei capelli, il cui odore di pulito è legato per me ancor oggi al suo ricordo»¹⁹.

Nello stesso meccanismo di regressione rivive ancora la protagonista bambina che, con la fantasia, trasforma il giardino di casa in uno scenario avventuroso, e in un'avventura le brutture stesse della guerra:

Il mio giardino, che ho rivisto da adulta trovandolo misero e angusto, ai miei occhi infantili era il mondo intero, era l'avventura [...]. Perfino la tragedia della guerra fu per me una curiosa avventura: bombardamenti, incendi, allarmi, corse nei rifugi mi apparivano indecifrabili episodi che non minacciavano ma solo movimentavano la mia vita²⁰.

In quest'ottica, l'espedito letterario della regressione, della realtà filtrata attraverso lo sguardo di una bambina, consente, ovviamente, alla scrittrice di mantenere una posizione neutrale rispetto ai fatti storici entro i quali si colloca la narrazione, e di citare anche gli episodi più dolorosi rifuggendo toni vittimistici, come quando racconta, ad esempio, la perquisizione degli uomini dell'Ozna, la polizia segreta jugoslava, nella sua casa a Fiume, ricordando la propria «sprovvista fiducia di una ragazzina che in loro non vedeva dei nemici»²¹.

¹⁵ M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. XI.

¹⁶ C. Gerbaz Giuliano, *La produzione letteraria di Marisa Madieri* cit., p. 70.

¹⁷ M. Madieri, *Verde acqua. La radura e altri racconti* cit., p. 43.

¹⁸ Ivi, p. 3.

¹⁹ Ivi, p. 4.

²⁰ Ivi, p. 12.

²¹ Ivi, p. 37.

Marisa è testimone e al tempo stesso interprete del processo di *formazione-trasformazione* che la vede bambina, nel periodo trascorso a Fiume, adolescente, all'arrivo a Venezia e successivo trasferimento a Trieste, infine donna, attraverso le tre fasi che costituiscono le sequenze principali della narrazione.

La narrazione diaristica si distende lungo un periodo che va dal 24 novembre 1981 al 27 novembre 1987. Nella costruzione del libro il piano temporale del passato coesiste con quello del presente, anzi, secondo Paccagnini, il «passato [...] si riflette nel presente; così come il presente si specchia a sua volta nel passato, in un intreccio indissolubile che comporta una vicendevole crescita di entrambi i momenti»²². Nel corso della narrazione, infatti, le riflessioni sul presente si alternano, in un ordine asimmetrico, seguendo il flusso imprevedibile del pensiero, alle pagine dedicate alla ricostruzione del passato che costituisce, invece, la *fabula* vera e propria del racconto biografico dell'autrice: dall'infanzia spensierata a Fiume, agli anni drammatici trascorsi nel campo profughi del Silos triestino, alla difficile conquista di una sistemazione dignitosa in una casa propria, fino al progressivo inserimento nel tessuto sociale della città adottiva Trieste, attraverso gli studi, il matrimonio, l'affermazione professionale.

Il momento più significativo della metamorfosi a cui va incontro la protagonista è, senza dubbio, il passaggio dall'infanzia all'adolescenza che coincide con la partenza da Fiume e l'esodo. Scrive Marisa nella pagina datata 24 agosto 1982:

Se la vita di ciascuno è fatta di lunghe stagioni in cui nulla sembra accadere, separate da improvvise sconvolgenti fratture, la mia prima stagione terminò bruscamente quel giorno d'estate con la diaspora della mia famiglia. La bambina partita Fiume giunse a Venezia adolescente²³.

La metamorfosi del personaggio, o più precisamente, la presenza di un soggetto femminile che subisce delle trasformazioni nel corso della narrazione, è un procedimento gradito alla scrittrice che lo utilizza anche in chiave propriamente allegorica nella favola *La radura*.

In essa, Marisa bambina di *Verde acqua* viene proiettata simbolicamente nella margherita appena sbocciata Dafne: entrambe sono slanciate verso la scoperta del mondo, mosse da una *curiositas*, propriamente infantile, che le spinge a indagare, conoscere, sperimentare la realtà che le circonda, ignorando i pericoli, sfidando le incognite e le paure, andando incontro alle gioie ma anche ai fallimenti e al dolore insito nella scoperta.

²² Ivi, p. XI.

²³ Ivi, p. 46.

Traspare un fondo pessimistico da queste due «storie di crescita» come le ha definite Paccagnini, «dall'infanzia all'adolescenza, *La radura*; da infanzia e adolescenza alla soglia della maturità, *Verde acqua* – che si concludono a ridosso dell'incontro col dolore e la morte»²⁴.

Dietro l'esperienzialità dell'esistenza e le possibilità metamorfiche comuni a tutta la natura c'è, infatti, nella scrittrice l'amara quanto ovvia consapevolezza che «ogni vita porta in sé il seme della sua distruzione»²⁵, consapevolezza resa ancora più drammatica e veritiera dalla scoperta di una trasformazione, un'anomalia apparentemente piccola del proprio corpo che ne causerà la morte: «un granello che ho scoperto di nuovo al seno mi ricorda l'ombra con cui dobbiamo convivere»²⁶, scrive Marisa il 10 luglio 1983.

²⁴ Ivi, pp. XVIII-XIX.

²⁵ Ivi, p. 88.

²⁶ *Ibidem*.

MAYA ARTUSI MORO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)

TANITH LEE: RI-NARRARE EROS E THANATOS
SECONDO LE TEORIE QUEER

1. *Le declinazioni della fabulazione femminista negli anni Settanta del Novecento*

Analizzando per la mia tesi di laurea magistrale¹ una campionatura di romanzi di narrativa speculativa pubblicati da scrittrici tra il 1970 ed il 1980 in area anglosassone, selezionati in base alla condizione imprescindibile che intersecassero le istanze teoriche contemporanee prodotte dalle correnti femministe e dai movimenti per le minoranze sessuali, ho riscontrato che sono da identificarsi almeno quattro punti cardinali della fabulazione femminista².

Il primo è costituito dal binomio tra utopia androgina e distopia sessista. La prima dicitura indica la topografia fantastica in cui gli afflati ideali di una parità tra generi si concretizzano nella fusione tra i sessi o nel loro azzeramento, come avviene, ad esempio, nel romanzo di Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time*³. Il rovescio opposto di questa parabola, sebbene già tratteggiato implicitamente nella sua origine, è meglio rappresentato da

¹ Il titolo della tesi è *Eros Atipico: l'adattamento del «Ciclo della Terra Piatta» di Tanith Lee da letteratura a schermo*.

² Il termine *feminist fabulation*, coniato da Marleen S. Barr in *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992, indica un neo-genere letterario comprendente opere di immaginazione (*science-fiction, fantastic, supernatural, utopian literature*) andate incontro ad una sistematica esclusione dal canone post-moderno causa una doppia squalifica: esser state compilate da autrici donne ed appartenere ad una lettura percepita come di seconda categoria, la *fiction* di genere. La fabulazione femminista, tuttavia, rifiutando di essere relegata ai margini della letteratura patriarcale, prende la forma di un non-luogo in cui esercitare e sperimentare liberamente nuove architetture culturali e sociali.

³ Marge Piercy, *Woman on the edge of time*, Robbinsdale, Fawcett Books, 1976.

The Handmaid's Tale di Margaret Atwood⁴, nella quale l'elemento patriarcale ed oppressivo della società contemporanea viene lasciato svilupparsi a briglia sciolta, sfociando nell'estremismo di un *worst case scenario*.

Un'altra corrente particolarmente fertile della fabulazione femminista, indagata da varie autrici quali Joanna Russ, Pamela Sargent, Joan Slonczewski⁵, è la riflessione su possibili modalità e limiti di una reintegrazione tra uomini e donne dopo l'avvento, già realizzatosi nella *fiction*, del separatismo femminista, ovvero della segregazione tra i sessi in due società distinte da valori in polare contrasto. È di rilievo notare che la scissione del genere umano in due non viene mai vista come definitiva, ma anzi che a divenire oggetto della riflessione delle scrittrici sia sempre la sua messa in crisi.

Le ultime due coordinate letterarie, forse le più dirompenti, sono costituite dall'indagine antropologica fantastica, arte in cui Ursula Le Guin⁶ è maestra, spesso condotta su razze, aliene o altro, di creazione fittizia, originate con una biologia tanto lontana da quella umana e dislocata in pianeti fantastici da permettere la messa in discussione dei nostri preconcetti corporei e culturali. Infine, per rimanere in tema di decostruzione, c'è la satira post-moderna⁷, strumento ironico e disorientante che prende di mira il genere fino allo spaesamento, facendone emergere contraddizioni e assurdità.

2. *Tanith Lee e la decostruzione del genere attraverso il folklore*

In questo *landscape* letterario proiettato verso il futuro, c'è però una scrittrice sovversiva ed eclettica che, oltre a non lasciarsi proprio incasellare, per rovesciare le narrative tradizionali sulla donna e sulla sessualità si serve proprio del patrimonio mitologico e fantastico del passato, traendo ispirazione dal folklore di matrice orientale e da quello di matrice occidentale, riproponendone gli stilemi e le strutture narrative favolistiche attraverso una loro lenta e progressiva messa in crisi: si tratta di Tanith Lee. Nata nel 1947 a Londra, l'autrice non ha conosciuto né grande successo commerciale né fortuna critica, a causa del suo difficile inquadramento nel tradizionale sistema dei generi. È certamente difficile dare un quadro completo dei suoi scritti, che constano in più di novanta romanzi, ma si è aggiudicata il British

⁴ Margaret Atwood, *The Handmaid's Tale*, Palatine, Anchor Books, 1986.

⁵ Joanna Russ, *When It Changed*, in «Again, Dangerous Visions», a cura di H. Ellison, New York, Doubleday, 1972, e *The Female Man*, Boston, Beacon Press, 1975; Pamela Sargent in *Shore of Women*, Dallas, Benbella Books, 1986; Joan Slonczewski, *A Door into Ocean*, New York, Orb Books, 1986.

⁶ Ursula Le Guin, *Left Hand of Darkness*, New York, Ace, 1969.

⁷ Angela Carter, *The Passion of New Eve*, London, Virago, 1977.

Fantasy Award nel 1979 con *Death's Master*, uno dei capitoli del ciclo *Tales from the Flat Earth* di cui ci apprestiamo a discorrere.

Night's Master e *Death's Master*⁸ sono i primi due romanzi del *Ciclo della Terra Piatta*, composto tra il 1978 e il 1987 e rimasto incompiuto; si articola in serie di episodi autonomi liberamente connessi tra loro, legati dal filo rosso della costanza data sia dalle tematiche ricorrenti sia dell'andamento formulare tipico della fiaba. A far progredire la trama non sono le vicende degli uomini, personaggi effimeri che sopravvivono per qualche pagina, ma quelle delle creature sovranaturali che popolano il mondo e i loro artefatti magici. I veri protagonisti sono i Sovrani delle Tenebre, cinque in totale, rappresentanti archetipi quali Eros, Thanatos (a cui sono dedicati i primi due volumi), la Follia, il Fato e l'Eterno Femmineo.

3. *La dimensione queer dell'eros fantastico*

Come Pamela Sargent, Lee torna a fare della sessualità e del corpo la materia del genere fantastico, che per lungo tempo l'aveva bandita: al suo servizio, l'eroticità emerge in tutta la sua qualità di elemento disturbante, definibile nella sua dirompenza come *queer*. Con questa parola si deve intendere la visione che disintegra la norma, questionando il binarismo presupposto all'esistenza della realtà per dipingere un quadro poliedrico in cui le contraddizioni sfumano nella sintesi tra opposti, facendo leva su comportamenti sessuali e corpi non-convenzionali.

Queer disrupts narrative equilibrium and sets in motion a questioning of the status quo and in many cases within fantastic literature, the nature of reality itself [...]. Queer is also insistent that issues of race, gender, disability and class be addressed within its politics, making interracial sex and sex between physically challenged people dimensions of queer sex also, and further linking the queer corpus with the figure of the Other⁹.

Nel mezzo della vivida rappresentazione di rapporti sessuali tra demoni e ragni, stregoni e animali marini, fiori antropomorfi e creature mutaforma, accoppiamenti tra morti e vivi descritti sempre con un linguaggio ricco ed una prosa adornata di metafore evocative, si può concludere che la

⁸ Tanith Lee, *Night's Master*, New York, DAW Books, 1978; Id., *Death's Master*, New York, DAW Books, 1979.

⁹ Harry M. Benshoff, *Monsters in the Closet: Homosexuality and the Horror Film*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 5.

bisessualità e perfino l'ermafroditismo dei personaggi che spuntano tra le pagine di questi romanzi siano le dimensioni meno atipiche dell'eros che pervade le storie narrate da Lee.

In questo gioco sensuale e linguistico, che sconfina nelle parafilie più tabù per il mondo moderno (ma che non erano affatto assenti dalle composizioni fantastiche dell'antichità, come zoofilia, pedofilia e necrofilia), possiamo rintracciare una concezione di sessualità liberata che è stata indagata dai filosofi interessati alla politica sessuale proprio tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta, facendosi anche precorritrice di alcune istanze più radicali, attraverso la fabulazione creativa e non i tradizionali veicoli della filosofia. Ecco che tre qualità della sfera sessuale di Lee possono facilmente essere rilette nelle chiavi di diverse correnti della nascente teoria queer.

4. *Azhrarn e Simmu: l'eros multiforme e polisessuale dei freudo-marxisti*

La prima corrente di pensiero vicina alla visione che Lee veicola della sessualità – intesa come unione tra orientamento e identità di genere, di desiderio e di fisicità – è quella freudo-marxista di Wilhelm Reich, Herbert Marcuse e, in Italia, di Mario Mieli¹⁰. Questa teoria immagina la presenza di un eros multiforme, transessuale, polisessuale, appartenente sia alla sessualità originaria del passato remoto dell'umanità sia, forse, al suo futuro. Questo eros, tutt'altro che monogamico, permea la superficie dei corpi transcendendone la dimensione esclusivamente genitale, tramutandosi in gioco di piacere senza fine che, in virtù della sua natura ludica, non prescinde l'adulto ma appartiene anche all'età infantile e non esclude l'incesto. Due personaggi di *Night's Master* e *Death's Master* incarnano l'eroticità delle istanze freudo-marxiste: Azhrarn e Simmu.

Il primo è l'obliquo Sovrano delle Tenebre centro nevralgico del primo libro, personificazione della Bellezza e succube della stessa: alcun uomo o donna può resistere al fulgido Azhrarn, ma lo stesso principe dei demoni è guidato dal fascino per tutto ciò che è esteticamente armonioso. La sua forma umana presenta le classiche caratteristiche androgine, ma non è che una delle infinite possibilità «la sua natura gli permetteva di prendere qualsiasi sembianza desiderasse»¹¹; tra le sue predilette quella dell'aquila e del cane

¹⁰ Wilhelm Reich, *La rivoluzione sessuale*, trad. it. di V. Di Giuro, Milano, Feltrinelli, 1963; Herbert Marcuse, *Eros e Civiltà*, trad. it. di L. Bassi, Giulio Einaudi, 1964; Mario Mieli, *Elementi di critica omosessuale*, Milano, Feltrinelli, 1977.

¹¹ T. Lee, *Il Sovrano della Notte*, in *Sovrani delle tenebre: il Ciclo della Terra Piatta*, trad. it. di R. Rampolli e C. Salvatori, Trento, Mondadori, 2021, p. 13.

nero o della donna anziana). Nella letteratura fantastica, la metamorfosi si fa simbolo del superamento dei limiti della forma individuale: chi è mutante, infatti, è capace di travalicare le categorie di essenza, transcendendo il mondo umano per sconfinare in quello animale o quello animato per divenire inanimato, prescindendo dalle categorie di spazio e tempo come da quelle dell'identità¹². *Night's Master* ha inizio con l'innamoramento di Azhrarn per un bambino umano dalla bellezza fulminante, Sivesh, che decide di prendere con sé nel Sottomondo e di crescere come proprio figlio ed amante.

Avvicinatosi, pose la mano sulle spalle del giovane, e gli sorrise. Quel tocco fu come una lancia che trasmettesse dolore e gioia allo stesso tempo, e il sorriso, come il più antico incantesimo di tutti i tempi, impedì al mortale di parlare: egli riuscì solo a tremare. "Ora mi dovrai ascoltare", disse Azhrarn. "Infatti questa sarà la sola lezione che ti impartirò [...]. Sarai come un figlio per me, un fratello, il mio amato. E io ti amerò. Data la mia natura, non amo facilmente, ma una volta dato, il mio amore è sicuro [...]." Il fallo del Demone (né ghiacciato né ardente) lo penetrò come un re che entri nel regno conquistato, adorabile, suo per il diritto conferitogli dalla resa [...]. Il corpo del giovane guizzò, infiammandosi, per poi frantumarsi in milioni di brividi di incredibile gioia; erano gli ultimi accordi di quella musica. Quindi ricadde in preda al delirio, avvertendo il sapore della notte, della bocca di Azhrarn sulla sua¹³.

Si può già osservare uno dei più lampanti esempi di sessualità infantile e (pseudo) incestuosa alla quale si accennava. Nella dinamica tra Azhrarn e Sivesh sono presenti sia una disparità di potere, ereditata forse dalle discussioni sul *roleplay* e le diverse pratiche BDSM interne ai movimenti omosessuali e alla corrente lesbica del femminismo, che una gelosia mortale – quella che decreterà la tragica fine del giovane mortale – la quale tuttavia pertiene più alla sfera della devozione che a quella del possesso carnale: Azhrarn infatti ha innumerevoli amanti e incoraggia Sivesh a fare lo stesso, arrivando perfino a donargli una moglie-fiore, in perfetta corrispondenza con le idee di sessualità libera e non-monogama dei nostri filosofi.

Simmu, invece, rappresenta in *Death's Master* l'ermafroditismo psico-biologico. Concepito da un rapporto necrofilico tra la lesbica regina guerriera Nasaren ed un giovane omosessuale richiamato dalla sua fresca tomba, questa creatura umana è un ermafrodito in divenire; può dunque facilmente passare da un sesso all'altro. Allattato da cervi e leopardi, l'infante rousseauiano¹⁴

¹² Lia Pacinotti, *Le trasgressioni del corpo: Dal romanzo gotico alla fantascienza*, Pisa, Edizioni ETS, 2008.

¹³ Ivi, pp. 18-19.

¹⁴ Mavis Haut, *The Hidden Library of Tanith Lee: Themes and Subtext from Dionysos to the Immortal Gene*, Jefferson, McFarland, 2001, p. 41.

vive spensierato nella natura, al di fuori di qualunque contratto sociale e norma di genere. La sua infanzia pre-verbale, intrisa della magia istintiva del sogno e della fantasia, è l'età a cui corrisponde la massima fluidità di Simmu, in grado di mutare forma a suo piacimento istintivamente, con spontaneità. Con il progressivo contatto con il mondo e con i costumi degli uomini, questa mutevolezza verrà meno e diventerà indipendente dalla sua volontà, fino alla condanna – dovuta al rigetto da parte dell'amico Zhirem e alla conseguente repressione della sua sessualità femminile – nei confini rigidi di un corpo maschile, capace di diventare donna solo nei sogni, e nell'immobilismo della sua immortalità. Il Simmu delle origini vive la sessualità in maniera pre-Edipica, come una continuazione della natura: un piacere né volto alla dominazione né alla consumazione, strettamente correlato al gioco, all'immaginazione e al mondo onirico delle possibilità. Ritroviamo Marcuse in questo eros a-centrico e infantile, concepito con l'istintività di un animale (Simmu è spesso paragonato a un gatto) per via della sua infanzia selvatica.

Il bambino, nato in modo così strano, prese a crescere tra eguali stranezze, trascinato nei frenetici vagabondaggi e voli delle Eshva, percependo il loro linguaggio muto, che sembrava scritto sull'aria in malinconiche luci [...]. Di recente avevano nascosto il piccolo in un antico giardino. Il bimbo sedeva accanto a una statua ricoperta di mischio che raffigurava un ragazzo. Sotto il muschio, questo fanciullo di pietra suonava un flauto, ma le formiche avevano fatto il nido nelle sue mani e passeggiavano insolentemente su e giù lungo il flauto. Il piccolo, affascinato dal ragazzo di pietra, aveva assunto il sesso femminile per essergli complementare. La bimba poggiò il capo sul fianco di pietra e i suoi capelli albicocca si inanellarono intorno ai piedi della statua [...]. Nel verde, il bambino si trasformò ancora una volta. I suoi minuscoli organi si rovesciarono, l'uno cedendo il passo all'altro. Il processo fu rapido come un camaleonte che cambiasse colore o un fiore che si richiudesse su sé stesso al calare del sole¹⁵.

5. *La sostituzione di Eros con Thanatos e le teorie antisociali*

Che la repressione della propria sessualità conduca alla violenza, e nello specifico al nazi-fascismo, è un'enunciazione già appartenente alla corrente freudo-marxista, ed in particolare attribuibile a Wilhelm Reich¹⁶. Le teorie antisociali, nate più tardi con l'apporto di Jean Laplanche e di Leo Bersani¹⁷,

¹⁵ T. Lee, *Il Sovrano della Morte* cit., pp. 267-268.

¹⁶ Cfr. W. Reich, *La rivoluzione sessuale* cit.

¹⁷ Leo Bersani, *Is the Rectum a Grave?*, in *Is the Rectum a Grave? and Other Essays*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1987.

estremizzano questo concetto, tramutando l'eros stesso in una pulsione disgregante, che disintegra l'Io ed aliena il soggetto, ormai senza controllo, dalla società e dal mondo, facendolo precipitare in un istinto distruttivo ed auto-lesionista. Bersani rivede, in particolare, nel comportamento omosessuale una vera e propria celebrazione della morte nei confronti della vita, necessaria in una sessualità che azzerà, anzi capovolge, ogni istinto biologico alla procreazione.

Allo stesso modo, Tanith Lee scrive dell'amore e del sesso come di un *momentum* narrativo incontrovertibile, un imperativo che segna sempre un irreversibile cambiamento nei personaggi coinvolti. Se per diverse ragioni la sessualità si trasforma da gioco a violenza (tanto nella sua attuazione quanto nella sua negazione), allora l'eros si tramuta in un'inarrestabile pulsione di morte. Per Zorayas e Lylas, streghe dei primi due romanzi, lo stupro subito spalanca le porte alla magia nera e trasforma la prima in una guerriera assetata di sangue e la seconda nella fedele serva del Sovrano della Morte. La prostrazione di quest'ultima, bambina immortale gelata nella fissità della sua forma pietrificata nel tempo, le fa vivere la propria venerazione per Uhulume (Thanatos) con estasi totalizzante, al punto da produrre un annientamento completo del suo erotismo che la renderà l'unico essere capace di resistere al fascino di Azhrarn. Tra gli altri esempi di personaggi che subiscono un tale rovesciamento possiamo annoverare anche Nasaren, la regina guerriera, che pur scampando una violenza sessuale viene maledetta con l'infertilità, condizione che la costringe, come si è narrato, a generare il proprio erede insieme ad un cadavere. Infine, Zhirem, bambino indistruttibile le cui pulsioni erotiche pansessuali per l'amico Simmu sono tanto sconvolgenti da far nascere in lui un magico desiderio di distruzione che lo porterà prima a schierarsi con il Sovrano della Morte e poi a distruggere l'oggetto del suo amore ricambiato, in una finale ed autolesionista negazione dell'eros.

“Non è odio” disse Zhirek. “È amore [...]. Sei l'unica ferita che posso procurare a me stesso. Il tuo terrore e la tua agonia dimoreranno con me per tutti gli anni a venire. Scapperò via da questo luogo. Mi tapperò le orecchie contro il ricordo delle tue grida e mi contorcerò e suderò per l'orrore di ciò che ti ho fatto. E dovrò vivere così”¹⁸.

Come nel caso del pensiero antisociale, nei romanzi di Lee il seme dell'estinzione nasce in seno, quasi congiuntamente, all'incontrollato impulso erotico.

¹⁸ T. Lee, *Il Sovrano della Morte* cit., p. 193.

6. *La procreazione per via asessuata e la reincarnazione*

L'ultima peculiarità da portare alla luce nei testi di Lee è il rapporto tra sessualità e procreazione. È interessante evidenziare come ogni qual volta avvenga tra le sue pagine una nascita, la generazione della vita sia interamente avulsa e separata dalla sfera sessuale. Si è già parlato di Simmu e della sua venuta al mondo per mezzo di un corpo morto; altri episodi di nascite includono un'Immacolata Concezione attraverso il bacio di un angelo (creatura assolutamente asessuata) o la messa al mondo di un'anima a metà, scissa tra due metà incapaci di esistere in mancanza dell'altro essenziale. La vera procreazione in *Tales from the Flat Earth* avviene metaforicamente attraverso il meccanismo della reincarnazione. I personaggi archetipici, infatti, prendono consistenza man mano con la stratificazione delle storie, assumendo su di sé il peso delle vicende passate dalle loro precedenti versioni, le cui vicende incompiute riecheggiano attraverso i millenni. La continuità tra questi alter-ego avviene soltanto nella diversificazione e nella metamorfosi: assistiamo alla dissoluzione del nuovo e del vecchio, che insieme produce una nuova sintesi. Questo tipo di "generazione", struttura fondante dell'universo di va a costituire esattamente quel superamento dei limiti – anche binari – dell'identità, affermando infine che l'unico modo per riprodurci ed evolvere è divenire ciò che è completamente altro da noi.

7. *Conclusioni*

Infine, si è voluto accennare a qualche tratto che rende l'opera di Tannith Lee piuttosto originale nel panorama della fabulazione femminista anglosassone, mostrando come stilemi della mitologia e del folklore vengano riproposti intatti ma al tempo stesso in profonda affinità con le teorie contemporanee, ottenendo l'effetto di una decostruzione tra le righe ma incredibilmente efficaci. Di certo si potrebbero puntualizzare in altra sede distinzioni e sfumature e perfino approfondire, attraverso un lavoro di comparazione, l'intertestualità tra gli archi narrativi dei molti personaggi e le istanze di novità, così come l'aspetto linguistico di questa fantasia queer; l'intenzione di questo breve testo rimane quella di tracciare qualche suggestione nella direzione enunciata, inquadrando una tale scrittrice proprio al crocevia tra modernità e tradizione.

5.

CONTAMINAZIONI/IBRIDAZIONI DI CODICI:
DALLE AVANGUARDIE STORICHE
AL «BAZAR» POSTMODERNO

FRANCESCA TOMASSINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE)

DA *IL FU MATTIA PASCAL* A *L'HOMME DE NULLE PART*.
CONTAMINAZIONI E INTERFERENZE
TRA ROMANZO E SCENEGGIATURA

Duraturo e accidentato è il rapporto instauratosi tra Luigi Pirandello e la scena cinematografica nei primi decenni del Novecento, «una storia fatta di paure, rifiuti, illusioni, delusioni, fallimenti, denari, sogni, miraggi, entusiasmi che, in modo periodico si accendono facendo intravedere allo scrittore mondi possibili mai immaginati in precedenza»¹.

Risale al 1925 la prima versione cinematografica (senza sonoro) tratta dal romanzo pirandelliano *Il fu Mattia Pascal*, opera diretta Marcel L'Herbier, noto regista francese che già aveva lavorato su riadattamenti cinematografici di testi letterari. Tutt'oggi l'interpretazione del romanzo e la conseguente traduzione in immagini operata da L'Herbier è considerata la più felice e innovativa tra tutte le trasposizioni cinematografica tratte dal *Pascal* pirandelliano. Come notato da Angelini, il regista partendo dal testo di Pirandello e ricostruendo un *plot* tutto originale rispetto al romanzo era stato in grado di creare «un intrigo paradossale da svolgere in chiave fantastica ma insieme realistica, quotidiana. [...] Assume Pirandello tra gli ultimi narratori del fantastico, nella tradizione di Hoffmann, Poe, Chamisso [...] Maupassant, Wilde, James; e insieme coglie, col termine approssimativo di realismo [...] un procedimento narrativo proprio a Pirandello»².

¹ Gian Piero Brunetta, *Attrazione fatale. Letterati italiani e letteratura dalla pagina allo schermo. Una storia culturale*, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 45.

² Franca Angelini, *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio, 1990, p. 73. Si veda anche quanto scritto da Antonio Chiattoni in una recensione del film, uscita su «Cinema», (1949), n. 13: «Marcel L'Herbier prende spunto dal tema pirandelliano, ma sopprimendone l'ambiente naturale di piccola provincia crea una variante della trama conosciuta: il fu Mattia Pascal è un individuo ribelle alle leggi dell'ambiente, è un pazzo, ma soprattutto un fantasioso. Così fantasioso da creare il proprio ambiente invece di subirlo: situazione completamente capovolta». Lo scritto di Chiattoni è ora leggibile in *La musa inquietante di Pirandello: il Cinema*, a cura di N. Genovese e S. Gesù, Catania, Bonanno, 1990, p. 31.

Il pensiero sospettoso e perplesso, che l'autore di Girgenti aveva sostenuto nei confronti del cinema fino ad allora, comincia a mutare proprio nel momento in cui consegna il suo romanzo a L'Herbier:

Oggi affido con entusiasmo a Marcel l'Herbier, di cui apprezzo infinitamente il talento e il carattere, *Il fu Mattia Pascal*. Il cineasta di *Don Juan et Faust*, nel realizzare il film, pur aggiungendo quel che non c'è nel romanzo, saprà conservare la tenuta massima e la portata filosofica del soggetto originale. Per la prima volta, ho fiducia nell'arte muta, perché servita da due grandi artisti: Ivan Mosjoukine e Marcel L'Herbier.

Credo che il cinema, più facilmente, più compiutamente di qualsiasi altro mezzo di espressione artistica, possa darci la visione concreta del pensiero³.

A questa pellicola seguiranno altre due trasposizioni filmiche del *Pascal*: *L'home de nulle part* (1937) che nella sua versione italiana manterrà il titolo *Il fu Mattia Pascal* diretto da Pierre Chenal⁴, girato in doppia versione, scena per scena, una in italiano e una in francese⁵; e successivamente *Le due vite di Mattia Pascal* (1985) diretto da Mario Monicelli, film per la televisione, in due puntate con Marcello Mastroianni nei panni del protagonista. Qui si prenderà in esame la pellicola diretta da Chenal, girata nell'autunno del 1936 e uscita poche settimane dopo la morte di Luigi Pirandello.

Alla lavorazione del film sappiamo che partecipò attivamente l'autore stesso ma è necessario far chiarezza riguardo quanto e come Pirandello fosse effettivamente intervenuto sulla redazione dei dialoghi della sceneggiatura scritta in italiano.

Tra il 1930 e il 1936, periodo dell'affermarsi del sonoro al cinema, Pirandello si dedica alla scrittura cinematografica, redigendo tre testi per il grande schermo: *Gioca, Pietro* (testo originale scritto in collaborazione con il figlio Stefano⁶), un adattamento dei *Sei Personaggi* e una traduzione narrativa de *La nuova colonia* che finirà per somigliare più ad una novella che ad una sceneggiatura.

³ Dichiarazione scritta da Pirandello nel 1924 e trasmessa a Eric Allantini della Cinematografic Film L'Herbier, riportata nel volume *Marcel L'Herbier*, a cura di M. Canosa, Parma, Pratiche Editrice, 1985 p. 37.

⁴ Pierre Chenal non era nuovo nel dirigere una trasposizione cinematografica di opere letterarie: era infatti reduce dalla regia del fortunato *Delitto e castigo* (1935) che aveva ottenuto elogi da parte della critica.

⁵ Solo i due protagonisti Pierre Blanchard e Isa Miranda restano invariati mentre cambiano gli interpreti dei personaggi secondari nelle due differenti versioni.

⁶ *Gioca, Pietro* scritto in collaborazione con il figlio Stefano e pubblicato in «Scenario», II (1° gennaio 1933) e poi in «Cinema Nuovo», (febbraio-aprile 1982), pp. 35-48. La sceneggiatura fu poi totalmente rivista da Emilio Cecchi, Mario Soldati e Walter Ruttmann per la realizzazione del film *Acciaio* (1933), regia dello stesso Ruttmann.

Nell'epistolario pirandelliano molto scarse sono le tracce riguardo la collaborazione pirandelliana al film di Chenal: è rintracciabile, infatti, un'unica lettera del 16 aprile 1936, indirizzata a Marta Abba, in cui l'autore cita esplicitamente il progetto cinematografico in corso riferendosi, con particolare attenzione, al vantaggio economico che trarrà dalla collaborazione:

Io sono in un momento d'abbondanza perché ho concluso affari cinematografici che oltre alle £ 65,000 di *Ma non è una cosa seria* già incassate, m'apporteranno altre £ 120,000 dal contratto già firmato col Giunta, e altre £ 90,000 per il *Fu Mattia Pascal* con la Colosseum-Film in società con una Casa Francese, di cui il direttore artistico sarà lo Chenal. Come vedi, in tutto £ 275,000⁷.

L'assenza di notizie nell'epistolario è dovuta probabilmente al fatto che Pirandello assistette in prima persona alla lavorazione del film, frequentando assiduamente il set allestito a Roma e dando quindi, consigli diretti al regista e agli attori, come testimonia uno scritto di Isa Miranda, dal titolo *I miei registi. Ricordi di Isa Miranda*, pubblicato su «Star. Settimanale di cinema e altri spettacoli» del 19 maggio 1945. L'attrice fornisce, in poche righe, preziose informazioni riguardo gli interventi del "Maestro" nella lavorazione del film e sulla sua effettiva presenza sul set:

Tutti avevano la loro opinione personale sul problema pirandelliano, e la manifestavano con tale accanimento che a un certo punto pensai fossimo tutti candidati al manicomio. [...]

Forse il film si sarebbe definitivamente impantanato se a un certo punto, con un colpo di genio, il piccolo Chenal non avesse chiesto l'intervento diretto di Pirandello, che doveva conoscere il pirandellismo meglio di tutti noi. La proposta venne accettata, e la presenza continua del Maestro in teatro valse a calmare le discussioni. [...] Così cominciammo a lavorare seriamente, ed ebbi la fortuna di potermi valere dei consigli di Pirandello, il quale volle dirigere la recitazione mia e quella di Blanchar, lo fece con molta intelligenza e misura.

Affrontare un'indagine sulla sceneggiatura e sulla diretta partecipazione pirandelliana in questo progetto cinematografico è stato possibile grazie alla ricognizione di documenti pirandelliani condotta per l'Edizione Nazionale dell'Opera Omnia di Luigi Pirandello⁸ che ha permesso il recupero di due

⁷ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di B. Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 1311-1313.

⁸ Segnalo che i primi esiti di queste ricerche sono stati pubblicati nei saggi di Carla Pisani e di Francesca Tomassini, *Manoscritti e testimonianze di Luigi Pirandello nelle Biblioteche e negli archivi* (1ª e 2ª parte) usciti su «ARIEL. Semestrale di drammaturgia dell'istituto di Studi Pirandelliani», (luglio-dicembre 2020), n. 4, pp. 209-240; (luglio-dicembre 2021), n. 6, pp. 125-149.

copie del dattiloscritto della sceneggiatura in italiano de *Il fu Mattia Pascal* firmata da Pierre Chenal, Christian Stengel e Armand Salacrou e con dialoghi di Luigi Pirandello.

Una copia dattiloscritta della sceneggiatura è stata rinvenuta nella Biblioteca Museo Teatrale SIAE di Roma all'interno del Fondo Francesco Cällari ceduto alla Biblioteca Teatrale SIAE dallo stesso Cällari nel 1992 mentre l'altra copia, anch'essa dattiloscritta è stata invece trovata nell'Archivio Luigi Pirandello dell'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro contemporaneo di Roma, a Via Bosio nell'ultima dimora abitata dallo scrittore⁹. Quest'ultima riporta numerose correzioni manoscritte di mani diverse ma la maggior parte di esse risultano essere autografe dello stesso Pirandello¹⁰. Nel suo recente volume, Anton Giulio Mancino mette bene in evidenza come la scrittura di Pirandello vada a caratterizzare poi l'effettiva realizzazione della pellicola perché questo film «vien fuori intensamente parlato per onorare il debito con il sonoro ormai istituzionalizzato da circa un decennio, ma soprattutto pungolato dalla volontà di far sentire, letteralmente, a chiare lettere e ovunque, l'effettivo contributo di Pirandello ai dialoghi»¹¹.

I documenti rinvenuti e i numerosi e minuziosi interventi correttori apportati da Pirandello sui dialoghi della sceneggiatura operati fino a poche ore prima della morte testimoniano come l'autore fosse approdato ad una considerazione più matura del cinematografo, considerato non solo come pura visione, non più come strumento «brutale» di riproduzione meccanica

⁹ Si legga quanto la descrizione riportata sul sito dell'Istituto stesso: «Lo Studio di Luigi Pirandello è l'ultima dimora abitata dallo scrittore. [...] Già negli anni 1913-1918 Luigi Pirandello aveva abitato nel villino insieme alla sua famiglia. Dal 1933 al 1936 vi abitò da solo, occupando i locali tuttora conservati integri all'ultimo piano [...]. Alla morte dello scrittore, avvenuta il 10 dicembre 1936, i figli subentrarono nel contratto di locazione ma, quando il 10 novembre 1938 l'intero villino fu acquistato dallo Stato e adibito a sede dell'Ufficio Centrale Metrico, il Ministero delle Corporazioni ne intimò l'immediato sgombero. Fu allora che gli Eredi Pirandello, pur di non veder distrutta tale memoria, si dichiararono disposti a donare allo Stato quanto era contenuto nello Studio (mobili, quadri, libri, manoscritti, oggetti personali), purché lo Stato a sua volta si impegnasse a consegnare lo Studio al Ministero dell'Educazione Nazionale affinché il tutto venisse mantenuto nel modo in cui si trovava. L'impegno (siglato il 28 dicembre 1942) fu mantenuto ma non si provvide poi a predisporre un'adeguata manutenzione con il risultato di un progressivo degrado. Soltanto nel 1961, ricorrendo il XXV anniversario della morte di Luigi Pirandello, il Ministero della Pubblica Istruzione [...] decise di affidarne la custodia all'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo. Costituito nel 1961, l'Istituto ha lo scopo statutario di "promuovere ricerche e studi sulla vita e sull'opera di Luigi Pirandello e sul teatro contemporaneo e di svolgere ogni altra attività idonea per la loro conoscenza e diffusione". All'Istituto è affidata la custodia dello Studio, e in particolare la conservazione e la catalogazione della Biblioteca di Luigi Pirandello e dei preziosi documenti donati dagli Eredi ed oggi custoditi negli Archivi» (<https://www.studiodiluigipirandello.it/>).

¹⁰ Per una descrizione approfondita riguardo ad entrambe le rinvenute sceneggiature dattiloscritte, e qui sinteticamente citate, si rimanda a Francesca Tomassini, *Pirandello per il cinema. Sulla sceneggiatura de Il Fu Mattia Pascal* (1937), in «Studi (e testi) italiani», (2023), n. 51, pp. 91-107.

¹¹ Anton Giulio Mancino, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello*, Torino, Kaplan, 2023, p. 167.

della parola ma come forma di espressione artistica che potesse *riscrivere* forme e temi tratti dalla sua opera letteraria. Il ricorso nella sceneggiatura a un ben mirato uso della parola manterrà però sempre margini di inconciliabilità con l'immagine perché «le immagini e la musica appartengono allo stesso regno, quello delle sensazioni, delle cose suggerite; le parole, a un altro. Le immagini derivano dal sogno, e non dalla vita che è inscritta nello spazio e nel tempo... Le parole, precise, positive, determinate, derivano al contrario solo dalla vita. Non combaceranno mai con le immagini»¹².

Sulla base, dunque, del dattiloscritto della sceneggiatura è possibile ragionare sulle differenze tra le due versioni, quella narrativa e quella filmica, del *Mattia Pascal* di Chenal nella versione in italiano. Molte sono le vere e proprie riprese lessicali tratte dal romanzo che confermano la volontà autoriale di voler rimarcare un certo aspetto letterario del testo anche nel momento in cui è destinato alla recitazione, tanto che la cifra letteraria «è talmente presente da non abbandonare lo svolgimento filmico neppure quando il protagonista è solo, in riva al Tevere. La voce interiore, demandata a Pirandello, continua a sovrastare l'eloquenza visiva delle immagini»¹³.

Numerose sono, però, anche le divergenze riscontrabili tra testo letterario e testo sceneggiato, sempre dettate da chiare volontà registiche che si adattano alle tendenze cinematografiche contemporanee¹⁴.

Manca, innanzitutto, nel film ogni tipo di riferimento o lontana allusione alla politica e vengono infatti del tutto cassate le celebri righe del romanzo «Ma la causa vera di tutti i nostri mali, di questa tristezza nostra, sai qual è? La democrazia, mio caro, la democrazia, cioè il governo della maggioranza. [...] Quando i molti governano, pensano soltanto a contentar sé stessi, e si ha allora la tirannia più balorda e più odiosa: la tirannia mascherata da libertà»¹⁵. Frasi concepite e scritte da Pirandello ben prima dell'epoca fascista ma che tradotte in cinema, a metà degli anni Trenta, sarebbero risultate fuori contesto e pretestuose¹⁶.

¹² Intervista rilasciata da Pirandello, firmata da Simone Dubreuilh e uscita postuma su «Paris-Midi» il 19 febbraio 1937, dal titolo *Pirandello dont «Feu Mathias Pascal» va revivre à l'écran, nous avait parlé du cinéma*.

¹³ A.G. Mancino, *Pagine girate. Nuovo cinema Pirandello* cit., p. 167.

¹⁴ Il presente saggio prende in esame la sceneggiatura e la versione in italiano della pellicola di Chenal per questo non è inserito, in questo sintetico elenco, una riflessione sul mutamento che il titolo subisce nella versione francese in cui *Il fu Mattia Pascal* diventa *L'homme de nulle part*. Su questa modifica si veda Dominique Budor, *Mattia Pascal tra parola e immagine. Dal romanzo di Pirandello a Dylan Dog*, Roma, Carocci, 2004, pp. 18-22.

¹⁵ Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di A. Sichera e A. Di Silvestro, Milano, Mondadori, 2023, p. 106.

¹⁶ Su questo si veda anche Sergio Micheli, *Il fu Mattia Pascal di Pierre Chenal in Il fu Mattia Pascal romanzo teatro film*, a cura di E. Lauretta, Agrigento, Edizioni Centro Nazionale Studi Pirandelliani, 2005.

Si registrano notevoli differenze poi nella trattazione metaforica dei luoghi, degli spazi e dei paesaggi ripresi dal testo narrativo. Nella sceneggiatura cinematografica ritroviamo, infatti, i tre luoghi principali nei quali si svolge la vicenda del romanzo: Miragno, Montecarlo e Roma. Assente del tutto invece Milano, con il suo paesaggio urbano, dove Adriano si ferma per una stagione intera prima di stabilirsi a Roma. Proprio a «quelle tristi giornate d'inverno, per le vie di Milano»¹⁷, la moderna città industriale della giovane Italia sono dedicate non poche pagine del romanzo, in particolare il capitolo IX intitolato *Un po' di nebbia* dove, attraverso descrizioni della condizione climatica che caratterizza l'inverno lombardo, con il suo clima rigido e la sua nebbia «maledetta», la città diventa figura allegorica complementare allo stato d'animo del protagonista. L'autore, infatti, allude esplicitamente in queste pagine al sentimento di precarietà che vive Mattia durante i primi mesi vissuti nei panni di Adriano Meis («Questo senso penoso di precarietà mi teneva ancora e non mi faceva amare il letto su cui mi ponevo a dormire, i varii oggetti che mi stavano intorno»¹⁸). L'assenza nella trasposizione cinematografica del soggiorno milanese, momento di massimo spaesamento del personaggio, sembra equivalere ad una ben precisa scelta registica che vede, nel film, Mattia distaccarsi dall'inettitudine del personaggio del romanzo e deciso a cogliere l'occasione di evadere dalla sua vecchia vita¹⁹.

E poi assistiamo nella pellicola al lieto fine²⁰ che è forse l'aspetto che muta maggiormente in funzionale del medium. Nel film Mattia riesce ad ottenere un documento capace di attestare la sua nuova identità di Adriano Meis, nativo di Miragno; viene così ufficialmente riammesso in società con documento falso ma legale (contraddizione paradossale che ben si allinea alla poetica pirandelliana), torna a Roma e si ricongiunge ufficialmente con Adriana (al cinema ribattezzata con il nome di Luisa). Questo lieto fine sappiamo che fu approvato da Pirandello ma è effettivamente un finale antitetico alla costruzione pessimistica pirandelliana di un'esistenza chiusa in un cerchio asfissiante senza possibilità di svolta e offre al personaggio una via d'uscita che si presta maggiormente ad un film destinato ad un pubblico più ampio, più commerciale, alla ricerca di intrattenimento. Inoltre, non bisogna dimenticare che gli anni Trenta sono

¹⁷ L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* cit., p. 90.

¹⁸ Ivi, p. 84.

¹⁹ Si veda Carlangelo Mauro, *Metamorfosi di Mattia Pascal: dal romanzo al cinema*, in *La modernità letteraria e le declinazioni del visivo. Arti, cinema, fotografia e nuove tecnologie*, Atti del XIX Convegno Internazionale della MOD (Bologna, 22-24 giugno 2017), a cura di R. Gasperina Geroni e F. Milani, Pisa, Edizioni ETS, t. II, pp. 287-294.

²⁰ Si segnala che il lieto fine, approvato da Pirandello, era presente già nel film di L'Herbier.

gli anni del successo della commedia italiana funzionale al regime «non tanto perché fa evadere la gente dai problemi reali, ma perché impedisce di vedere il dramma del fascismo»²¹ proponendo quindi (quasi) sempre una pacificazione finale.

La scena del confronto a casa Pescatore con la vedova, con Romilda e con Pomino, «momento decisivo, il vero *kairòs* del romanzo»²², rimane pressoché invariata e la sceneggiatura mantiene anche l'umorismo proprio delle pagine pirandelliane: Mattia decide di non provare nemmeno a rivendicare il suo matrimonio e sua moglie e di rimanere, agli occhi suoi e degli altri, il defunto: tornare sé stesso equivale ad abbandonare la vita.

In queste cruciali scene si registrano infatti anche delle vere e proprie riprese dei medesimi dialoghi tratti dal romanzo:

Romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) Sceneggiatura *Il fu Mattia Pascal* (1937)

«Poco dopo, riconobbi con un sussulto, di là dalla porta, la voce della vedova Pescatore:

– V.va PESCATORE
Chi è?

– Chi è?

– MATTIA
Io.

Non potei, lì per lì, rispondere: mi strinsi le pugna al petto, come per impedir che il cuore mi balzasse fuori. Poi, con voce cupa, quasi sillabando, dissi:

V.va PESCATORE
Chi, io?

– Mattia Pascal.

– Chi?! – strillò la voce di dentro.

– MATTIA

– Mattia Pascal, – ripetei, incavernando ancor più la voce.

Io, Mattia Pascal.

Sentii scappare la vecchia strega, certo atterrita, e subito immaginai che cosa in quel momento accadeva di là. Sarebbe venuto l'uomo, adesso: Pomino: il coraggioso!

– V.va PESCATORE
Come? Che dite!

Ma prima bisognò ch'io risonassi, come dianzi, pian piano.

Appena Pomino, spalancata di furia la porta, mi vide – erto – col petto in fuori – innanzi a sé – retrocesse esterrefatto.

M'avanzai, gridando:

– Mattia Pascal! Dall'altro mondo».

²¹ Vito Zagarrìo, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Padova, Marsilio, 2004, p. 80.

²² Antonio Sichera, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello*, Firenze, Olschki, 2005, p. 215.

Nella sceneggiatura è poi il finale che verrà sciolto in maniera del tutto differente e nel film girato si notano ulteriori e importanti discrepanze rispetto al copione scritto. Innanzitutto, nel dattiloscritto conservato a Via Bosio e quindi letto e lavorato da Pirandello è Mattia che, prima di lasciare casa di Romilda ha l'intuizione di chiedere l'aiuto di Pomino, impiegato del municipio allo stato civile per ottenere i documenti contraffatti che gli permettono di ufficializzare la sua nuova identità di Adriano Meis:

[Mattia] Fa segno a Pomino di seguirlo.

VESTIBOLO

247 bis - SUONO - CARRELLO - RACCORDO

Pomino, inquieto, raggiunge Mattia.

(Musica)

- MATTIA

Sei sempre impegnato al municipio, allo Stato Civile. Tu? Allora vestiti. Dobbiamo uscire.

- POMINO

Ora? di notte? Dove vuoi andare?

- MATTIA

Sbrigati. Al municipio!

Le battute qui appena riportate saranno invece cassate nella pellicola girata dove vediamo Mattia lasciare casa di Romilda, rassegnato a vivere quella vita senza identità con la quale si chiude il romanzo pirandelliano.

Nel film è Pomino a inseguire Mattia per cercare un accordo e assicurarsi che non torni più a minare la loro vita familiare. Questa scelta registica fu forse dettata dall'esigenza di tardare il colpo di scena finale che torna a corrispondere tra la sceneggiatura scritta e il girato: Mattia e Pomino si ritrovano in piena notte all'interno dell'ufficio del municipio e, nonostante le titubanze di Pomino, il protagonista riesce ad ottenere i documenti autenticati di cui necessita, rispecchiando quell'ansia di legalità che, nel romanzo, occupava l'animo di Mattia nel suo viaggio di

ritorno a Miragno:

– MATTIA

E ora prendi la carta intestata,
i bolli e al lavoro! Non
farmi altre storie, Pomino: ci
siamo già intesi per via.

– POMINO

Ma è un falso in atto pubblico...
io, il figlio del Sindaco!
pensa un po' quello che
rischio!
Sono arrivati davanti alla
scrivania.

– MATTIA

Non vuoi più? E allora io
riprendo il mio vero nome, con
tutte le conseguenze che tu
sai. Un nome, voglio io! Perché
senza un nome... un nome
scritto su quelle carte e
autenticato da quei bolli...
non sono nessuno! non posso
vivere: se amo una donna, non
posso farla mia... devo fuggire
da lei come un ladro...
Nella vita, il mio posto te
lo sei preso tu! Ridammi il
modo d'esser vivo altrove: o
io te ne caccio e me lo riprendo.

– POMINO

Come... come ti... come ti
chiami tu, adesso?

– MATTIA

Adriano Meis?

– POMINO

Meis?

– MATTIA

Adriano Meis. Nato a Miragno,
lo stesso giorno che sono nato
io, naturalmente... Scrivi.

Il dattiloscritto conservato a Via Bosio si conclude, in realtà, con la descrizione di una scena non così esplicitamente lieta: Mattia diventa sì Adriano Meis ma manca il trionfante ritorno a Roma e il ricongiungimento con Luisa e si chiude all'esterno del municipio di Miragno con il fortuito incontro tra il protagonista e l'ubriaco, il quale riconosce Pascal ma crede sia una sorta di fantasma:

L'ubriaco, che Mattia incontrò,
al momento del
suo "funerale" esce da una
osteria la completamente ubriaco.

Canta una canzone siciliana,
dove si parla di fantasmi,
e si avvia, titubante,
verso la capanna ove
alloggia. Passando davanti
la casa si urta con
Mattia

L'ubriaco smette di cantare.

252 - MUTO (raccorda) C.M.

L'ubriaco cerca nella
sua memoria di ricordare
"dove" ha già incontrato
quell'uomo. Ma non
ricordandosi, si rimette a
cantare e continua la sua
strada.

252 - SUONO - Come al 251 (raccordo).

L'ubriaco continua a
cantare la sua canzone.
Al momento che pronuncia
le parole... quelli che
sono morti... s'immobilizza

pietrificato.

L'apparecchio si accosta
al suo viso, disfatto.
Egli mormora: -

UBBRIACO
Mattia Pascal!

Si fa il segno della croce
con frenesia, si siede
e vuota la sua bottiglia
d'un solo colpo.

FONDU

C'è però da tenere in considerazione che la morte improvvisa impedì a Pirandello di partecipare attivamente alla fase conclusiva della lavorazione del film ed è plausibile pensare che le ultime scene presenti nel girato possano aver subito un cambiamento dopo la prematura scomparsa e perciò non siano presenti nel copione di Via Bosio²³.

È però da notare come la versione cinematografica, nonostante questo lieto fine così dissimile da quella dinamica regressiva che segna le ultime pagine del romanzo, mantenga la centralità del nome del protagonista²⁴, Mattia Pascal, nell'ermeneutica del testo. Il film si chiude con il protagonista ripete «io sono il fu Mattia Pascal» richiamando esplicitamente il titolo di un'opera già canonica.

²³ Sul finale del film, Tullio Kezich parla del «disprezzo per gli aspetti mercificati, che induce Pirandello a buttar giù di suo pugno il lieto fine preteso dal regista Chenal; ed è la pagina rimasta nella macchina da scrivere in via Antonio Bosio giorno della sua morte» (T. Kezich, *Mattia Pascal: uno, due e tre*, in *Almanacco Bompiani 1987. Omaggio a Pirandello*, a cura di L. Sciascia, Milano, Bompiani, 1986, p. 80). Per uno studio sui finali delle opere teatrali pirandelliane, si veda Beatrice Alfonzetti, *Pirandello. L'impossibile finale*, Venezia, Marsilio, 2017.

²⁴ Su questo argomento si veda A. Sichera, *Ecce homo! Nomi, cifre e figure di Pirandello* cit.

BENIAMINO DELLA GALA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA 'ALMA MATER STUDIORUM')

ENUMERAZIONE CAOTICA E STRANIAMENTO.
INVENTARI DI CAPODANNO
NELLA LETTERATURA ITALIANA DI FINE NOVECENTO

Quelli che si presentano in questo saggio sono alcuni spunti di ricerca sui percorsi carsici, nella narrativa della fine del ventesimo secolo, di un dispositivo retorico e stilistico che si regge strutturalmente sulla contaminazione e sull'ibridazione di codici differenti: l'enumerazione caotica. Il procedimento elencatorio, nel corso del Novecento, è stato ampiamente studiato attraverso la lente di diverse discipline in dialogo tra loro. Si può pensare, per esempio, agli studi stilistici di Leo Spitzer¹, o a quelli, più vicini alla scienza del folklore, di Michail Bachtin sul *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais²; agli affondi di Piero Camporesi sulla cultura materiale e sul linguaggio del Carnevale³; a quelli di Francesco Orlando sugli *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura*⁴; fino almeno alla sistemazione di *Vertigine della lista* di Umberto Eco⁵: una vera e propria enciclopedia verbo-visuale dei più diversi elenchi nella narrativa, nella poesia e nelle arti visive. Da questa, secondo Andrea Inglese, si desume una concezione dell'inventario come «un'invariante antropologica, una sorta di disposizione universale dell'essere umano di fronte alla ricchezza caotica del mondo»⁶.

¹ Leo Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna*, in «L'Asino d'oro», III (1991), pp. 92-130; Id., *Rabelais. La formazione di parole come strumento stilistico*, Macerata, Quodlibet, 2021.

² Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

³ Piero Camporesi, *Rustici e buffoni. Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Torino, Einaudi, 1991; Id., *La maschera di Bertoldo. Le metamorfosi del villano mostruoso e sapiente. Aspetti e forme del Carnevale ai tempi di Giulio Cesare Croce. Nuova edizione rivista e aumentata*, Milano, Garzanti, 1993.

⁴ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1994.

⁵ Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

⁶ Andrea Inglese, *Il romanzo e la strategia dell'inventario*, in «Nazione Indiana», 27 marzo 2013, <https://www.nazioneindiana.com/2013/03/27/gli-ideali-della-letteratura-moderna-e-la-strategia-dell'inventario/> (ultima consultazione: 10 agosto 2024).

Per essere più precisi, però, nelle pagine che seguono si assume come oggetto un tipo molto specifico di elenco, che si può definire provvisoriamente come “l’inventario di Capodanno”. In questa congerie di studi che hanno assunto come oggetto il dispositivo elencatorio, un’altra lista vertiginosa per nulla esaurita dai pochi esempi citati in apertura, si intende dunque prendere le mosse dal già menzionato saggio di Bachtin su *L’opera di Rabelais e la cultura popolare*, del 1965, e precisamente dalla lettura proposta dal critico del cosiddetto tema del ‘nettaculo’ nel tredicesimo capitolo del primo libro del *Gargantua*. In questa parte dell’opera il gigante racconta a suo padre che il «papero ben piumato» è il migliore tra gli oggetti per pulirsi il deretano; non prima però di aver elencato tutti gli altri che ha sperimentato (che sono tanti, e molto diversi tra loro). Il principio che regola questa elencazione è *in primis* quello tipicamente carnevalesco dell’abbassamento comico: Gargantua, infatti, utilizza per pulirsi stoffe preziose e cappelli di nobile foggia, ribaltando così il volto nel suo corrispondente basso, il sedere.

Nota però Bachtin che tutti i vari oggetti nettaculo, liberi da ogni legame logico e semantico, sono sì detronizzati, ma per essere, subito dopo, per così dire, rinnovati: «la loro immagine logora appare sotto nuova luce». In che modo? Secondo il critico questo rinnovamento è provocato da un cambio inusitato del loro utilizzo, del loro scopo, della loro funzione, che viene operato dal gigante: «l’oggetto viene giudicato partendo dall’utilizzazione che ne fa Gargantua, e che non corrisponde alla proprietà dell’oggetto in questione». E se ciò da una parte suscita il riso, dall’altra «obbliga a guardare l’oggetto in modo nuovo, a considerarlo, per così dire in rapporto al suo nuovo posto e alla sua nuova destinazione. Così, la sua forma, la materia di cui è composto e la sua dimensione vengono rivalutate. L’oggetto si rinnova per essere da noi percepito»⁷. Per Bachtin, infatti, il dispositivo elencatorio nel contesto del *Gargantua* e, più in generale, della cultura carnevalesca, si può identificare con un topos ben preciso: è «una delle pagine di quel grande inventario del mondo» che è necessario fare «alla fine di un’epoca vecchia e all’inizio di un’epoca nuova». E «come in ogni inventario annuale, bisogna riesaminare ogni oggetto singolarmente, [...] determinarne il grado d’usura [...] farne una nuova stima»⁸. Tale dispositivo corrisponde insomma sul piano formale alla coscienza storica di un trapasso di era, in cui è necessario rinnovare la percezione di alcuni materiali – siano oggetti concreti o idee e modelli culturali – ormai logora perché automatizzata dall’abitudine; in cui bisogna decidere cosa portarsi nella nuova epoca che succede a quella che

⁷ M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare* cit., p. 409.

⁸ Ivi, p. 413.

si va esaurendo. È di questo preciso genere di elenchi, con questa precisa funzione, allora, che si proverà a tracciare la fortuna nel secondo Novecento italiano nelle righe che seguono.

È curioso che nelle pagine citate Bachtin non utilizzi mai il termine ‘straniamento’. Eppure, il rinnovamento della percezione degli oggetti elencati, su cui il critico insiste, sembra coincidere piuttosto nettamente con la funzione dello straniamento così come definita da Viktor Šklovskij ne *L'arte come procedimento* del 1917. Il saggio si apre in effetti constatando che «se ci mettiamo a riflettere sulle leggi generali della percezione vediamo che, diventando abituali, le azioni diventano meccaniche. Così, per esempio, passano nell’ambito dell’‘inconsciamente automatico’ tutte le nostre esperienze», che rischiano di svanire: «la vita scompare trasformandosi in nulla»⁹. L'arte, per Šklovskij, si serve allora del procedimento dello straniamento «per restituire il senso della vita, per “sentire” gli oggetti», aumentandone «la difficoltà e la durata della percezione»¹⁰, e liberando così dall’automatismo. Riconosciamo dunque una terminologia eminentemente šklovskijana nelle parole di Bachtin, che parla di un «rinnovamento formale» degli oggetti stessi: grazie al «nuovo uso sconsacrante che di essi si fa [...] è come se nascessero di nuovo alla percezione»¹¹. Alla luce di questo accostamento, l’inventario di Capodanno appare pertanto come una forma di straniamento.

Leggere congiuntamente Šklovskij e Bachtin è tanto più rilevante nel nostro contesto se si pensa che le opere dei due studiosi sono arrivate pressoché insieme in Italia: *L'arte come procedimento* viene tradotto nel 1966, mentre nel 1968 esce la prima edizione italiana del saggio di Bachtin su *Dostoevskij* dove si parla per la prima volta del carnevalesco; nel 1970, invece, comincia a circolare la traduzione francese del *Rabelais*. La lettura ‘incrociata’ dei due, e dunque la concezione del Carnevale come forma di straniamento, è alla base della ricerca letteraria di quegli anni di due grandi scrittori del nostro secondo Novecento come Italo Calvino e Gianni Celati; in particolare, del comune progetto mai andato in porto di una rivista che, stando ai protocolli delle riunioni preliminari tenutesi tra il 1968 e il 1972, avrebbe dovuto intitolarsi *Alì Babà*¹². Il nome evoca un tesoro racchiuso in una caverna delle

⁹ Viktor Borisovič Šklovskij, *L'arte come procedimento*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94, pp. 81-82.

¹⁰ Ivi, p. 82.

¹¹ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* cit., pp. 411-412.

¹² Mi permetto di segnalare che si tratta di un’ipotesi attorno a cui ho ragionato in Beniamino Della Gala, *Šklovskij e Bachtin nella caverna di Alì Babà. Fondamenti di una ricerca sull’elenco come dispositivo straniante*, in «Between», XII (2023), n. 23, pp. 165-186, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/4946> (ultima consultazione: 10 agosto 2024).

meraviglie: lo stato di cose da cui prendeva avvio la riflessione degli studiosi, restituitaci oggi da un fitto scambio epistolare, è infatti lo smisurato accumulo di oggetti culturali alla fine degli anni Sessanta, e la questione principale è quella dello sguardo con cui interrogarli, con cui cioè, potremmo dire, stilarne un inventario.

Su tale questione, e sulle relative divergenze tra Calvino e Celati, il progetto di rivista incontra il suo scacco¹³. Sono dissidi evidenti nel momento in cui si confrontano due saggi come *Lo sguardo dell'archeologo* di Calvino e *Il bazar archeologico* di Celati, entrambi composti tra il 1970 e il 1972, che rimangono l'unico prodotto tangibile del progetto mai realizzato. Ai due scritti corrispondono in effetti due modelli conoscitivi pressoché opposti, a cui si possono far coincidere due diverse concezioni del dispositivo elencatorio. Calvino, davanti al «magazzino dei materiali accumulati dall'umanità»¹⁴, immagina quello archeologico come uno sguardo pur sempre ordinatore, dal momento che il compito dell'archeologo, davanti a frammenti di oggetti decontestualizzati, rimane «descrivere pezzo per pezzo anche e soprattutto ciò che non riesce a finalizzare in una storia o in un uso, a ricostruire in una continuità o in un tutto»¹⁵. Si potrebbe dire, insomma, che il fine ultimo dello sguardo dell'archeologo è consegnare gli oggetti al museo.

Celati invece, dal canto suo, di fronte ai «frammenti, oggetti, relitti d'un passato ormai privo di contesto», prodotti dalla cesura della modernità «che li rende spaesati o spaesanti», propone «il bazar al posto del museo»¹⁶. Se in Calvino permane, cioè, la necessità di un principio che metta ordine, Celati insegue tutto l'opposto: la bagarre di oggetti disparati. Ecco allora che la stessa pratica archeologica diventa un modo di abitare lo straniamento, di far permanere, cioè, questi materiali culturali – manufatti, idee, modelli, voghe intellettuali – nella loro dimensione spaesata. Lo scopo è restituirne la provvisorietà e la contingenza, schiudendo allo stesso tempo le alternative e gli scarti seppelliti dalla storia. Questa immagine del bazar veniva peraltro utilizzata anche da Leo Spitzer per definire «il modello enumerativo di Rabelais», fondato su uno «stile bazar»¹⁷, appunto, che si rianima nella

¹³ Per approfondire la vicenda della rivista cfr. Italo Calvino, Gianni Celati, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, Guido Neri, «*Ali Babà*». *Progetto di una rivista 1968-1972*, in «Riga», (1998), n. 14, a cura di M. Barenghi e M. Belpoliti, Milano, Marcos y Marcos.

¹⁴ Italo Calvino, *Lo sguardo dell'archeologo*, in Id., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 262-266, a p. 263.

¹⁵ Ivi, p. 264.

¹⁶ Gianni Celati, *Il bazar archeologico*, in *Finzioni occidentali*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 197-227, a pp. 197-198.

¹⁷ L. Spitzer, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna* cit., p. 103.

letteratura occidentale, in Honoré de Balzac come in Walt Whitman, in contemporanea con l'apertura dei *grand magasin* e dei *department stores*, definiti da Spitzer come veri e propri «bazar occidentali»¹⁸.

Si può dunque ipotizzare, come anticipato, che con queste due concezioni, con questi due sguardi, si possano identificare due corrispondenti dispositivi retorico-stilistici che afferiscono al campo dell'enumerazione: il museo e il bazar, per l'appunto. Questi in parte si possono far coincidere con i diversi modelli dell'elenco e della forma, delineati da Eco a partire rispettivamente dal catalogo omerico delle navi e dalla descrizione dello scudo di Achille (entrambi nell'*Iliade*): il primo mantiene una sua indefinità, laddove il secondo racchiude gli oggetti elencati in un ordine e in una gerarchia¹⁹. La particolarità dei due paradigmi, letti alla luce della teoria di Bachtin, sarebbe però che per così dire si *attivano* entrambi per rispondere sul piano formale alla coscienza storica di un cambio d'epoca, di un'età che si va esaurendo e di un'altra che sta per aprirsi con tutte le sue incognite. Ossia, la percezione di un momento in cui si rende necessario capire quanto siano ancora utilizzabili determinati prodotti culturali, che comprendono sì oggetti materiali, ma – passando da Rabelais a Celati e Calvino – anche teorie, parole, mode intellettuali e di consumo.

È giunto pertanto il momento di una verifica di questa funzione in alcuni testi, per quanto ancora germinale: una doverosa premessa è che, stante lo stadio preliminare e provvisorio di questa proposta, gli esempi sono ancora ridotti. Le opere a cui si fa riferimento si collocano in due periodi precisi: negli ultimi decenni del Novecento italiano è possibile, infatti, individuare almeno due cesure in cui i dispositivi elencatori assumono il significato e la funzione descritti fin qui; e sembra persino che a ciascuna delle due cesure corrisponda una rinnovata vitalità di uno dei due modelli elencatori. La prima è il post-Sessantotto, in cui si collocano anche l'infruttuosa progettazione di *Ali Babà* e i saggi archeologici di Calvino e Celati; la seconda coincide con l'aprirsi degli anni Ottanta, cioè con la fine del lungo decennio della contestazione politica e dello sperimentalismo letterario. Se alla fine degli anni Sessanta pare avere ancora una vitalità l'elenco rabelaisiano, il bazar vivace in cui si accumulano gli oggetti più disparati per valutarli alla volta di un decennio che si vorrebbe ancora in qualche modo rivoluzionario, a partire dagli anni Ottanta quegli stessi oggetti assumono lo statuto di relitti. Una loro utilizzabilità non è, cioè, più immaginabile: si cerca piuttosto di catalogarli e metterli in ordine in un museo che provi a dire cosa è stato di quegli anni.

¹⁸ Ivi, p. 102, n. 13.

¹⁹ Cfr. U. Eco, *Vertigine della lista* cit., pp. 9-18.

Un primo romanzo che è imperniato strutturalmente per buona parte sull'elencazione caotica del bazar è *Super-Eliogabalo* di Alberto Arbasino, pubblicato in un anno prego di significato per quanto detto prima come il 1969. Quello di Arbasino è un ottimo esempio della vitalità dell'elenco rabelaisiano: le elencazioni ricalcano piuttosto chiaramente il modello formale del *Gargantua*, dove le parole sono giustapposte non per legami logico-semantiche ma piuttosto seguendo le suggestioni del suono e dell'associazione libera. Per fare un esempio:

Allora, la Civiltà Romana è in crisi?
 E allora, di chi è la colpa?
 Della Cultura?
 Dell'Anarchia?
 Della Corona?
 Dell'Economia?
 O dei capelloni?
 O dello strutturalismo?
 O dei giradischi?
 O di Giovanni XXIV?
 O del Mediterraneo tutto ormai contaminato?
 O dello scioglimento dei ghiacci polari?
 O dell'inconsistenza degli Appennini?
 O della pausa pomeridiana?
 O della delusione sovietica?
 O di Mao?
 O di Maometto?
 O di Belzebù?
 O della Tivù?²⁰

Secondo Giancarlo Leucadi, però, la «letteratura di superficie»²¹ tipica di Arbasino è quanto mai lontana dal sentimento carnevalesco del mondo: davanti all'incertezza del trapasso di era, attraverso la sovrabbondanza esagerata questi elenchi testimonierebbero paradossalmente il rimpianto di una condizione statica e silenziosa, di infanzia o di morte. Eppure, dal punto di vista funzionale, si può dire che gli elenchi di Arbasino corrispondano pienamente all'inventario di Capodanno di Rabelais; anche se in effetti il bilancio di questo inventario è perlopiù negativo. Nel contesto della critica al Sessantotto e al suo linguaggio condotta dallo scrittore i tic linguistici e le

²⁰ Alberto Arbasino, *Super-Eliogabalo*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 28.

²¹ Giancarlo Leucadi, *La terra incognita della romanzeria. Saggio su Alberto Arbasino*, Bologna, Printer, 1994, p. 103.

mode intellettuali sono, cioè, ridotti a un'ecolalia kitsch, che serve proprio a svelarli fondamentalmente come ciarpame linguistico e culturale.

Più strettamente politico invece il senso dell'elenco in un romanzo di Luciano Bianciardi pubblicato con il titolo *Aprire il fuoco* in quello stesso 1969 e poi come *Le cinque giornate* nel 2008. In questo racconto anacronistico della rivolta milanese, che mescola patrioti risorgimentali e jet set culturale degli anni Cinquanta, Bianciardi in qualche modo instaura un dialogo con gli studenti sessantottini in rivolta, a cui è direttamente rivolto il sottotitolo dell'opera: *Bisognerebbe anche occupare le banche*. Il protagonista è un patriota che dopo il ritorno degli austriaci a Milano, in seguito al fallimento della rivolta, è stato costretto all'esilio sulla costa ligure, dove passeggia sulla battigia scrutando l'orizzonte. Ecco allora che sulla spiaggia si accumulano i più vari relitti, in un'enumerazione caotica che mette insieme comuni oggetti gettati sulla sabbia dalla risacca e altri più inaspettati:

parecchie bottiglie gialle, di plastica, di quelle per tenerci la candeggina, scarpe spaiate e di modello mai visto, i soliti duin gunduin edevié, bambolotti di celluloidesenza le braccia, una testa di bambolotto senza bambolotto, una tetta di gommapiuma [...], fascioni di bicicletta e copertoni di camioncino, un gatto morto, polpette di alga finissima carica di jodio che fa tanto bene alle gengive, turaccioli a espansione, una fotografia con dedica purtroppo illeggibile, qualche cozza perita anzitempo e strappata al suo scoglio, tappi di sughero, bussolotti rugginosi, una rara edizioncina dei poeti galanti del Settecento, come per esempio il Rolli, il Metastasio, l'abate Casti, il Frugoni, il Crudeli, il Savioli, il Bertola, il Vittorelli, tutti quanti a cura di G. Carducci [...] ²².

Il relitto rende il senso dell'inutilizzabilità, il sentimento di precoce sconfitta che domina la condizione dell'esule. Il quale chiosa: «Le morte stagioni recano dunque poveri doni sul bagnasciuga» ²³. Ciononostante, dal punto di vista formale l'elenco risponde al modello rabelaisano, e nel romanzo il senso di un rinnovamento, di un passaggio di epoca che possa essere ancora gravido di opportunità, è reso evidente dal finale, in cui il protagonista, tutt'altro che rassegnato, si dichiara ancora «pronto ad aprire il fuoco» ²⁴.

Passiamo dunque alla seconda cesura, quella anni Ottanta. In un romanzo-simbolo dell'epoca, nonché della via italiana al postmoderno, come *Il nome della rosa* di Eco, uscito precisamente nel 1980, gli elenchi non mancano; e d'altronde il narratore dice che «nulla vi è di più meraviglioso

²² Luciano Bianciardi, *Le cinque giornate. Bisognerebbe anche occupare le banche*, Viterbo, Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, 2008, p. 11.

²³ Ivi, p. 12.

²⁴ Ivi, p. 177.

dell'elenco, strumento di mirabili ipotiposi»²⁵. Tra i disegni preparatori abbozzati dall'autore e recentemente pubblicati da La Nave di Teseo, in cui osserviamo le fattezze 'fumettistiche' dei personaggi del romanzo, si intravede anche un monaco – il bibliotecario, Malachia – che regge un foglio con scritto appunto 'elencus'²⁶. Ma forse per questo discorso è più pregnante la scena finale dove la biblioteca del monastero in cui è ambientata la vicenda, che viene detta la più grande della cristianità nel Medioevo, va a fuoco; e con lei buona parte del sapere che conteneva. È infatti una scena che si può leggere come un falò di Carnevale, una postmoderna resa dei conti sempre con un accumulo di materiali culturali: quelli che danno forma alla tradizione (non senza altrettanto postmoderna ironia).

Ma un vero e proprio museo degli anni Settanta riordinato dallo sguardo dell'archeologo – una tradizione alternativa – si trova in un altro libro uscito nello stesso anno e altrettanto spartiacque. Nella soffitta di Annacarla a Correggio, frequentata assiduamente dai suoi *Altri libertini*, Pier Vittorio Tondelli accumula, nell'ordine: collane editoriali («Oscar Mondadori sparsi qua e là e tutt'intera la collezione dei Classici dell'Arte Rizzoli impilata come pronta alla rivendita tra la collana grigiobianca di Psicologia e Psicoanalisi di Feltrinelli, gli Strumenti Critici Einaudiani e quelli di Marsilio e di Savelli [...]»); incensi («dai secchissimi bastoncini Musk di Lord Shiva agli aromi primaverili dei Bouquet dei Three Birds e a quelli Agarbatti cioè Jasmine, Patchouly, Rose, Amber, Violet, Chameli, Lotus, Mogra [...]»); e anche

le centinaia di dischi e la selva dei posters e manifesti e gigantografie accatastate e usate come seggiole, oppure appesi alle pareti assieme alle sete e ai tappetini di cammello, come la foto di Carlos e Smith ancora riconoscibili all'Azteca di Città del Messico col pugno alzato e guantato di nero sul podio della premiazione, un gagliardetto dell'ucla accanto a Mark Frechette e Daria Halprin spersi nel boro di Zabriskie Point e appena distinguibili sotto altri manifesti i capelli zizzeruti di Pierre Clementi [...]²⁷.

Si tratta di una vocazione museale, di testimonianza materiale di un'epoca, che troverà poi compimento e sistematizzazione nelle *Cronache dagli anni Ottanta* raccolte in *Un weekend postmoderno*²⁸, dove non mancano collages che possono essere concepiti come un'equivalente visuale dell'enumerazione caotica.

²⁵ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Milano, Bompiani, 1986, p. 81.

²⁶ Id., *Il nome della rosa*, Milano, La Nave di Teseo, 2020, p. 630.

²⁷ Pier Vittorio Tondelli, *Altri libertini*, Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 151-152.

²⁸ Id., *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.

Infine, avvicinandoci a un'altra cesura, quella del secolo, altri due elenchi museali mostrano due possibilità di atteggiamento da tenersi davanti a questi reperti. Nanni Balestrini ne *L'editore*, del 1989, raccontando la vicenda di un gruppo di militanti di estrema sinistra che scrive la sceneggiatura di un film su Giangiacomo Feltrinelli, mette in elenco gli oggetti culturali propri della contestazione sessantottesca, i libri in primo luogo («Cent'anni di solitudine La teoria dei bisogni Senza tregua La rivoluzione sessuale Vogliamo tutto Diario del Che in Bolivia Sotto il vulcano»²⁹). Questi vengono trattati come fossero materiali mitologici da tramandare alle nuove generazioni: l'autore stabilisce, cioè, un'origine per le nuove insorgenze. Sebastiano Vassalli invece in *Archeologia del presente*, del 2001, elenca quegli stessi oggetti per addobbare il mondo di una coppia di sessantottini contro cui rivolge una satira impietosa. Così, per esempio, quando i militanti discutono animatamente sulla possibilità di fondare una comune basata sul principio del libero amore sono chiamati in causa «i classici del socialismo: Marx, Engels, Lenin, Gramsci, Mao; ma soprattutto si era parlato dell'opera di uno scrittore vissuto tra Settecento e Ottocento, Charles Fourier. [...] Il dissidio, poi, era diventato irreparabile quando dalle teorie di Fourier si era passati a quelle di Wilhelm Reich [...]»³⁰. Il titolo è significativo, anche se sotto l'archeologia, si potrebbe dire, si cela qui in realtà una rassegnata apologia del presente: stanno bene quei libri e quei nomi a prendere polvere nel museo, e che li si lasci lì, sembra dire Vassalli. Una vocazione accumulatoria satirica del resto già testimoniata all'altezza del 1989 nel vocabolario del *Neoitaliano*³¹ in cui raccoglieva, sempre con una buona dose di pungente ironia, i tic linguistici degli anni Ottanta.

Questi sono solo alcuni esempi di una rinnovata vitalità del dispositivo elencatorio inteso come corrispettivo formale della coscienza storica di un cambio di epoca. Gli elenchi riportati fin qui si possono far coincidere di volta in volta con una vocazione accumulatoria caotica, che mira a rappresentare gli oggetti nel pieno del loro spaesamento, o in una 'museale' che vi rintraccia un'origine, sia essa ripudiata o assunta come fondamento mitopoietico. Tutti hanno a che fare, per vari motivi, con il lungo decennio della contestazione politica, artistica e culturale; cioè, con le mode e i tic linguistici più o meno contro-culturali legati ad essa. Resterebbe dunque da allargare il corpus di testi per verificare se davvero lo «stile bazar» si

²⁹ Nanni Balestrini, *L'editore*, in Id., *La Grande Rivolta*, Milano, Bompiani, 1999, pp. 264-332, a p. 294.

³⁰ Sebastiano Vassalli, *Archeologia del presente*, Torino, Einaudi, 2001, p. 7.

³¹ Id., *Il neoitaliano. Le parole degli anni ottanta scelte e raccontate da Sebastiano Vassalli*, Bologna, Zanichelli, 1989.

ravviva solamente in corrispondenza delle due cesure individuate fin qui, con il Sessantotto come momento pivotale, o se altre opere e altri elenchi potrebbero aprire ad altre cronologie e ad altri momenti climaterici. Per riprendere un'ultima volta le parole di un esperto di liste vertiginose come Umberto Eco: «l'elenco potrebbe certo» – e si può aggiungere: dovrebbe – «continuare»³².

³² U. Eco, *Il nome della rosa* cit., p. 81.

GIOVANNI BARRACCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'TOR VERGATA')

UNA NUOVA IDEA DI ROMANZO, POSTMODERNO,
SPERIMENTALE, CRITICO ED ETEROGENEO:
IL DITTICO *UN WEEKEND POSTMODERNO* E *L'ABBANDONO*
DI PIER VITTORIO TONDELLI

Pier Vittorio Tondelli ha sempre intrattenuto con la forma romanzo un rapporto complesso, di ricerca, ragionamento e investigazione. Come riportano le interviste e gli scritti¹, per Tondelli l'opzione romanzesca è sempre stata motivo di riflessione, cosicché ciascun testo, rispondendo a diverse istanze e prefiggendosi determinati obiettivi, pur mantenendo intatta la carica emotiva che egli pretendeva alla scrittura, costituisce un modello di romanzo diverso dal precedente. L'esordio di *Altri libertini* nel 1980, nel tentare di andare oltre i paludismi di uno sperimentalismo estremo ed intransitivo, quale era quello legato alla stagione neoavanguardista e al passaggio dallo sperimentalismo formale del Gruppo 63 a quello contenutistico dei Franchi Narratori², e a partire dalla volontà di superare l'interdetto romanzesco e di tornare a raccontare le "proprie storie"³, constava di sei racconti ad infilzamento⁴ che

¹ Ora in Pier Vittorio Tondelli, *Viaggiatore solitario. Interviste e conversazioni 1980-1991*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2021 e in Fulvio Panzeri, Generoso Picone, *Tondelli, Il mestiere di scrittore*, Ancona, Transeuropa, 1994.

² Come scrive Alberto Bertoni, *Un weekend postmoderno come romanzo critico*, in «Panta. Tondelli Tour», (2003), n. 20, p. 124, Tondelli era «studioso attento del lavoro dell'ultima avanguardia italiana e soprattutto della disposizione progettuale e riflessiva del Gruppo '63». Sulla collana Feltrinelli dei Franchi Narratori, concepita da Aldo Tagliaferri e Nanni Balestrini cfr. Flavia Vadrucchi, *Quando la penna esplode di vita. La collana Franchi Narratori Feltrinelli 1970-1983*, in «Oblique Studio», 3 febbraio 2011, https://www.oblique.it/images/formazione/dispense/franchinarratori_dic10.pdf. Mi permetto di rimandare anche a Giovanni Barracco, *I Franchi Narratori: dissenso, sperimentazione e controcultura negli anni Settanta del Novecento*, in «Il Veltro», LXVI (luglio-dicembre 2022), nn. 3-4, pp. 63-80.

³ Mi riferisco alla conclusione di Gianni Celati, *Lunario del paradiso*, Torino, Einaudi, 1978, p. 134. Celati invitava a riappropriarsi della narrativa, a tornare al racconto, anche del sé. Tondelli seguì i corsi di Celati a Bologna e, come Palandri, subì l'influenza del discorso celatiano.

⁴ Così li definisce Monica Lanzillotta, *Giganti e cavalieri di strada. Altri libertini di Pier Vittorio Tondelli*, Ravenna, Longo, 2011.

andavano a costituire un romanzo a episodi – la cui natura romanzesca fu sempre chiara a Tondelli⁵. *Pao Pao*, nel 1982, romanzo di caserma, si configurava come un diario in presa diretta di una tappa comune dell'itinerario di maturazione. Nel 1985 *Rimini* aveva rappresentato il primo tentativo di gestire un intreccio romanzesco di ampio respiro, dal sapore vagamente popolare e dai riferimenti al romanzo d'avventure sette-ottocentesco. Per scriverlo, Tondelli aveva tratto ispirazione dal genere giallo, dal rosa, dal "romanzo di consumo" e dai loro moduli, rielaborandoli. Infine, nel 1989 *Camere separate*, scritto al termine di un lungo ripensamento della scrittura e di una ridefinizione dei propri modelli stilistici (con un passaggio, di cui *Biglietti agli amici* fu spia, dalla letteratura di Céline, Kerouac e dei Beat allo stile piano e intimo di Christopher Isherwood, Ingeborg Bachmann e Peter Handke⁶), testimoniava l'approdo a una scrittura tesa a sondare la propria interiorità e a darne conto in un romanzo intimista e psicologico.

Alla costante attenzione al dato emotivo – poiché sin dal 1980, per Tondelli «l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale»⁷ – si è sempre accompagnata una riflessione sulla forma romanzo, che peraltro si può far risalire ai suoi interessi di studente, quando si laureò in Estetica con una tesi dal titolo *La letteratura epistolare come problema di teoria del romanzo*⁸. Così, Tondelli si rivela uno tra gli ultimi scrittori ad aver ragionato ed

⁵ In tutte le riflessioni sul romanzo, da quelle più a ridosso alle ultime, Tondelli è consapevole della questione formale, e sottolinea la natura romanzesca dell'operazione, pur alla luce di una costruzione che procede per racconti legati tra loro da riferimenti topografici, elementi e personaggi ricorrenti, unificati poi dalla, pur polifonica e mercuriale, voce narrante. Cfr. la risposta già nel 1980 di Tondelli a Tino Pantaleoni, *Intervista a Vicky Tondelli* in P.V. Tondelli, *Viaggiatore solitario* cit., pp. 30-33, a p. 32: «il romanzo non è certamente autobiografico».

⁶ Del ripensamento dei rif. letterari in Tondelli vi è traccia nelle interviste, ed è ripercorso tra gli altri da Fulvio Panzeri in *Introduzione* a P.V. Tondelli, *Opere. Romanzi, teatro, racconti*, a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2000, pp. VII-XXX, a p. XXII: «*Pier a gennaio* definisce il progressivo cambiamento strutturale e tematico della scrittura di Tondelli, soprattutto nella "prova" di un'altra voce, quella di Isherwood, che diventa, con Ingeborg Bachmann e Carson McCullers (e forse anche Carlo Coccioli, punto di riferimento per un sé che ha bisogno di chiarirsi nel tempo della mentalità)».

⁷ Così Tondelli nel suo primo scritto di riflessione sulla scrittura, *Colpo d'opio*, del 1980, ora in P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* [1997], a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2001, pp. 7-10: «La mia letteratura è emotiva, le mie storie sono emotive; l'unico spazio che ha il testo per durare è quello emozionale; se dopo due pagine il lettore non avverte il crescendo e si chiede "Che cazzo sto a leggere?", quello che capisce niente mica è lui, cari lettori, è lo scrittore. Dopo due righe il lettore deve essere schiavizzato, incapace di liberarsi dalla pagina, deve trovarsi coinvolto fino al parossismo, deve sudare e prendere cazzotti, e ridere, e guaire, e provare estremo godimento. Questa è letteratura. La letteratura emotiva è letteratura di potenza».

⁸ Tesi in Estetica discussa nell'a.a. 1978-1979 presso il DAMS di Bologna, relatore prof. Paolo Bagni e conservata a Correggio presso il Centro Studi Pier Vittorio Tondelli che ho avuto modo di consultare il 16 dicembre 2023.

espresso le linee di una poetica, e ad aver avuto una piena consapevolezza del problema del romanzo, facendone un asse della propria ricerca stilistica e uno strumento di conoscenza del reale.

Questa tensione alla teoresi, che si risolve in una prassi romanzesca sempre differente, dando luogo alla parabola del romanzo tondelliano, testimonia come la forma romanzo sia stata continuamente discussa, pensata, messa in crisi dallo scrittore, che di volta in volta, tra 1980 e 1991, ne ha sondato le possibilità e perlustrato i perimetri, alla ricerca della forma, o del genere, che potesse meglio di altre offrirsi come soluzione del romanzo e del suo problema – e che meglio si prestasse per l'argomento che voleva trattare. Una questione affrontata in una cornice consapevolmente postmoderna, capace di confrontarsi con l'esigenza di accessibilità narrativa, accogliendo la sfida di una contemporaneità dominata dal nascente sistema dei mezzi di comunicazione di massa, competendo con le forme narrative dell'immagine, come il cinema, il fotoromanzo, la televisione – e le loro declinazioni, come il caso della pubblicità, del videogioco e del nascente mondo dei computer – riuscendo comunque a ricavare una propria autonomia come forma conoscitiva, capace di investire nella letteratura, per mezzo, sì, dell'emozione, ma di una emozione che potesse veicolare significato, come forma estetica conoscitiva.

Da questo punto di vista, in Tondelli il problema del romanzo si pone in un modo differente da come si era posto negli anni Sessanta e, ancora, nei Settanta. Si tratta, adesso, di coniugare tre istanze: l'esigenza di accessibilità; quella di tornare "alle storie"⁹, alla narrazione; infine, quella di restituire al romanzo la sua intrinseca forza conoscitiva.

Nello spazio degli ultimi cinque anni, *Rimini* e *Camere separate* avevano incarnato una interessante parabola dell'autore: da un lato, con *Rimini* Tondelli cercava di farsi interprete del decennio degli Ottanta, in qualità di suo più acuto esegeta, e di mettersi alla prova con il romanzo dal grande intreccio. Era dunque romanzo polifonico e policentrico, giallo e romanzo-corale dell'Italia in crescendo della provincia emiliano-americana¹⁰ così come era raccontata dalle copertine dei periodici illustrati dell'epoca. Solo a tratti, lungo la trama, si intravedeva non tanto la gioia eversiva del personaggio-viaggiatore di *Altri libertini*, quanto la malinconia incipiente del giovane

⁹ Non mi riferisco solo a Celati (cfr. *supra*), ma al più generale ritorno dell'intreccio, già presentato nell'*Almanacco Bompiani* 1972. *Il ritorno dell'intreccio*, curato da Umberto Eco, e confermato dalla tendenza all'esigenza del narrativo – che negli Stati Uniti plasma il nuovo romanzo e il nuovo cinema, da John Irving alla nascita della New Hollywood – al ritorno del romanzo di fine anni Settanta, un fatto già riconoscibile dai critici dell'epoca, Spinazzola, Pautasso, Pedullà, Pampaloni.

¹⁰ Il titolo dell'album gucciniano del 1984 *Tra la via Emilia e il West* riassume bene la riscoperta, economica, culturale, sociale, della provincia negli anni Ottanta, e l'orizzonte americano (o di "frontiera") che la provincia emiliana incarnava, per Tondelli e i giovani del decennio.

che, avviandosi alla maturità, esige un nuovo stile, più attento e sensibile ai moti imperscrutabili dell'io¹¹. *Camere separate*, dall'altro lato, aveva testimoniato l'approdo a una terra antinomica – ma complementare: si parla sempre di letteratura emotiva – rispetto all'esordio di *Altri libertini*: esigue le scene corali, in sordina la componente generazionale, di cui rimaneva qualche traccia sotto forma di riferimenti culturali, il romanzo era la storia di una dolorosa maturazione testimoniale, resoconto di una storia d'amore e agnizione del proprio destino nel mondo. Al di là dei giudizi critici sui due romanzi¹², Tondelli con *Camere separate* era giunto ad un rovescio stilistico, ad una maturazione della scrittura.

È in questo quadro che si inserisce l'ultima articolazione della poetica dello scrittore, di cui *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta e L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*¹³ costituiscono l'ultima prova effettivamente romanzesca. Se in questo torno di tempo il Tondelli giornalista, scrittore di costume, sociologo della gioventù, raddomante dei fenomeni del decennio dell'Io, raggiunge forse la massima capacità di intuire la natura del suo tempo, e raccontarla, con piglio di volta in volta drammatico, ironico, sempre all'insegna dell'emotività – così come fa su «Linus», sul «Corriere della Sera», «Ciao 2001» e altri periodici ad alta tiratura – dall'altra Tondelli scrittore tende a ripiegare: rifiuta la scrittura apparentemente immediata (*Camere separate*, sintomaticamente, è scritto in terza persona) e se dal punto di vista dello stile inizia un percorso verso l'intimismo, la perlustrazione psicologica, lo scandaglio interiore, il silenzio del dentro contro il rumore del fuori, che ora inesorabilmente si attutisce e scompare, dal punto di vista della forma tende di nuovo al racconto, se non al frammento, al lacerto, al pensiero aforistico e d'occasione, pensato per gli amici, sentito prima che scritto, decifrabile, comprensibile solo agli amici. Alla strategia editoriale dell'operazione di Under 25, in cui Tondelli invita i giovani italiani a “farsi i muscoli” raccogliendo la sfida di una letteratura che, per quanto giovanilista, non sia ombelicale, non scaturisca dal bisogno ma dalla necessità, e che

¹¹ Su *Rimini* romanzo sofferto e inquieto cfr. tra gli altri Niva Lorenzini, *Una sincopata apocalisse*, in «Panta. Pier Vittorio Tondelli», (1992), n. 9, pp. 57-64, oltre a F. Panzeri, *Introduzione* cit.

¹² Della cui severità Tondelli soffrì molto. Della critica che investì i due romanzi, la più scottante fu quella che riguardò *Camere separate*, accusato, forse non a torto, da Angelo Guglielmi, di *kitsch*, di cedimento stilistico ad una estetica triviale, sia della rappresentazione (la storia d'amore e i suoi snodi) sia dell'espressione (le riflessioni del protagonista, tra luoghi comuni e ovvie considerazioni, tra *new age* e nuova spiritualità – come nel viaggio nell'Europa distrutta, dei muri e delle macerie, dei campi di concentramento e del dolore immedicabile). Angelo Guglielmi quindici anni dopo rivedrà il suo giudizio e rivaluterà il romanzo, in Angelo Guglielmi, *Tondelli letto oggi*, in «Panta. Tondelli Tour» cit., pp. 49-57.

¹³ Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno* [1990], Milano, Bompiani, 2001 e P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* cit.

abbia il coraggio di guardare al fuori e non solo al dentro¹⁴, fa da controcanto la poetica del frammento e il ripiegamento riflessivo, di cui *Biglietti agli amici* è il più significativo risultato¹⁵, attraverso cui Tondelli ripensa al suo stile e cerca, attraverso Isherwood e Bachmann e Handke, di pervenire, di maturare ad una nuova scrittura.

È dopo *Camere separate* e con la fine degli anni Ottanta che Tondelli comincia a pensare ad un'opera che possa rappresentare «una via nuova all'idea di romanzo»¹⁶, e che possa configurarsi come un tentativo di romanzo inedito, che vada oltre il romanzo così come è stato conosciuto, sin dalla sua natura di oggetto: una ipotesi di romanzo percorribile in un contesto in cui «la letteratura non ha più la centralità di strumento di espressione e comunicazione»¹⁷ e si sta accostando, in un livellamento fisiologico, alle altre forme della narratività. Il problema che Tondelli affronta è che

la letteratura degli anni Ottanta, per sfuggire alle maglie restrittive imposte dai neo-sperimentalismi e dalle scritture selvagge degli anni Settanta, ha dovuto imporsi nell'ottica di una idea di restaurazione e di ritrovata fiducia nella narrazione. Il tutto [...] a scapito (però) di nuove elaborazioni linguistiche e soprattutto di innovazioni strutturali, le quali, pur mantenendo fermo il principio della fabulazione, determinassero, anche nella forma, il carattere sostanzialmente mutato della realtà italiana¹⁸.

Questo aveva prodotto, negli anni Ottanta, una narrativa dominata dal frammentarismo, in cui la frammentazione della realtà sociale e generazionale si riverberava anche nell'espressione. Di contro alla presunta unificazione della realtà sociale compiuta attraverso la televisione, mezzo della cultura di massa, il carattere autentico degli anni Ottanta si trovava invece nella nascita e costruzione di precise tribù, o gruppi di appartenenza, diversi nei connotati, per la prima volta non più unificati né nel sentire, né nelle rivendicazioni, né nel linguaggio né nel riconoscimento¹⁹. Gli anni Ottanta

¹⁴ L'operazione Under 25, nata dall'articolo *Gli scarti*, in «Linus», (giugno 1985), n. 243, conduce alla pubblicazione di tre volumi che raccolgono prove di giovani esordienti, per Il lavoro editoriale e, poi, Transeuropa, *Giovani Blues* (1986), *Belli e perversi* (1987), *Papergang* (1990). Cfr. Antonio Spadaro, *Laboratorio "Under 25". Tondelli e i nuovi narratori italiani*, Reggio Emilia, Diabasis, 2000.

¹⁵ Pier Vittorio Tondelli, *Biglietti agli amici*, Bologna, Baskerville, 1986.

¹⁶ Fulvio Panzeri, *Introduzione* in Pier Vittorio Tondelli, *Opere. Cronache, saggi, conversazioni* [2001], a cura di F. Panzeri, Milano, Bompiani, 2005, pp. VI-XXIII, p. XI.

¹⁷ Generoso Picone, *Merci culturali e postmoderno. Un po' di filologia della nostra gioventù*, in «Panta. Tondelli Tour» cit., pp. 105-110, p. 109.

¹⁸ Fulvio Panzeri, *Appunti per un romanzo critico*, in Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta* [1990], Milano, Bompiani, 2001, pp. 597-602, p. 597.

¹⁹ *Ibidem*.

diventavano, cioè, il decennio della realtà frammentata, in cui «si producono stratificazioni culturali, fermenti, flash di orientamento, che si perdono nel giro di brevi stagioni»²⁰. Il segno distintivo del decennio è l'illusorietà, la natura passeggera di ogni espressione, lo sfarinamento della storia in segmenti, ciascuno sostituibile all'altro in un *continuum* senza più spazio e tempo. La necessità di rappresentare questa realtà disgregata dà origine a «una forma nuova e diversa di narrazione la quale, nel delineare un ampio panorama, possa essere in grado di raccogliere in sé le schegge e i flash che, nel loro susseguirsi, hanno caratterizzato la natura labile, debolissima, nelle certezze e nei valori di questi anni»²¹.

Per dar vita a un romanzo generazionale, che possa dunque raccontare il caleidoscopio esperienziale ed esistenziale di un decennio senza centro – senza ridurlo alla subcultura televisiva – occorre superare il concetto monolitico e singolare di generazione, vista con uno sguardo univoco e determinato. L'innovazione non deve concernere temi e stile, ma investire l'intera struttura dell'opera, e il suo punto di vista. Nasce da qui l'estrema ipotesi romanzesca tondelliana, che possa essere strutturalmente in grado di dare conto del decennio appena concluso, e al tempo stesso proporsi come forma romanzesca resistente e significativa per il decennio a venire. Si tratterà, cioè, di dar forma ad un libro compilativo e crestomatico, costituito come un «discorso critico che indaga le varie "realtà generazionali", definendole attraverso una ricognizione documentaria, operata da uno scrittore e realizzata, linguisticamente, a vari livelli e secondo tecniche narrative multiformi»²².

Con il tomo primo, *Un weekend postmoderno – Cronache dagli anni Ottanta*, Tondelli riesce nell'intento di inserire i vari scenari – che pure avevano contraddistinto la sua narrativa e la sua opera di elzevirista: la provincia emiliana, Rimini, la caserma militare... – in una dimensione corale e unitaria. Romanzo critico, così come Arbasino – cui Tondelli guardava – definì il suo *Grazie per le magnifiche rose*²³, il testo è una ricognizione sociologica, un carotaggio letterario, un resoconto di una parabola di uno scrittore e un documento di un decennio ripercorso attraverso il meglio che lo scrittore-autore, occhio-cinepresa che segue le vicende sin dal 1979, ha scritto e registrato con la sua penna, delle vicende di un'epoca. In sostanza, romanzo e saggio, nuovamente, si ritrovano a convivere in una struttura più

²⁰ Ivi, p. 598.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Milano, Feltrinelli, 1965.

ampia, e d'altronde «non è un caso che in tutto l'arco degli anni '80 vi sia un incremento del romanzo-saggio, spia di quella tendenza a inserirsi nella codificazione vigente per poi modificarla dall'interno»²⁴. Il *Weekend*, come possibilità di romanzo, è:

Autobiografia negata, mascherata o messa in prospettiva, autobiografia/diario paradossale perché programmaticamente sottratta al dominio dell'io e proiettata in una dimensione piuttosto generazionale, opera a pieno titolo aperta, "inventario, "catalogo sfavillante e ipertrofico", "miscellanea enciclopedica" e "opera canonica del postmodernismo italiano" [...] deve la propria naturale polifonia a un caleidoscopio di punti di vista, di situazioni e occasioni esistenziali, artistiche, spettacolari che ne determinano plot e scenari, mentre affiorano tracce vistose di corallità discorsiva²⁵.

Il postmoderno del romanzo, a partire dalla sua «forte consapevolezza metanarrativa»²⁶ e dalla sua «tendenza alla natura di romanzo-documento (coacervo di materiali eclettici e talora specificamente giornalistici)»²⁷ è già svelato nei temi e negli argomenti del *Weekend*: nei 12 macro-capitoli, «mappa cognitiva dell'intero romanzo»²⁸ che ne costituiscono il sommario, il postmoderno come postura dell'io, repertorio musicale, cinematografico, letterario, invasione della merce e trionfo dell'immagine, assordante brusio del televisivo, tensione *camp* alla rivalutazione estetica del prosaico, luccicante indagine delle tribù giovanili, riflessioni di viaggio, "scazzi" giovanilisti e ripensamenti, americanismo e esotismo spirituale orientale, vertigini metafisiche, come le fotografie di Luigi Ghirri, di contro a saturazioni di colori e sapori, come le digressioni sul rock, il pop, la videoarte e la pornografia video; il postmoderno, qui, erutta, come fenomeno di continua e consapevole rimasticatura, rimaneggiamento, *pastiche* e *compilation*, groviglio di riferimenti culturali, descrizione e fascinazione per l'alto e il basso, accostamento

²⁴ Silvia Di Fresco, *Un'ipotesi critica*, in «Panta. Tondelli Tour» cit., pp. 279-284, p. 282. Aggiunge, poi, Di Fresco, *ibidem*, a proposito dell'ipotesi del *Weekend* come romanzo e "romanzo critico", come «alla fine del Novecento, infatti, non si percepisce più quella necessità di riflettere sull'artificiosità e sull'inattendibilità del discorso letterario, di denunciarne la sua natura fittizia; tutte queste componenti del romanzo sono date per assimilate e quello che fa lo scrittore è utilizzare la tradizionale macchina narrativa e abusare di lei, contaminarla, mercificarla».

²⁵ A. Bertoni, *Un weekend postmoderno come romanzo critico* cit., p. 121.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Ivi, p. 122.

²⁸ S. Di Fresco, *Un'ipotesi critica* cit., p. 281. Cfr. S. Di Fresco anche per una sintesi filologica della genesi del testo: p. 280: «il sottotitolo viene cambiato da Scenari dagli anni Ottanta in Cronache dagli anni Ottanta a sottolineare il carattere di reportage, la natura dell'autore che viaggia attraverso i vari scenari senza giudicarli».

di comico e sublime, di Snoopy e Musil, Handke e Zuccherò²⁹: il tutto però unificato dallo sguardo dello scrittore, dalla tensione conoscitiva e dalla passione esistenziale dell'autore, che profonde se stesso in questa registrazione, in questo racconto, e vi si immerge per comprenderlo – senza giudicarlo – e per comprendere anche il proprio sé; quel sé che ha preso forma in questo orizzonte, non come monade, ma come parte, seppur particolare – si tratta sempre di uno scrittore – di una comunità, di un momento del tempo.

Infatti non è in questo repertorio, che pure costituisce una straordinaria messe di informazioni e meta-informazioni di un certo atteggiamento che apre al postmoderno e che del postmoderno è espressione, che l'operazione di Tondelli ha la sua forza, bensì proprio nella struttura, nella architettura a dittico, nel tentativo, cioè, di riconnettere, attraverso l'endiadi *Un Weekend postmoderno – L'abbandono*, il terreno della fotografia generazionale e quello della riflessione esistenziale, alla ricerca di un romanzo polifonico e sinfonico in cui l'io dello scrittore, come macchina da presa, costituisca il fattore unificante di un romanzo di tutti e singolare, universale e individuale, in cui lo scenario comune del paesaggio degli anni Ottanta – quello delle *Cronache dagli anni Ottanta* del primo tomo – sia lo sfondo del racconto di una individualità in divenire e sofferente, generazionale e trasfigurante la generazione – quella dei *Racconti degli anni Ottanta* del secondo tomo.

Se gli anni Ottanta sono stati quelli dell'euforia capitalista e dell'esplosione del narcisismo – ben inserito in una prospettiva omologata e di mercato³⁰ – essi sono stati anche gli anni della riflessione e dell'abbandono, della malinconia; ed il rovescio di questo decennio si sarebbe vissuto in quello successivo. Il tentativo postmoderno di Tondelli si apre con *Un weekend postmoderno*, che raccoglie le cronache dagli anni Ottanta, e si chiude con il postumo *L'abbandono*, che raccoglie le pagine di diario privato e del diario in pubblico, e con i racconti che si configurano come un "viaggio al centro della scrittura", laboratorio, luogo della manipolazione dei linguaggi e delle strutture, ma anche della perlustrazione, autentica, del sé. Gli elementi che concorrono a farne un dittico postmoderno, dominato dalla contaminazione e dall'ibridazione sono molteplici, e appartengono alla sfera della struttura dell'opera, dell'architettura, quindi della lingua e infine anche dei contenuti.

²⁹ Sul postmoderno, tra i tantissimi lavori, rimando a Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, Fredric Jameson, *Il post-moderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti, 1989 e Peter Carravetta, Paolo Spedicato (a cura di), *Postmoderno e letteratura. Percorsi e visioni della critica in America*, Milano, Bompiani, 1984, ma anche, per una critica del gusto, ai contributi in *Kitsch*, in «Riga», (2020), n. 41, a cura di M. Belpoliti e G. Marrone, Macerata, Quodlibet, e *Pop Camp*, in «Riga», (2008), n. 27, a cura di F. Cleto, Milano, Marcos y Marcos.

³⁰ Per rifarsi al discorso di Jameson, cit.

Innanzitutto, Tondelli investiga, contamina, attraversa e recupera forme e generi romanzeschi: cerca di trovare una strada del romanzo esattamente come aveva cercato nel 1980 di farlo con *Altri libertini*. Se *Altri libertini* erano sei racconti costituenti un romanzo, *Weekend* e *Abbandono* sono un romanzo auto-proliferante in cui vengono conglobati racconti, articoli, elzeviri, saggi di costume, bozzetti, pagine di diario generazionale, flussi di coscienza, recensioni, occhelli e ritratti, in cui il postmoderno consapevole, inteso come attitudine da parte di un autore che ne vive la tensione, convive con una attenzione ancora novecentesca dell'autore per la forma; un autore per il quale la letteratura non è ancora sistema passante³¹, né mero riuso consapevole e ludico di generi letterari³². I titoli dei 12 capitoli del *Weekend* (come anche la storia della genesi del libro, della sua costruzione³³) rivelano come ci si trovi di fronte a una contaminazione di argomenti e generi: si va dalle scritture giornalistiche di stampo sociologico di *Scenari italiani* e *Rimini come Hollywood*, al racconto generazionale in presa diretta del capitolo *Scuola* e di *Affari militari*, in cui si raccontano la scuola e la caserma. Dopo un intervallo di tre racconti compiuti che rappresentano l'inserito riflessivo dell'autore nel volume, il cui titolo è proprio *Un weekend postmoderno*, il tomo cambia passo e respiro: iniziano i capitoli delle recensioni critiche, dei resoconti sull'arte, dalla musica (*La cravatta di Patti Smith*), al fumetto (*Nuovo fumetto italiano*, *Andrea Pazienza*, meritevole di un intero sotto-capitolo), alla video-arte, alla pornografia, ai giovani colleghi, come Palandri, alle vernici di Bologna, Massa, Roma, Venezia e Firenze, passando per il teatro contemporaneo (Luca Ronconi); i capitoli, ciascuno declinato in un numero enorme di sotto-capitoli che sembrano nascere per gemmazione, sono *Fauna d'arte*, *Frequenze rock*, quindi *Under 25*, in cui l'autore ripercorre la vicenda della sua iniziativa editoriale, riportando i suoi articoli, alcuni racconti, le sue riflessioni, le discussioni³⁴.

Il *Weekend* si conclude con quattro capitoli significativamente introdotti dal n. 9, *Viaggi*, che apre a *Geografia letteraria*, *America* e *Giro in provincia*. Il narratore odeporico Tondelli si fa escursionista e turista di massa (Amsterdam, Budapest); cerca nell'altrove il consueto e il comune (*Cicciolina ciclone sexy*) oppure la sorpresa esotica (*Strani personaggi della notte*). Comincia a fare capolino, in questa sezione, lo scrittore assetato di letteratura e nuovi riferimenti (*Pensieri sulla tomba di Ingeborg Bachmann*),

³¹ Per usare la felice espressione di Gianluigi Simonetti in *La letteratura circostante*, Bologna, il Mulino, 2018.

³² Come invece sarà per gli scrittori degli anni Novanta.

³³ Cfr. S. Di Fresco, *Un'ipotesi critica* cit.

³⁴ Cfr. l'articolato Sommario, che consta di 17 pagine, di P.V. Tondelli, *Un weekend* cit., pp. 7-23.

ma l'accostamento gioioso e frenetico di tutto il visibile e tutto l'esperibile cui lo sguardo assiste non diventa mai passiva registrazione. Tondelli è sempre accompagnato da una forte consapevolezza di star compiendo un'operazione postmoderna, strutturalmente originale, in cui la letteratura di viaggio, il resoconto, la critica d'arte, l'elzeviro di costume, giornalismo e letteratura, sociologia e racconto si danno il cambio e si contaminano, mescolando stili e generi che plasticamente vengono adottati e usati ogni qualvolta sia necessario per esprimere al meglio un determinato contenuto – e che tendono, nella loro disposizione infine coesa, unita, secondo il progetto del suo autore, a diventare parte di un nuovo intero: per l'appunto, un romanzo.

Postmoderno è il *pastiche* e la vertigine catalogica, che investe sia la struttura bulimica del testo, sia le singole partiture, dominate dal desiderio dell'elenco. Lo stile tende plasticamente a modellarsi sui ritmi sincopati di una prosa nervosa, ma non è solo giovanilismo, né mimetismo generazionale: le pagine sull'arte, la musica, il teatro delle ultime avanguardie di figura e di regia, o la pittura americana e le riscoperte dei grandi italiani (Giorgio Morandi), sono contrassegnate dalla grande padronanza del lessico di questi singoli ambiti. Le sezioni critiche di questo romanzo-saggio massimalista e gargantuesco, finanche barocco per la sua messa in opera strutturale, sono dominate da una lingua controllata, specifica, di uno scrittore che padroneggia il registro specialistico della musica, del teatro e dell'arte contemporanea.

Postmoderno è, anche, l'attraversamento dei codici, nel *Weekend*, per cui a metà del volume il testo è corredato da un repertorio iconografico di dipinti-collage-fotografie degli anni Ottanta, saturi di colori, costruito da Juan Gatti attraverso una serie di materiali che artisti, musicisti, pittori, scrittori hanno messo a disposizione di Tondelli stesso.

Il giacimento delle risorse letterarie è praticamente inesauribile se si scende sul piano della lingua, dove si osserva l'occhio-Tondelli assumere mimeticamente la lingua della gioventù che intende raccontare, imitando tic, strutture sintagmatiche, frasi nominali, forme polirematiche, e poi, invece, scartare verso la prosa alta, quando si tratta, come nel capitolo *Viaggi*, di raccontare l'esperienza vissuta del sublime, il piacere della conoscenza dell'esotico. Lo stile si fa modulare, sembra disgregarsi l'unità della scrittura, ma la molteplicità delle scritture adottate riflette la duttilità dello scrittore che, con disinvoltura, adotta ogni stile per raccontare ogni espressione, costruisce una forma porosa, poiché per interpretare un decennio occorre attingere ad ogni possibilità espressiva e formale, pena il sacrificare qualcosa all'intero.

Serve tenere presente, poi, che *Weekend* e *Abbandono* sono pensati in quei primi anni Novanta in cui la reazione al decennio della narrativa produce un ritorno alla cronaca e al documentario, si pensi alle *Cronache italiane* di Veronesi³⁵, o al neo-neorealismo di Marco Risi³⁶, e questo conduce al secondo pannello, uscito postumo, dell'operazione tondelliana.

Nell'*Abbandono*, particolare rilievo ha la poetica del frammento, da un lato, e dall'altro la tensione a una certa epicità: lo scenario, come scrive Panzeri, diventa una quinta³⁷, e il nucleo dei racconti, il viaggio al centro della scrittura diventa il controcanto al rumore del decennio da parte dello scrittore in solitudine, l'epicedio malinconico di uno scrittore che, nei racconti, dà conto della singolarità della propria esperienza, spostando il fuoco del racconto dall'esterno all'interno, da ciò che l'occhio ha osservato, all'occhio che osserva – e al sentimento dello sguardo.

Significativo è che il secondo pannello del dittico sia costituito da racconti, frammenti, pagine di diario, e cioè riprendendo l'architettura frammentata – ma non slegata – di *Altri libertini*, che aveva contrassegnato il romanzo alla fine degli anni Settanta, se si pensa al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

Nei racconti dell'*Abbandono* ci si trova di fronte alla poetica dell'attraversamento³⁸. L'autore attraversa il racconto per giungere al frammento, perché così facendo si libera della finzione narrativa per giungere all'autobiografia, al ricordo, al racconto del privato. Termina, cioè, con *L'abbandono* quel percorso di ricapitolazione di sé e della propria esperienza che aveva accompagnato lo scrittore sin da *Camere separate*, che lo spinge a prendere le distanze da sé e iniziare un colloquio intimo con la propria parte spirituale.

Se il *Weekend* aveva rappresentato l'euforica affermazione dello scrittore nel tempo, *L'abbandono* ne rivela, invece, la scelta di abdicare al tempo stesso, di uscire, per trovare nella scrittura dell'io, privata, la ragione profonda, il movente della propria vocazione letteraria. Alla fine del libro, il confronto serrato con lo stile e le poetiche degli scrittori amati, Céline, Kerouac, Delfini, Handke, Coccioli, Celati, anch'esso repertorio di un autore postmoderno, capace di scrivere citando Ariosto e guardando Oltreoceano, diventa un colloquio intimo dello scrittore con se stesso e i suoi simili, nel

³⁵ Sandro Veronesi, *Cronache italiane*, Milano, Mondadori, 1992.

³⁶ Il dittico *Mary per sempre* - *Ragazzi fuori* risale al 1989-1990.

³⁷ Fulvio Panzeri, *Per una poetica del frammento*, in P.V. Tondelli, *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta* cit., pp. 291-297.

³⁸ F. Panzeri, *Per una poetica del frammento* cit., p. 294: «l'attraversamento è quello della singolarità dell'esperienza».

desiderio di riconoscere la propria parabola, e di sagomare il perimetro della propria poetica, mentre incombe il sentimento della fine – e la fine stessa³⁹. D'altronde, nei due testi Tondelli «mette in gioco la propria autobiologia per dare profondità e durata all'effimero, al liminare»⁴⁰.

Il romanzo che, nella sua macrostruttura, riflette la tensione postmoderna alla elasticità, alla enumerazione, all'affastellamento, diventa, come dittico, una endiadi tra due momenti del postmoderno, tra una forma che ambisce ad offrire una fenomenologia critica di un decennio, e dunque ad essere strumento epistemologico di una realtà – quella degli anni Ottanta – ed un'altra, quella dell'*Abbandono*, che aspira a essere un inserto ontologico sulla realtà e sulla scrittura. Riprendendo McHale, che distingueva moderno e postmoderno sulla base del rapporto tra epistemologia e ontologia, si potrebbe ascrivere l'operazione tondelliana al desiderio di costruire una forma che risponda ad ambedue le istanze, testimonianza ultima della natura anfibia dello scrittore stesso⁴¹. Il primo tomo è segnato dall'aspirazione moderna, pur in uno scrittore già postmoderno, del funzionamento e del senso della realtà, il secondo dall'aspirazione a rispondere alla domanda sull'essenza della realtà⁴². Nel primo tomo, la risposta perviene attraverso la perlustrazione dell'occhio dello scrittore sul catalogo del decennio, attraverso la cronaca pedissequa di un'epoca, sperando che la denotazione conduca, anzi, implichi, la connotazione. Nel secondo tomo, lo scandaglio interiore diventa pendolo, interrogativo sull'essere, sull'essere scrittore e sull'essere uomo, per via di una serie di racconti in cui emerge il desiderio di comprensione, ricapitolazione e, finanche, di risarcimento per mezzo della letteratura, della propria vita.

Il dittico, dunque, si rivela romanzo sperimentale e – nel solco delle congetture di Bertoni⁴³ e Di Fresco, e lungo l'interpretazione di Panzeri – iper-romanzo, tentativo che apre la strada ad un romanzo possibile, che possa essere repertorio di un tempo e sua trasfigurazione, romanzo-mondo e romanzo-villaggio globale, romanzo-sistema passante tra le arti e

³⁹ Gli ultimi anni della produzione tondelliana sono anche segnati dal tema della morte, e legati all'esperienza della malattia.

⁴⁰ A. Bertoni, *Un weekend postmoderno come romanzo critico* cit., p. 131.

⁴¹ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London-New York, Routledge, 1987. Tondelli, autore postmoderno, ha una solida formazione critica e teorica, e ha consapevolezza dello smottamento costituito dal modernismo.

⁴² Cfr. anche R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno* cit., pp. 125-140 sul postmoderno come stile o come strategia conoscitiva.

⁴³ Sempre A. Bertoni, *Un weekend postmoderno come romanzo critico* cit., p. 130, scrive di un «romanzo di romanzi, appunto, metaromanzo, romanzo critico [...] romanzo di ricerca e di scoperta, romanzo di formazione e di generazione, romanzo dell'Antidipo e romanzo di un lettore/critico acuto e curioso».

miniera-biblioteca-regesto di tutto quello che è esperienza comune e individuale, mentre al tempo stesso è romanzo individualissimo, riflessione particolare, operata sulla soglia estrema del proprio fare artistico. Come tale, esso rappresenta un tassello indispensabile alla comprensione dell'opera di Tondelli e del suo rapporto con il romanzo, una significativa traccia letteraria di una riflessione sul romanzo, ma anche un decisivo elemento per comprendere, a fondo, il decennio degli anni Ottanta, la cultura con cui gli scrittori si dovettero confrontare, il modo in cui la generazione dei giovani scrittori si commisurò con il problema della lingua, dello stile, del rapporto con gli altri media, e infine, un documento di documentazione, interpretazione e decifrazione di un decennio che rappresenta la matrice originaria da cui, in un modo e in tanti altri, la nostra cultura e la nostra contemporaneità è discesa.

MARTA ACCARDI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)

TRACCE DOSTOEVSKIANE NE *GLI INDIFFERENTI*
E NE *I SOGNI DEL PIGRO* DI ALBERTO MORAVIA

In diverse interviste rilasciate durante la lunga carriera¹, Alberto Moravia ha spesso ripercorso gli anni della propria formazione culturale ricordando come le letture dei grandi autori del teatro e del romanzo – europeo e non solo – lo avessero guidato verso le prime scelte poetiche. All'epoca della composizione de *Gli indifferenti*, erano stati alcuni testi di Luigi Pirandello ad ispirargli l'idea di tragico² che pervadeva la vicenda della famiglia Ardengo, anche se ancor più determinante era stata l'influenza delle opere di Dostoevskij, «il più teatrale dei romanzieri russi dell'Ottocento»³, che aveva cominciato a leggere dall'età di quindici anni, durante la permanenza in sanatorio per curare la giovanile tubercolosi ossea. Dallo scrittore russo aveva ricavato, in particolare, l'idea di «fondere la tecnica teatrale con la narrativa»⁴, idea che era stata colta immediatamente dai lettori più acuti, come Giuseppe Antonio Borgese e Pietro Pancrazi, tra i primi a recensire l'opera. All'indomani della pubblicazione, infatti, l'intellettuale siciliano si era accorto che la storia potesse «arieggiare in qualche modo alle fosforescenze guaste [...] dei *Sei personaggi* pirandelliani» e che «per la tecnica narrativa» fosse necessario «risalire nientemeno a Dostoevski»⁵. Era

¹ Aa.Vv., *Dialogo con Moravia sul romanzo*, in «Quaderni Milanesi», II (1961), n. 2, pp. 9-20; Enzo Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere*, Milano, Bompiani, 1982; Alberto Moravia, Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 2018.

² «Quando scrivevo *Gli indifferenti* avevo un'idea del tragico che ricavo dalla lettura di un po' di teatro pirandelliano. In *Il fu Mattia Pascal*, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, Così è (se vi pare) trovavo un'eco del mio stesso sentimento di rivolta» (in E. Siciliano, *Alberto Moravia. Vita, parole e idee di un romanziere* cit., p. 68).

³ A. Moravia, A. Elkann, *Vita di Moravia* cit., p. 335.

⁴ Ivi, pp. 32-33.

⁵ Giuseppe Antonio Borgese, *Gli indifferenti*, in Id., *La città assoluta e altri scritti*, Milano, Mondadori, 1962, pp. 217-218.

impossibile, d'altronde, non cogliere l'eco della tensione drammatica dei *Sei personaggi in cerca d'autore* nel rapporto quasi incestuoso tra la ragazza, Carla, e l'amante della madre, Leo⁶. Quanto alla «tecnica narrativa», Borgese ritrovava nelle lunghe riflessioni dell'indifferente Michele sulla vita familiare, in particolare sul rovinoso rapporto della madre Mariagrazia con l'amante, e nella descrizione del processo che il ragazzo immagina di dover affrontare dopo aver ucciso Leo (in realtà, com'è noto, non si verifica alcun omicidio, perché Michele dimentica di caricare la rivoltella) quell'«incedere scrittoria dell'autore di *Delitto e castigo*, che «scrutando ogni increspamento della subcoscienza, registrando ogni parola e ogni sospiro, accumula cento pagine su una sola ora di vita»⁷. Poche settimane dopo la puntuale analisi di Borgese, anche Pietro Pancrazi aveva fiutato «un'aria dostoevskiana»⁸ all'interno del romanzo, soprattutto nelle pagine dedicate all'«abulico Michele»⁹ e alle scene del mancato delitto e del processo immaginario. Il critico non aveva mancato, inoltre, di esaltare le doti narrative del giovane Moravia, riconoscendone l'abilità nel saper «trarre partito da tutto, [...] valersi di tutte le tecniche e di tutte le estetiche»¹⁰, nonostante i numerosi «arrivi, partenze, incontri di personaggi risolti con forse ironica banalità teatrale»¹¹. È lecito supporre che con «banalità teatrale» il Pancrazi si riferisse alle entrate ed uscite di scena dei personaggi che sigillano, in maniera sistematica, i primi capitoli del romanzo del '29. Tuttavia, se da un lato tale meccanicità può essere ricondotta all'inesperienza dello scrittore, dall'altro può essere interpretata come spia di quell'originaria intenzione di «fondere la tecnica teatrale con la narrativa» – intenzione che verosimilmente il Pancrazi ignorava.

Il giovane Moravia arriva a formulare l'ipotesi di poter ibridare le due tecniche a partire dalla fine degli anni Venti, periodo durante il quale porta avanti una riflessione di più ampio respiro sulla propria idea di romanzo, che vedrà un maggiore sviluppo nei decenni successivi. Ciò è testimoniato da alcune lettere scritte nel 1927 ad alcuni intellettuali, come Umberto Morra ed Andrea Caffi:

⁶ Per il rapporto di intertestualità tra i *Sei personaggi* e *Gli indifferenti*, si veda Agnese Marasca, *Una «tragedia in forma di romanzo»? Teatralità e intertestualità pirandelliana ne Gli indifferenti di Alberto Moravia*, in «Il capitale culturale», XI (2015), pp. 519-538; Marta Accardi, *Elementi di intertestualità nella «tragedia in forma di romanzo» di Alberto Moravia*, in *Dire quasi un'altra cosa. Intertestualità e traduzione nella letteratura del Novecento*, a cura di G. Candela e E. Ceresi, Palermo, Palermo University Press, 2024, pp. 43-56.

⁷ G.A. Borgese, *Gli indifferenti* cit., p. 218.

⁸ Pietro Pancrazi, «*Gli indifferenti*» di Alberto Moravia, in «Pegaso. Rassegna di lettere e arti», anno I della rivista, (agosto 1929), n. 8, p. 254.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

sto leggendo “Les Possédés” di Dostoiewski – ora se si può dire che esista una tendenza come la mia nella letteratura moderna (soprattutto l’inglese) essa certamente è stata precorsa da Dost. [...] – Questo è significativo: è un fatto che il romanzo da storico e narrativo deve diventare drammatico – le uniche parole che seguano ancora dei fatti e non delle parole sono oltre quelle che i fatti rappresentano quelle messe in bocca ai personaggi – e con questo i romanzi di Dost. alcuni dei quali vanno avanti a colpi di scena sono romanzi e nient’altro¹².

Affermando che il romanzo deve cessare di essere «storico e narrativo» per diventare «drammatico», lo scrittore confida all’amico Morra l’urgenza di affidare centralità alla parola, al dialogo tra i personaggi, per poter dare spazio all’elemento tragico. Egli è, infatti, alla ricerca della «chiave della tragedia moderna»¹³, come spiega ad Andrea Caffi pochi mesi dopo:

intanto una cosa sembra certa: che il metodo introspettivo o psicanalitico distrugge la tragedia la quale se non mi sbaglio si basa su dei movimenti esteriori che rivelano bruscamente quelli interiori – io voglio veramente trovare la chiave di questo problema¹⁴.

La scelta di rimanere entro le coordinate letterarie del romanzo comporta inevitabilmente il confronto con «il metodo psicanalitico o introspettivo» che impera nella prosa italiana ed europea di quegli stessi anni. Secondo Moravia, un approccio eccessivamente introspettivo porta all’inversione degli equilibri che sottostanno alla tragedia, che dovrebbe rivelare l’interiorità dei personaggi solo a partire dall’esibizione delle loro azioni, ovvero dei «movimenti esteriori». Pochi giorni dopo, il 9 ottobre 1927, la critica all’eccessivo psicologismo, accennata appena nella lettera, trova maggior riverbero all’interno di un intervento saggistico, intitolato *C’è una crisi del romanzo?* e pubblicato tra le pagine della rivista «Fiera Letteraria»:

a lungo andare questa prevalenza dell’elemento cerebrale è uno squilibrio che impedisce l’opera d’arte [...]. Con questo non voglio dire che si debba tornare alla narrazione pura e semplice dei fatti, senza alcun commento psicologico; osservo solamente che questo commento da qualche tempo ha superato di gran lunga, per la sua mole, il testo cioè l’azione [...]. Tornare indietro [...], vuol dire in questo caso andare avanti, lasciando da parte l’inutile zavorra psico-analitica [...]; le contaminazioni teatrali, cerebrali, coreografiche, persino cinematografiche, hanno un

¹² Alberto Moravia, *Se questa è la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere 1926-1940*, a cura di A. Grandelis, Milano, Bompiani, 2015, p. 19.

¹³ Ivi, p. 37.

¹⁴ Ivi, pp. 37-38.

innegabile fondamento di modernità e grande efficacia, se usate con parsimonia, ma, portate al loro massimo sviluppo, finiscono per far barbaramente degenerare il romanzo¹⁵.

Nell'articolo, di cui si è riportato solo uno stralcio, la crisi del romanzo viene ricondotta al problema della rappresentazione della realtà, ma anche al tema dello squilibrio tra pensiero e azione, inteso come una nuova e più precisa articolazione della critica al metodo introspettivo che «distrugge la tragedia». Tale squilibrio, dichiara lo scrittore, «impedisce l'opera d'arte» e comporta la predominanza della cosiddetta «realtà di pensiero»¹⁶ che vede, come ulteriore conseguenza, la presenza di monologhi eccessivamente lunghi. Ben inteso, in altri passi del medesimo articolo Moravia ribadisce di indirizzare la propria critica a scrittori che tentano di inserirsi nel solco già tracciato da Pirandello, Proust e Joyce (loro, dice, sono «stelle di primaria grandezza nel cielo letterario»¹⁷). Riservando troppo spazio alla «realtà di pensiero», gli scrittori di ispirazione pirandelliana, proustiana o joyciana finiscono per escludere la realtà concreta. Una valida soluzione al problema, commenta lo scrittore in chiusura dell'articolo, potrebbe essere il dialogo tra le varie forme d'arte: se il romanzo recuperasse alcuni elementi tipici del teatro o di altre espressioni artistiche, purché con estrema parsimonia, potrebbe trovare una nuova articolazione in prospettiva sicuramente moderna.

Sul finire del 1927, dunque, Alberto Moravia individua nella contaminazione dei generi una soluzione al problema del rinnovamento del romanzo e persegue egli stesso questa via continuando la stesura de *Gli indifferenti*, ricercando il giusto equilibrio tra la tecnica teatrale e quella romanzesca. Così, a partire dall'indagine dei «dati esteriori»¹⁸ dei personaggi – in particolare la «seduzione di una figlia ad opera dell'amante della madre»¹⁹ – costruisce una «tragedia in forma di romanzo»²⁰. Si tratta, tuttavia, di una tragedia irrealizzabile, come ricorderà nel 1945 sulle pagine de «La Nuova Europa»:

scrivendo mi accorsi che i motivi tradizionali della tragedia [...]. In altre parole dato l'ambiente e i personaggi, la tragedia non era possibile; e se avessi cambiato

¹⁵ Id., *C'è una crisi del romanzo?*, in Pasquale Voza, *Nel ventisette sconosciuto: Moravia attorno al romanzo*, in «Belfagor», XXXVII (1982), n. 2, p. 211.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Id., *Ricordo de Gli indifferenti*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Milano, Bompiani, 2019, p. 124.

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ivi*, p. 123.

ambienti e personaggi, avrei voltato le spalle alla realtà e fatto opera di artificio. [...] Così la tragedia mi si spostava dai dati esteriori [...] a quelli interiori di Michele, personaggio impotente e rivoltato che partecipa dell'insensibilità generale ma conserva abbastanza consapevolezza per soffrire di questa partecipazione²¹.

Lo scrittore riconosce che, «dato l'ambiente e i personaggi», è impossibile pervenire ad un'azione tragica, perché i «dati [...] interiori» del protagonista Michele assumono una rilevanza narrativa di cui deve tener conto. Scopre così che il *quid* tragico, ricercato a lungo nei «movimenti esteriori», come scriveva nella lettera del settembre 1927, va indagato attraverso la tanto vituperata indagine introspettiva.

La rievocazione del 1945 ci consente di precisare un passaggio cruciale nell'evoluzione della poetica moraviana: negli anni compresi tra il 1929 e il 1943, anno della pubblicazione di *Agostino*, ha inizio infatti una nuova fase della riflessione di Moravia circa il romanzo. Come si può leggere nell'intervista rilasciata e scritta insieme all'amico Alain Elkann, in quegli anni lo scrittore si arrovela «intorno al problema della scrittura»²², perché sente la necessità di dover ancora mettere in chiaro le proprie idee letterarie. Non a caso, sul numero de «L'Italia Letteraria» del 30 marzo 1930, appaiono i suoi *Appunti sul romanzo*, in cui dichiara che «scopo del romanzo è creare personaggi, non inventare situazioni»²³. E ancora sulla medesima rivista, nel 1931, aggiunge che «dove non c'è psicologia, non c'è contrasto, dramma e conseguentemente non c'è romanzo»²⁴. All'inizio degli anni Trenta, quindi, sembra esser venuto meno ormai l'interesse verso l'ibridazione dei codici, così predominante nell'intorno degli anni de *Gli indifferenti*, come anche la critica al «metodo psicanalitico» segnalata con enfasi in *C'è una crisi del romanzo?*. Se, con il primo romanzo, Moravia aveva mirato alla creazione di una situazione per far emergere la tragicità tutta interna ai personaggi, negli anni immediatamente successivi inverte il meccanismo del processo inventivo, ritenendo prioritaria la definizione del personaggio prima ancora della situazione in cui esso si troverà ad agire. Analizzando *a posteriori* il primo libro, nel 1933, lo scrittore avverte quanto sia «sentimentale, difettoso nella costruzione, mal scritto, mal pensato»²⁵ e decide di liberarsi dell'idea di essere «nient'altro che l'autore degli "Indifferenti"»²⁶. Comincia a sperimentare, allora, un approccio alla narrazione che potremmo definire saggistico, se

²¹ Ivi, pp. 123-124.

²² A. Moravia, A. Elkann *Vita di Moravia* cit., p. 82.

²³ Alberto Moravia, *Appunti sul romanzo*, in «L'Italia Letteraria», II (1930), n. 13, p. 3.

²⁴ Id., *Ancora sul romanzo*, in «L'Italia Letteraria», III (1931), n. 10, p. 1.

²⁵ Id., «*Gli indifferenti*» giudicato dall'autore, in «Il Tevere», XI (6 gennaio 1933), p. 3.

²⁶ *Ibidem*.

confrontiamo la definizione che Moravia stesso darà di romanzo saggistico nel 1957, spiegando che i temi ricorrenti possono essere «sia una riflessione o filosofia o concetto astratto sull'uomo e i suoi destini, sia la varietà dei casi umani intesi in senso psicologico, sociale e morale»²⁷. Capostipite di questa «corrente»²⁸ del romanzo – aggiunge ancora nel '57 – è Dostoevskij, non a caso l'autore a cui fin dall'inizio si è ispirato.

Così, in quel decennio caratterizzato dagli «esperimenti letterari tra surrealismo, Dostoevskij, Stendhal»²⁹ e che precede la pubblicazione di *Agostino*, Moravia si dedica alla scrittura – oltre che del romanzo *Le ambizioni sbagliate* – di diversi racconti, attraverso cui poter esplorare, guardandoli di scorcio, i tipi umani «in senso psicologico, sociale e morale». È il caso, ad esempio, de *I sogni del pigro* del 1940, in cui è possibile rintracciare il debito intellettuale nei confronti dello scrittore russo, autore, nel 1877, del racconto *Il sogno di un uomo ridicolo*. Lo scrittore romano, infatti, sembra ricavare da Dostoevskij l'idea che «la vita, vista in sogno, “strania” la vita consueta, la fa capire e valutare in modo nuovo»³⁰, come si può evincere dal confronto tra le due opere.

Protagonista del racconto di Moravia è Talamone, un uomo «pigro per costituzione»³¹ che sogna continuamente, di notte e di giorno, in ufficio e sotto le coperte, persino quando fa visita alla vedova che forse un giorno sposerà. Sogna ad occhi aperti la morte, di «afferrare una rivoltella, cacciarsela in tasca, correre per le strade, entrare in una casa, sparare, ammazzare»³². Ancora, sogna di far tagliare la testa al sottoposto per cui prova un'irrisolvibile antipatia.

L'aspetto di uomo «grande, forte, autorevole e posato, con un volto ponderato e schifiltoso»³³ non lascia trapelare il turbine di pensieri, immagini avventurose e sentimenti che vortica nella sua mente. La rigidità del volto rivela con estrema efficacia una rigidità tutta interiore a cui si dà il nome di pigrizia, che tuttavia non è apatia. Sono poche le emozioni che lo attraversano e di queste dà conto il narratore: l'odio e l'antipatia per il sottoposto, ma anche l'affetto – forse amore – per la vedova che incontra al pomeriggio.

²⁷ Id., *Risposta a "Questioni sul realismo"*, in «Tempo presente», II (luglio 1957), n. 7, p. 522.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ A. Moravia, A. Elkan, *Vita di Moravia* cit., p. 202.

³⁰ Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968, p. 193.

³¹ Alberto Moravia, *I sogni del pigro*, in *Alberto Moravia, Opere/1. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di F. Serra, Milano, Bompiani, 2000, p. 1362.

³² *Ibidem*.

³³ Ivi, p. 1363.

Entra per esempio un sottoposto che Talamone odia per una quantità di giustificatissimi motivi: strisciante, adulatore, ipocrita, rampichino, pavido. [...] Talamone, nella sua pigrizia, neppure considera l'eventualità di far sentire al giovane la propria antipatia; anzi, per uno scrupolo squisito della coscienza, lo tratterà meglio degli altri impiegati³⁴.

Talamone prova dei sentimenti, ma non è capace di comunicarli all'esterno: interviene infatti la pigrizia, che castra le manifestazioni dei sentimenti – ma anche dei pensieri – e la loro trasformazione in azioni. Solo «uno scrupolo squisito della coscienza» fa nascere in lui l'impulso a mascherare ciò che prova. Vorrebbe congratularsi con quel giovane, con lodi e abbracci, ma niente di tutto questo avverrà mai, perché «la pigrizia di Talamone si appagherà di una preferenza tutta fantastica»³⁵. Il protagonista è ancorato all'età puerile, non affronta la realtà e anzi la rifiuta, preferendo ad essa un suo surrogato immaginario, fantastico, il sogno appunto. Sintesi dello scolamento dalla realtà, la pigrizia porta Talamone a vivere «chiuso nel bozzolo di una magia irrealtà»³⁶. Solo nella dimensione onirica egli può dar concretezza ai propri pensieri, trasformandoli in azioni. È quello che avviene, per esempio, durante gli appuntamenti con la vedova, monotoni e inconcludenti:

In realtà egli ha da tempo in mente il discorso che vorrebbe farle, ma nella sua pigrizia ha varcato i limiti del presente e si è messo a fantasticare sul futuro come se quel discorso l'avesse già fatto, e il matrimonio fosse bell'e combinato³⁷.

Talamone risulta impotente nella dimensione della realtà, quella cui partecipa anche la donna, ma nella dimensione del sogno riesce a dare forma e concretezza ai propri desideri. Soltanto fuori dal tempo e dallo spazio reali è in grado di vivere e agire. Alternativa all'esistenza pigra, l'esistenza immaginata nei sogni ha in sé il vantaggio di essere perfetta e gratificante; di contro, tuttavia, sfugge al tempo presente e appartiene solo al tempo futuro, ovvero a un tempo che ancora non è e che forse non sarà mai. Si tratta, quindi, di un'esistenza tutta in potenza che non troverà realizzazione, almeno fino a quando sarà permeata dalla pigrizia.

Il motivo del sogno come dimensione contrapposta alla vita quotidiana, e che sancisce una divaricazione netta tra la vita reale e la vita interiore, si ritrova anche nel racconto *Il sogno di un uomo ridicolo* di Dostoevskij.

³⁴ Ivi, p. 1364.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Ivi, p. 1366.

Protagonista di questo «dialogo interiore»³⁸, secondo la definizione di Bachtin, è un uomo di cui non si conosce il nome né la fisionomia, ma soltanto la condizione esistenziale:

Sono un uomo ridicolo. Adesso poi loro dicono che sono pazzo. Sarebbe un avanzamento di grado, se per loro non rimanessi pur sempre ridicolo come prima. Ma adesso ormai non mi arrabbio più, adesso li trovo tutti cari, anche quando ridono di me [...]. Mi metterei addirittura a ridere anch'io assieme a loro, non di me stesso, ma per amor loro, se non provassi tanta tristezza a guardarli. Provo tristezza perché essi non conoscono la verità, mentre io la conosco³⁹.

L'inizio lapidario presenta con immediata chiarezza il protagonista, che ricorda una maschera dell'umorismo pirandelliano *ante litteram*. Egli dice di conoscere la «verità» circa il mondo e la vita, inaccessibile invece agli altri, e di aver accettato l'immagine di sé come «uomo ridicolo».

La qualità principe del personaggio è la consapevolezza della propria indifferenza verso tutto ciò che esiste al mondo («A un tratto ho sentito che per me sarebbe stato indifferente se il mondo esisteva, oppure, se non ci fosse stato nulla da nessuna parte»⁴⁰). Non si tratta di mancanza di sofferenza o vergogna, aggiunge poco più avanti l'uomo, che, proprio in virtù di questa consapevolezza, prende la decisione di uccidersi con un colpo di rivoltella. Tuttavia, quando è sul punto di compiere l'estremo gesto, si addormenta. Inizia così il sogno: l'uomo si suicida e assiste incredulo all'inizio del viaggio insieme ad un'entità ultraterrena verso un mondo parallelo. Qui il protagonista scopre un'umanità immersa nell'armonia, nell'amore e nel rispetto del prossimo, che però presto dà la sensazione di essersi corrotta, proprio a causa della presenza dell'uomo ridicolo. Questi, già estraneo alla vita terrena, si scopre escluso anche da quest'altro mondo.

Risvegliatosi dal sonno, l'uomo decide di rinunciare al suicidio e di continuare a vivere per predicare al mondo intero la verità che ha scoperto: nonostante gli uomini siano persuasi che «il male sia la condizione normale»⁴¹, è possibile vivere pienamente e felicemente nella dimensione terrena. Il protagonista ribadisce di avere visto tali immagini e di non averle immaginate, sebbene siano fissate nella dimensione del sogno.

Proiezione della dimensione interiore dell'uomo ridicolo, il sogno mette a nudo l'idea della vita e della realtà fino a quel momento granitica. Se, all'inizio del racconto, il protagonista dichiara che il mondo è dominato

³⁸ M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* cit., p. 201.

³⁹ Fëdor Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, in *Racconti*, Milano, Garzanti, 1996, p. 329.

⁴⁰ Ivi, p. 330.

⁴¹ Ivi, p. 350.

dall'indifferenza e che, di conseguenza, non può far altro che togliersi la vita, nel finale si presenta profondamente cambiato. Si tratta infatti di un «sogno di crisi»⁴², secondo l'interpretazione di Bachtin, non solo di un sogno rivelatore. Le immagini oniriche sono occasione di rigenerazione per l'uomo ridicolo, anche se allo stesso tempo portano alla radicalizzazione della condizione di straniamento. Infatti, risvegliatosi e tornato nella dimensione della realtà, l'uomo si avvia risoluto ad andare in giro per il mondo a predicare l'amore per il prossimo, sebbene con la consapevolezza di essere ancora ridicolo.

Nei racconti di Moravia e di Dostoevskij si è visto che la condizione di straniamento del protagonista costituisce la premessa indispensabile perché si produca il sogno, ovvero la dimensione alternativa in cui proiettare l'interiorità del personaggio. Tuttavia, mentre lo scrittore russo si serve di tale dimensione per ammettere una sorta di palingenesi interiore per l'uomo ridicolo, Moravia normalizza il mondo onirico intrecciandolo alla quotidianità per ratificare l'impossibilità di rigenerazione per Talamone, nonché il suo scollamento dalla realtà. La chiave interpretativa del sogno, che nella seconda metà dell'Ottocento consentiva a Dostoevskij di analizzare l'uomo da una diversa prospettiva, viene recuperata ora allo scrittore romano ancora una volta per un'indagine «in senso psicologico, sociale e morale», ma dell'uomo del Novecento che, come Talamone, vive ormai imbrigliato in un «bozzolo di magica irrealtà».

⁴² M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica* cit., p. 199.

LARA TOFFOLI
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

TRA ROMANZO-SAGGIO E ANTIROMANZO:
LA RIFLESSIONE TEORICA DI ALBERTO MORAVIA
NEGLI ANNI CINQUANTA E SESSANTA

1. I concetti di romanzo-saggio e antiromanzo si possono collocare nel contesto di uno dei miti ricorrenti nella storia del romanzo: quello della sua morte. Nello specifico essi segnalano la crisi a cui va incontro il «paradigma ottocentesco»¹ a partire dall'inizio del Novecento. Mentre il termine antiromanzo è stato associato allo sperimentalismo francese, come indicato da Jean-Paul Sartre per opere che vanno dai *Falsari* di André Gide ai romanzi di Natalie Sarraute², esponente del *nouveau roman*, più complessa è la vicenda del romanzo-saggio. Recentemente oggetto di diversi studi, tra cui quelli di Stefano Ercolino (2014) e di Valeria Cavalloro (2021), questa forma letteraria è stata definita come «un'opera narrativa in cui lo sviluppo della trama viene interrotto da lunghe pause riflessive che non contribuiscono alla costruzione della fiction»³, per usare le parole della seconda studiosa. Alcuni dei maggiori esempi di romanzo-saggio sono capolavori del modernismo europeo come *L'uomo senza qualità* (1930-1942) di Robert Musil, *La monta-*

¹ Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 252-268, a pp. 336-338.

² Jean-Paul Sartre, *Préface*, in Natalie Sarraute, *Portrait d'un inconnu*, Paris, Gallimard, 1956, pp. 7-8. Sul concetto di antiromanzo, si veda René Marill Albères, *Romanzo e antiromanzo*, trad. it. di M. Campi, Milano, Jaca Books, 1967; Giovanna Cordibella, *Romanzo/antiromanzo*, in *Il Novecento. Storia della civiltà Europea*, a cura di U. Eco, Milano, E.M. Publishers (edizione in 75 ebook), 2014.

³ Valeria Cavalloro, *Fiction e non fiction nel romanzo-saggio*, in *Fiction e non fiction*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021, pp. 87-114, a p. 87. Per i principali studi sul romanzo-saggio si veda Stefano Ercolino, *Il romanzo-saggio, 1884-1947* [2014], trad. it. di L. Marchese, Milano, Bompiani, 2017; Maddalena Graziano, *Oltre il romanzo. Racconto e pensiero in Musil e Svevo*, Roma, Carocci, 2013; Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele: cos'è la non-fiction?*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 79-109; Lara Toffoli, *Il romanzo-saggio nella contemporaneità (1974-2021)*. *Améry, Sebald, Kundera, Carrère*, tesi di dottorato (ciclo XXXIV), tutor prof. A. Cinquegrani, prof. C. Rivoletti, Università Ca' Foscari Venezia e Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 2023.

gna magica (1924) e il *Doctor Faustus* (1947) di Thomas Mann, *I sonnambuli* (1930-1932) di Hermann Broch e *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-1927) di Marcel Proust.

In Italia, la riflessione su questo genere risulta particolarmente viva: negli anni Sessanta del secolo scorso, ad esempio, il romanzo-saggio è spesso considerato un precursore delle teorie sviluppate negli stessi anni e nel decennio precedente, dal *nouveau roman* francese alle forme antiromanzesche della neoavanguardia italiana. Non sorprende, quindi, che uno dei principali esponenti del Gruppo 63, Alberto Arbasino, abbia pubblicato proprio nel 1963 la prima versione di *Fratelli d'Italia*, un libro che, secondo lo stesso autore, si ispira al modello del romanzo-saggio modernista⁴. Tuttavia, già negli anni Cinquanta, il romanzo-saggio è stato al centro di un vivace dibattito letterario, in cui Alberto Moravia – uno dei principali bersagli polemici della neoavanguardia⁵ – svolgerà un ruolo di primo piano. In una serie di contributi teorici usciti su «Tempo Presente» e «Nuovi Argomenti», lo scrittore romano elabora infatti una teoria nonché una personale poetica del «romanzo saggistico», unica via per contrastare il perdurante anatema contro il romanzo e affrontare la crisi dei valori umanistici nella società capitalista; tale riflessione sarebbe culminata – tre anni prima dell'uscita di *Fratelli d'Italia* – nella pubblicazione della *Noia* (1960).

Il presente contributo si propone di esplorare in modo approfondito la riflessione teorica di Moravia sul romanzo-saggio, un aspetto che ancora non ha trovato sufficiente spazio negli studi dedicati a tale genere, nonostante la sua rilevanza nella produzione letteraria dello scrittore romano.

2. Moravia inizia a teorizzare sistematicamente il «romanzo saggistico» a partire dalla metà degli anni Cinquanta, in una serie di contributi usciti in riviste come «Tempo Presente» e «Nuovi Argomenti» e dai titoli sintomatici: *Note sul romanzo* (1956), *Racconto e romanzo* (1958), *Risposta a 9 domande sul romanzo* (1959). In questi saggi, poi raccolti nella silloge *L'uomo come fine* (1964)⁶, lo scrittore elabora una teoria del «romanzo saggistico» o

⁴ Alberto Arbasino, *Certi romanzi* [1964], in Id., *Romanzi e racconti*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 1141-1134, a p. 1127.

⁵ Simone Casini, *Introduzione*, in Alberto Moravia, *L'uomo come fine* [1964], Milano, Giunti-Bompiani, 2019, p. 10.

⁶ Alberto Moravia, *Note sul romanzo*, in Id., *L'uomo come fine* cit., pp. 313-324, già in «Tempo Presente», I (1956), n. 1, pp. 17-22; Id., *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine* cit., pp. 325-330, già pubblicata come *Introduzione a Racconti italiani*, a cura di G. Carocci, Milano, Lerici, 1958; Alberto Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo*, in Id., *L'uomo come fine* cit., pp. 337-345, già in *9 domande sul romanzo*, a cura di A. Carocci e A. Moravia, in «Nuovi Argomenti», 38-39 (1959), pp. 1-72.

«romanzo ideologico», forma attraverso la quale egli auspica un superamento dell'*impasse* del romanzo di cui si parlava in Italia da più di un decennio.

Particolarmente significativo per comprendere il contesto in cui si inserisce questa elaborazione teorica è l'ultimo contributo in termini cronologici, cioè la risposta dello scrittore all'inchiesta *9 domande sul romanzo*, uscita su «Nuovi Argomenti» nel 1959 e rivolta a Moravia e ad altri nove autori italiani⁷. Nella fattispecie, la struttura stessa dell'inchiesta fornisce utili indicazioni in merito al dibattito letterario del tempo; si vedano i primi tre quesiti:

- 1) Credete che ci sia una crisi del romanzo in quanto genere letterario o piuttosto una crisi del romanzo in quanto il romanzo partecipa della crisi più generale di tutte le arti?
- 2) Si parla molto del romanzo saggistico. Pensate che esso sia destinato a prendere il posto del romanzo di pura rappresentazione (ossia behaviorista?). In altri termini Musil sostituirà Hemingway?
- 3) La scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute e altri proclama che il romanzo volta definitivamente le spalle alla psicologia. Bisognerebbe far parlare gli oggetti, tenersi ad una realtà puramente visiva. Qual è il vostro parere?⁸

Se la prima domanda introduce il tema centrale del dibattito degli anni precedenti, cioè quello della crisi del romanzo come genere, la seconda e la terza fanno riferimento a due possibili soluzioni. L'una pone la questione del «romanzo saggistico», che viene presentato attraverso il modello di Musil in contrapposizione con il romanzo «di pura rappresentazione», esemplificato da Hemingway. L'altra induce gli scrittori italiani a riflettere su una novità che arriva dalla Francia ovvero il *nouveau roman*, la cui ricezione in Italia in quegli anni è ampiamente testimoniata anche da vari contributi del francesista Carlo Bo⁹.

Questi stessi quesiti consentono a Moravia di tracciare in risposta un quadro della situazione del romanzo alla fine degli anni Cinquanta, nonché una teoria sistematica del «romanzo saggistico». In primo luogo, Moravia non crede che «il romanzo come genere letterario» sia davvero in crisi; o meglio, ritiene che la sua situazione sia paragonabile a quella delle altre arti, investite da una «crisi più generale» che interessa «i rapporti fra l'artista e

⁷ Oltre a Moravia, gli scrittori intervistati sono Bassani, Calvino, Cassola, Montale, Morante, Pasolini, Piovene, Solmi e Zolla.

⁸ A. Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* cit., p. 337.

⁹ Carlo Bo, *Un romanziere nel labirinto* [1959], in Id., *La religione di Serra. Saggi e note di lettura*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 471-475; Id., *La scuola per romanziere* [1959], in Id., *L'eredità di Leopardi e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1964, pp. 273-295.

la realtà»¹⁰, messi in discussione nel momento in cui nuovi mezzi tecnologici – la fotografia, il cinema – hanno mostrato di saper rappresentare la realtà molto più fedelmente¹¹. Agli effetti di questa situazione sul romanzo ottocentesco lo scrittore romano aveva già dedicato il contributo *Note sul romanzo* del 1956, in cui affermava:

Coloro che parlano della crisi del romanzo, in realtà parlano della crisi del romanzo ottocentesco. Il romanzo ottocentesco, insomma, è morto soprattutto perché, come si disse, voleva fare concorrenza allo stato civile e dunque alla fotografia, al giornalismo, all'inchiesta scientifica. L'efficienza raggiunta ai nostri giorni da questi mezzi di documentazione e di testimonianza ha reso inutile e fastidioso il romanzo con le sue finzioni e le sue convenzioni¹².

Sempre in *Note sul romanzo*, Moravia aveva chiarito come proprio dalla crisi del romanzo ottocentesco si fosse sviluppato «il romanzo saggistico o ideologico»¹³: questa forma narrativa, pensata dall'autore come un'evoluzione del romanzo piuttosto che come una sua degenerazione, nasce dunque dalla rottura del rapporto fra realtà e artista (che si traduce nel campo del romanzo in un rapporto fra narratore e realtà), ma allo stesso tempo mira a ristabilire tale legame interrotto¹⁴. I primi a cimentarsi in questo tentativo sono proprio quegli autori, come Proust e Joyce, che disgregano il romanzo tradizionale:

Ma già in Proust e in Joyce accanto all'ambizione "vitalistica" di darci tutta la "realtà", si nota il tentativo saggistico di ordinare questa realtà secondo gli schemi di un'ideologia purchessia. Perché ideologia? Perché anche quando essa sembrerà sofisticata e forse inutile come in Proust o gratuita e letteraria come in Joyce, parrà tuttavia egualmente ristabilire il linguaggio di per sé universale della ragione e dunque un rapporto purchessia tra il narratore e la realtà¹⁵.

Nel brano menzionato entra in gioco il concetto tanto caro a Moravia di «ideologia», laddove – come osserva Simone Casini nell'*Introduzione* alla più recente edizione dell'*Uomo come fine* – il termine indica non già una corrente di pensiero filosofico o politico indipendente dal testo, bensì una

¹⁰ A. Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* cit., p. 338.

¹¹ Ivi, p. 339.

¹² A. Moravia, *Note sul romanzo* cit., p. 315.

¹³ Ivi, p. 313.

¹⁴ All'uscita del romanzo *La Noia*, Moravia afferma: «credo che c'è una crisi del romanzo e che il romanzo saggistico è quello che ha più probabilità di sfuggire alla crisi» (A. Moravia, *L'Occidente s'annoa*, in «L'Espresso», 20 novembre 1960, ora in Id., *La Noia, Appendice II*, Milano, Bompiani, 2019³, pp. 301-309, a p. 305).

¹⁵ *Ibidem*.

«struttura immanente che lo scrittore scopre all'interno della narrazione e che non può essere formulata separatamente dal romanzo»¹⁶.

Del resto, l'aggettivo «ideologico» sembra richiamare il modello del *roman à idée* francese, come emerge nel seguente brano tratto da un'intervista svolta in lingua inglese nel 1954, in cui Moravia paragona il romanzo-saggio («essay-novel») al romanzo di idee («*roman à idée*»), contrapponendolo al «documentary novel»:

It looks now as if we were going towards the *roman à idée* or towards the documentary novel – either the novel of ideas, or else the novel of life as it goes on, with no built-up characters, no psychology. It's also apparent that a good novel can be of any kind, but the two forms that are prevalent now are the essay-novel and the documentary novel or personal experience¹⁷.

Tale interpretazione dell'aggettivo «ideologico», colloca il romanzo saggistico agli antipodi rispetto a quello che Moravia definisce invece «romanzo di propaganda», sia esso «cattolico o realista-socialista o altro», il quale agisce secondo ideologie imposte dall'esterno e non «scaturite dal terreno autentico e poetico della sensibilità individuale»¹⁸.

3. La struttura ideologica appena esposta è anche il principale elemento che distingue il «romanzo saggistico» di Moravia da altre soluzioni alla crisi del romanzo elaborate in quegli anni, come quella del *nouveau roman* che influenzerà la neoavanguardia e in particolare la concezione del romanzo-saggio di Alberto Arbasino. Punto di contatto fra queste visioni è la constatazione della crisi di tutti i principali elementi del «paradigma ottocentesco» del romanzo, in particolare di tre suoi pilastri fondamentali: il personaggio mimetico, la trama incentrata sulla priorità delle svolte narrative rispetto alle pause riflessive e il narratore onnisciente¹⁹.

Il primo fra questi – il personaggio – è considerato da Moravia come il perno su cui si era basato il romanzo fino a quel momento, tanto che negli anni Quaranta egli parlava di «romanzo come personaggio»²⁰; infatti, in un

¹⁶ Simone Casini, *Introduzione*, in Alberto Moravia, *L'uomo come fine* cit., p. 21.

¹⁷ *Interview with Alberto Moravia* [1954], ed. by A.M. de Dominics and B. Johnson, in *Writers at Work. The Paris Review Interviews*, ed. by M. Cowley, Harmondsworth, Penguin Books Ltd, 1977, pp. 209-229, a pp. 228-229.

¹⁸ A. Moravia, *Note sul romanzo* cit., p. 323.

¹⁹ Per i pilastri del «paradigma ottocentesco» si rimanda alla nota 1.

²⁰ A. Moravia, *L'uomo e il personaggio*, in «Prospettive», 6 (1941), n. 22, pp. 3-6; ora in *L'uomo come fine* cit., pp. 82-89, a p. 85.

saggio sintomaticamente intitolato *L'uomo e il personaggio*, uscito sulla rivista «Prospettive» nell'ottobre del 1941, lo scrittore romano identifica una correlazione fra l'abolizione dei personaggi nella *Recherche* di Proust e la trasformazione in senso saggistico del romanzo:

Il personaggio insomma non c'è in Proust, almeno nel senso tradizionale della parola [...]. [N]on contento di disgregare il personaggio tradizionale in tanti momenti contraddittori della memoria, Proust lo mette sullo stesso piano di una musica, di una cattedrale, di un paesaggio. [...] Da questo ad abolire i personaggi e a fare del romanzo qualcosa tra il saggio e il libro di memorie liriche non ci corre che un passo. [...] Evidentemente questa crisi del personaggio corrisponde ad una simile crisi del concetto dell'uomo. L'uomo moderno non sarebbe che un'entità numerica dentro collettività tra le più formidabili che l'umanità abbia mai conosciuto²¹.

Dietro l'abolizione del personaggio, Moravia individua anche una «crisi del concetto dell'uomo», tema che di lì a poco diventerà centrale nel pensiero di Alain Robbe-Grillet, esponente del *nouveau roman*. In un celebre saggio del 1957 lo scrittore francese disegna un quadro sistematico – per quanto schematico – del romanzo ottocentesco e della sua crisi; la sua descrizione del personaggio, caratterizzata da toni antiumanistici, ne denuncia l'inattualità e inefficacia:

Ci hanno parlato abbastanza del “personaggio”! E sembra, ahimé, che non sia ancora finita. Cinquant'anni di malattia, la constatazione del suo decesso registrata in varie riprese dai saggi più seri, niente di tutto questo è riuscito ancora a farlo cadere dal piedestallo su cui l'aveva posto il XIX secolo. [...] Il romanzo a personaggi appartiene completamente al passato, esso caratterizza un'epoca: quella che segnò l'apogeo dell'individuo. Questo, forse, non rappresenta un progresso, ma una cosa è certa: l'epoca attuale è piuttosto quella del numero di matricola²².

Il personaggio è solo la prima di una serie di «nozioni scadute»²³ di cui il *nouveau roman* intende fare a meno: ad essa si deve aggiungere la «vicenda», ovvero la trama raccontata tramite il ricorso ad una serie di elementi tecnici quali «impiego sistematico del passato remoto e della terza persona, adozione incondizionata dello svolgimento cronologico, intrecci lineari, curva regolare delle passioni, tensione di ogni episodio verso una fine»²⁴. Come il personaggio, anche questi elementi miravano a restituire «l'immagine di un universo

²¹ Ivi, pp. 87-89.

²² Alain Robbe-Grillet, *Di alcune nozioni scadute* [1957], in *Il nouveau roman* [1961], introduzione di L. de Maria, trad. it. di M. Militello, Milano, Sugar, 1965, pp. 55-72, a pp. 56-58.

²³ Ivi, pp. 55-56.

²⁴ Ivi, p. 61.

stabile, coerente, continuo, univoco, interamente decifrabile», una visione che «comincia a traballare» nelle parole di Robbe-Grillet «da Flaubert in poi»²⁵.

Moravia identifica più precisamente le origini di questi fenomeni – la disgregazione dell'intreccio e l'abolizione del personaggio – nel naturalismo francese, la corrente letteraria che, a suo avviso, più di tutte aspirava a rendere il romanzo un'oggettiva rappresentazione della realtà²⁶. Da tali premesse esposte in *Note sul romanzo*, particolarmente significativa è la conclusione a cui giunge:

Così si deve considerare il ripudio e il disprezzo del personaggio e dell'intreccio oggi in auge nella buona letteratura come un'ultima eco della vecchia polemica naturalista e impressionista. Il romanzo saggistico non può non riprendere la questione dell'intreccio e del personaggio là dove era stata abbandonata e darle una nuova soluzione²⁷.

Benché non sia possibile identificare una critica diretta alle posizioni di Robbe-Grillet, questo passaggio chiarisce lo scarto esistente fra la visione di Moravia del romanzo-saggio e le forme antiromanzenesche francesi: l'assenza di entusiasmo nel vedere i mezzi tradizionali del romanzo fallire è sintomo del fatto che lo scrittore romano crede ancora nel suo potere intrinseco. Infatti, interpellato sul proprio rapporto con la «scuola narrativa francese di cui fanno parte Butor, Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute» – si veda la terza domanda dell'inchiesta di «Nuovi Argomenti»²⁸ – Moravia contesta il presunto oggettivismo di un romanzo basato sulla sola vista, sottolineando come anche questo senso nasconda in fondo una prospettiva soggettiva.

Il «romanzo saggistico» secondo lo scrittore romano è quindi in grado di reinterpretare personaggi e trame, partendo da una peculiarità che caratterizza una versione autentica del romanzo: quella in cui il romanziere ha saputo «rintracciare i temi sotto la superficie dei fatti e delle situazioni», cioè ha individuato i nuclei di idee su cui si fonda la narrazione stessa, ai quali corrispondono i personaggi, «temi espressi ed articolati in psicologia e in azione», e da cui derivano gli intrecci narrativi intesi come «conflitti dialettici di questi temi»²⁹.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ A. Moravia, *Note sul romanzo* cit., p. 321: «Il romanzo naturalista dell'ottocento doveva per sua natura arrivare a liberarsi dell'intreccio e del personaggio, ambedue superflui e incongruenti in una rappresentazione scientifica della realtà obiettiva».

²⁷ *Ivi*, p. 322.

²⁸ A. Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* cit., p. 337, pp. 341-342.

²⁹ A. Moravia, *Note sul romanzo* cit., p. 322. In un'intervista risalente a quegli stessi anni, Moravia definisce il personaggio come «un tema culturale che non sa di esserlo» (*Moravia*, a cura di O. Del Buono, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 66).

Questa corrispondenza fra gli elementi costitutivi del romanzo e i temi definisce, secondo Moravia, il romanzo *tout court*, tanto da rappresentare uno degli elementi che consentono di stabilire la differenza che intercorre fra questo genere letterario e il racconto. In un contributo dal titolo *Racconto e romanzo*, Moravia spiega infatti la differenza fra i due generi letterari, mettendo in campo proprio tale elemento:

Nei buoni romanzieri, nei veri romanzieri, l'intreccio non è altro che l'insieme dei temi ideologici variamente contrastanti e mischiati. Ossia l'intreccio non è fatto soltanto di intuizioni sentimentali (come avviene nella novella) ma anche e soprattutto di idee ben definite benché espresse poeticamente³⁰.

I temi costituiscono l'ossatura dell'ideologia che il romanziere deve scoprire all'interno del romanzo, ma la loro esplicitazione, cioè – ribadisce ancora Moravia – «[l]a consapevolezza dei temi da parte del romanziere, la loro articolazione ed organizzazione in ideologia sono propri al romanzo saggistico»³¹. Questa visione spiega anche perché i romanzi-saggio moraviani mantengono sul piano formale una struttura abbastanza tradizionale, con digressioni che non sono paragonabili per estensione, ad esempio, a quelle dell'*Uomo senza qualità* di Musil o di *Fratelli d'Italia* di Arbasino. Ciò che invece si modifica sensibilmente è il punto di vista, dal momento che rintracciare i temi dietro a personaggi ed intrecci richiede una «svalutazione della realtà obbiettiva»³².

Questo importante cambiamento si esprime nella scrittura di Moravia attraverso il narratore, altro elemento del romanzo tradizionale che viene messo in discussione. Se, infatti, entra in crisi il rapporto fra artista e realtà, se cioè la realtà diventa imperscrutabile per l'autore, allora anche la sua emanazione finzionale, il narratore onnisciente di terza persona, perderà la sua credibilità; si renderà perciò necessario un punto di vista soggettivo, come lo scrittore sottolinea, rispondendo alla seconda domanda dell'inchiesta di «Nuovi Argomenti»³³. Il narratore di prima persona è secondo Moravia la soluzione che il romanzo-saggio ha adottato:

³⁰ A. Moravia, *Racconto e romanzo* cit., p. 328.

³¹ A. Moravia, *Note sul romanzo* cit., p. 317.

³² *Ibidem*.

³³ A. Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* cit., p. 340: «la terza persona sottintendeva la rappresentazione oggettiva e la credenza nell'esistenza dell'oggetto, credenza condivisa così dal romanziere come dal lettore. Ma dal momento in cui il rapporto con la realtà entra in crisi e la realtà stessa si fa oscura, problematica e inafferrabile, la terza persona si rivela come una convenzione, cioè qualche cosa che rende impossibile l'illusione e l'incanto della rappresentazione romanzesca».

La terza persona non consente che la rappresentazione immediata, drammatica dell'oggetto; la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo e, in certi casi, addirittura di farne a meno. Ma analizzare, scomporre un oggetto invece di rappresentarlo immediatamente e drammaticamente è già scrivere un saggio e per lo meno mescolare il saggio alla rappresentazione. Da questo nasce che i romanzi in prima persona sono spesso più o meno saggistici³⁴.

La scelta di adottare un narratore omodiegetico o, meglio, un «narratore-protagonista intellettuale, dai tratti visibilmente autobiografici»³⁵, diviene la cifra della narrativa moraviana che contraddistinguerà la fase del «romanzo saggistico»: proprio in quegli anni, a partire dalla stesura della *Noia*, Moravia abbandona il narratore di terza persona che aveva caratterizzato la sua narrativa sin dagli *Indifferenti*³⁶. Nel successivo *L'attenzione* (1965), lo scrittore romano si spinge oltre, presentando la vicenda sotto forma di un diario il cui protagonista – uno scrittore – riflette sui processi della propria scrittura. Il ricorso alla metanarrazione – che sarà una delle cifre dello sperimentalismo proprio della neoavanguardia, a partire da *Fratelli d'Italia*, pubblicato qualche anno prima da Arbasino – non sposta tuttavia il focus del saggismo moraviano, che anche negli anni successivi continuerà ad essere incentrato sul rapporto fra narratore e realtà.

³⁴ A. Moravia, *Risposta a 9 domande sul romanzo* cit., p. 341.

³⁵ Gianni Turchetta, *Letteratura come Coscienza*, in Alberto Moravia, *Opere. Romanzi e racconti 1960-1969*, a cura di S. Casini, introduzione di G. Turchetta, vol. 4, Milano, Bompiani, 2007, p. VII.

³⁶ Due testi che anticipano questa tendenza sono *L'amore coniugale* (1949) e *Il disprezzo* (1954). La terza persona, invece, ritorna nel romanzo postumo *La donna e il leopardo* (1990).

PAOLO CERUTTI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE)

«UN LIBRO SCRITTO PER L'OGGI»:
IL CASTELLO DEI DESTINI INCROCIATI
ATTRAVERSO GLI AUTOCOMMENTI DI ITALO CALVINO

1. *Due libri*

Il *Castello dei destini incrociati* è l'opera di Italo Calvino in cui l'idea di «narrativa come processo combinatorio [...] trova la realizzazione più rigorosa e funambolica e anche più ossessiva»¹. Il meccanismo ad orologeria che Calvino costruisce – ossia la generazione di storie attraverso la combinazione dei tarocchi, le cui illustrazioni vengono interpretate da un narratore interno alla cornice² – è l'aspetto più evidente del libro. Se da una parte tale struttura a intarsio ha da subito attirato un certo filone di critica già in seguito alla prima pubblicazione nel 1969³, dall'altra è anche l'aspetto che più ha suscitato la contrarietà, o per lo meno lo scetticismo, di chi ha visto e vede nel *Castello* l'opera più rappresentativa di un presunto nuovo corso intrapreso da Calvino: più freddo, più distante dalla realtà, incline al nichilismo⁴.

¹ Mario Barengi, *Note e notizie sui testi (Il castello dei destini incrociati)*, in Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi e B. Falcetto, Milano, Mondadori, 1992, vol. II, p. 1366.

² Cfr. Italo Calvino, *Nota a Il castello dei destini incrociati*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., vol. II, p. 1275: «Quanto alla vastissima bibliografia cartomantica e d'interpretazione simbolica dei tarocchi, pur avendone preso debita conoscenza, non credo abbia avuto molta influenza sul mio lavoro. Mi sono applicato soprattutto a guardare i tarocchi con attenzione, con l'occhio di chi non sa cosa siano, e a trarne suggestioni e associazioni, a interpretarli secondo un'iconologia immaginaria».

³ Vedi almeno Maria Corti, *Il gioco dei tarocchi come creazione di intrecci*, in «La battana», VIII (1971), n. 26, pp. 5-19 e Gérard Genot, *Le destin des récits entrecroisés*, in «Critique. Studies in Contemporary Fiction», XXVIII (agosto-settembre 1972), n. 303-304, pp. 788-809.

⁴ Su tutti si vedano almeno Gian Carlo Ferretti, *Tarocchi e scacchi*, in Id., *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Roma, Editori Riuniti, 1989, pp. 106-112; Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 e Raffaele Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palermo, Palumbo, 2008, pp. 81-122. Sulla questione della ricezione e sul collocamento dell'opera nel complesso della produzione di Calvino si veda anche Davide Savio, *La carta del Mondo. Italo Calvino nel Castello dei destini incrociati*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 7-13.

L'obiettivo di questo intervento è quello di provare ad accostarsi al *Castello* attraverso gli autocommenti dell'autore per mostrare in che modo Calvino abbia tentato di rifunzionalizzare l'opera, di sottrarla all'accusa di mero gioco combinatorio che da parte di alcuni viene sollevata, e infine di inserirla coerentemente nel proprio percorso di scrittore. Similmente a quanto avviene negli anni Cinquanta e Sessanta, l'autore è molto attento alla costruzione della propria immagine pubblica⁵, che ricompone e definisce attraverso la scrittura di nuove prefazioni a opere già pubblicate, di interventi teorico-saggistici di varia natura e la realizzazione di operazioni editoriali di sistemazione di testi precedenti.

Proprio da quest'ultimo punto è opportuno cominciare, nella convinzione che ogni analisi del *Castello* non può prescindere dal considerare la storia e le circostanze di pubblicazione del libro. O meglio, dei libri. La prima edizione del *Castello* è contenuta nel volume *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York*, pubblicato nel 1969 da Franco Maria Ricci, raffinato editore-mecenate parmense, nella prestigiosa collana «I segni dell'uomo»⁶. Come tutti i libri della collana, il fulcro è costituito dall'apparato iconografico, dai tarocchi, riprodotti nel formato e nei colori originali; anche gli elementi paratestuali lo suggeriscono: il titolo del volume, riportato sulla copertina in maiuscolo, è per l'appunto *Tarocchi*; immediatamente sotto di esso è posto il sottotitolo, in tondo e in corpo minore; la dicitura «testo di Italo Calvino» (il titolo *Il castello dei destini incrociati* compare solamente nel frontespizio, per di più tra parentesi), stesso corpo del sottotitolo, si trova in basso⁷.

Nel 1973 esce invece per Einaudi, nella collana «Supercoralli», una versione rivista del *Castello dei destini incrociati*. Le differenze non sono poche: numerose varianti microtestuali, il riassetto della struttura dei capitoli⁸, il cambio di impaginazione (il testo occupa ora una posizione centrale, mentre piccole figurine dei tarocchi sono riprodotte in bianco e nero a margine) e soprattutto la presenza della *Taverna dei destini incrociati* e di una *Nota*

⁵ Cfr. Joseph Francese, *The Refashioning of Calvino's Public Self-Image in the 1950s and Early 1960s*, in «The Italianist», XXVII (2007), n. 1, pp. 125-150 e Id., *The Engaged Intellectual: Calvino's Public Self-image in the 1960s*, in «Romance Studies», XXVI (2008), n. 2, pp. 163-179. Francese mette in luce l'insistenza con cui Calvino promuove un'idea di unità all'interno del suo lavoro, cercando di riportare i cambiamenti, le contraddizioni, le discontinuità, a coerenza, consequenzialità, linearità, dal punto di vista letterario quanto ideologico.

⁶ Italo Calvino, *Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York. Testo di Italo Calvino*, Parma, Franco Maria Ricci, 1969.

⁷ Alcune precisazioni: il volume contiene anche uno studio sulle miniature di Sergio Samek Ludovici, bibliotecario e studioso di miniature, menzionato solamente nel frontespizio e alcune *Notizie su Italo Calvino*, profilo autobiografico «ironicamente liricheggiante» (M. Barenghi, *Note e notizie sui testi cit.*, p. 1372).

⁸ Per i quali si veda M. Barenghi, *Note e notizie sui testi cit.*, pp. 1367-1372.

introduttiva in cui Calvino illustra le travagliate genesi e composizione del testo⁹.

Proprio questo passaggio di editore, insieme alle trasformazioni del testo di cui si è detto, può essere letto come una prima rifunzionalizzazione dell'opera: Franco Maria Ricci non equivale a Einaudi. Le due edizioni presuppongono un posizionamento diverso nel campo letterario, come suggerisce un rapido sguardo all'intorno editoriale in cui si collocano, per cui si veda la tabella sottostante¹⁰.

I SEGNI DELL'UOMO	SUPERCORALLI
1967: <i>Ligabue</i> , testo di Cesare Zavattini	1970: Carlo Cassola, <i>Paura e tristezza</i>
1968: <i>I Vangeli con le tavole di Zillis</i>	1971: Marina Jarre, <i>Negli occhi di una ragazza</i>
1969: <i>Apocalisse xilografica estense</i>	1972: Goffredo Parise, <i>Sillabario n. 1</i>
1969: <i>Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York</i> , testo di Italo Calvino	1973: Italo Calvino, <i>Il castello dei destini incrociati</i>
1970-1: <i>Theatrum sanitatis. Liber magistri. Ububchasym de Baldach, Codice Casanatense 4182</i>	1974: Paolo Volponi, <i>Corporale</i>
1970: <i>Erté</i> , testo di Roland Barthes	1975: Primo Levi, <i>Il sistema periodico</i>
1971: <i>I Turchi. Codex Vindobonensis 8626</i> , testo di Alberto Arbasino	1976: Vincenzo Consolo, <i>Il sorriso dell'ignoto marinaio</i>

Non solo: come racconta Calvino stesso nella *Nota al testo*, il *Castello* del 1969 viene scritto su richiesta di Franco Maria Ricci, che con singolare coincidenza intercetta una sperimentazione che Calvino aveva avviato per conto suo (dopo aver assistito nel 1968 a una relazione sui tarocchi di Paolo Fabbri) e che era sul punto di interrompere per la difficoltà di trasformarla in un'opera organica, ossia adoperare le carte come macchina narrativa combinatoria¹¹.

⁹ Sulla *Nota* si veda Davide Savio, *Italo Calvino tra saggismo e "silenzio" della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati* (1973), in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 309-324.

¹⁰ Nella colonna «Supercoralli» non ho inserito tutte le pubblicazioni della collana, ma solo una selezione tra le prime edizioni di opere non pubblicate precedentemente (in altre collane o per altri editori) di autori italiani.

¹¹ Si legge in I. Calvino, *Nota cit.*, p. 1277: «Stavo per arrendermi, quando l'editore Franco Maria Ricci m'invitò a scrivere un testo per il volume sui tarocchi viscontei». Vale la pena di aggiungere che Calvino, riconoscendo l'importante ruolo di Ricci per la genesi del *Castello*, inviò all'editore una copia dell'edizione einaudiana con la dedica «a Franco questo libro tuo quanto mio» (*Destini incrociati. Italo Calvino e Franco Maria Ricci*, Parma, Franco Maria Ricci, 2023, p. 16).

Al netto di ogni connotazione negativa che l'espressione può assumere, non si può non riconoscere che il *Castello dei destini incrociati* nasce come testo su commissione. Un testo su commissione, per riassumere, di accompagnamento alle illustrazioni di un libro d'arte pubblicato in tiratura limitata da un editore di nicchia. È proprio alla luce di tale circostanza che il passaggio dall'edizione Ricci all'edizione Einaudi appare tanto più significativo: il *Castello*¹² del 1973 perde ogni carattere di occasionalità, inverte la gerarchia tra parola e immagini, si arricchisce quantitativamente e qualitativamente ed entra infine a far parte del sistema delle opere di Calvino pubblicate da Einaudi¹³.

2. La rifunzionalizzazione del *Castello* attraverso gli autocommenti

Il discorso si baserà su un insieme molto circoscritto di dichiarazioni di Calvino contenute in interviste, scelte per la loro esemplarità. Va notato che, sulla base del volume *Sono nato in America*, che raccoglie un numero notevole di interviste rilasciate tra il 1951 e il 1985, Calvino torna a riflettere sull'esperienza del *Castello* ancora nella seconda metà degli anni Settanta¹⁴. Segno forse che, lasciata tra sé e l'opera una certa distanza, era divenuto possibile ripensare e rifunzionalizzare quell'esperienza.

Le argomentazioni di Calvino seguono due traiettorie complementari intersecanti: la prima mira a legittimare la pratica di una letteratura in senso ampio fantastica come quella dei racconti del *Castello*; la seconda punta invece a promuovere il *Castello* come «un libro scritto per l'oggi»¹⁵, nonostante il tema cavalleresco, il gioco combinatorio, l'apparente distacco dalla realtà. Per quanto afferma negli autocommenti, Calvino vede nel *Castello* un esempio di sintesi riuscita tra i due poli della sua produzione – rispondenti a due diverse esigenze –, quello della «libera fantasia creatrice» e quello dell'«impegno etico-politico»¹⁶. Nulla di nuovo, nulla di stupefacente, se non per il fatto che il *Castello* è forse l'opera di Calvino più astratta,

¹² Da qui in avanti, salvo precisazioni, con l'abbreviazione *Castello* ci si riferirà all'edizione Einaudi del 1973 contemplando di conseguenza anche i testi della *Taverna dei destini incrociati*.

¹³ Cfr. Virna Brigatti, *Calvino: l'incrocio dei destini e la ricerca dell'identità*, in Anna Dolfi (a cura di), *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, Firenze, Firenze University Press, 2013, pp. 369-394.

¹⁴ Dal 1977 al 1985 Calvino cita o riflette sul *Castello* in una dozzina di occasioni, talvolta stimolato dall'intervistatore, talaltra di sua iniziativa. Nel volume *Sono nato in America*, non sono contenute interviste in cui Calvino parli del *Castello* anteriori al 1977.

¹⁵ Italo Calvino, *Il favolista contemporaneo* [1981], in Id., *Sono nato in America* cit., p. 452.

¹⁶ Francesca Bernardini Napoletano, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1977, p. 9.

più artificiosa, più distaccata: insomma, la più difficile da ricondurre a un discorso politico.

Eppure, all'intervistatore che gli domanda se si consideri un «autore «impegnato»», benché l'inclinazione per il fantastico e «la tendenza a trasfigurare i fatti storici nel surreale l[o] espong[a]no spesso alla critica di «disimpegno politico»»¹⁷, Calvino replica così:

La prova migliore dell'infondatezza di una critica letteraria che vuole cercare un contenuto politico in tutte le opere, cioè anche in quelle di genere non politico, è il fatto che questo tentativo quasi sempre fallisce. Tuttavia anche le mie opere che come tematica sembrano più lontane dai temi dell'attualità hanno suggerito o possono suggerire considerazioni politiche. Sono infatti un uomo che vive nel nostro tempo, anche se organizzo la mia fantasia secondo leggi interne al materiale fantastico [...]. Per quasi tutta la mia vita ho sentito pronunciare il termine «letteratura d'evasione» come una condanna. Ma in fondo un prigioniero che evade mi è simpatico. Per chi è prigioniero il desiderio di evadere è legittimo; anche l'evasione è una risposta, un giudizio sulla prigione. All'evasione insomma io attribuisco un significato attivo. Altra cosa è la mistificazione, che maschera la realtà facendola più bella di quella che è. Ma l'evasione, dove la realtà resta quella che è e si cerca d'inventare un qualche cosa di diverso sapendo che si tratta di una creazione fantastica, ha per me un significato positivo¹⁸.

Si possono isolare tre momenti nel discorso di Calvino: inizialmente l'attacco alle fondamenta di un certo tipo di critica, fallimentare nei suoi esiti a causa delle sue premesse; in seconda battuta l'espressione della convinzione che anche il codice fantastico può essere foriero di un contenuto politico; infine la rivendicazione di una postura intellettuale, quella dell'evasione, presentata da Calvino nel suo «significato attivo», nella sua forza polemica di giudizio netto sull'esistente, nella sua irriducibilità a ogni forma di compromesso¹⁹. L'evasione è una declinazione di quella distanza che sin dagli esordi ha contraddistinto l'atteggiamento dell'autore e, come notava Cesare Cases applicando a Calvino il concetto nietzschiano di «*pathos* della distanza»,

¹⁷ Italo Calvino, *Un prigioniero che evade mi è simpatico* [1981], in Id., *Sono nato in America* cit., pp. 408-409.

¹⁸ Ivi, p. 409.

¹⁹ L'idea di evasione per come viene proposta in questo intervento presenta notevoli affinità con il secondo dei due «modi d'usare l'utopia» di cui Calvino parla in Italo Calvino, *Per Fourier 2. L'ordinatore dei desideri* [1971], in Id., *Saggi 1945-1985*, tomo I, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, p. 281: «considerandola [...] per quello che in essa appare *irriducibile* a ogni conciliazione, in opposizione radicale non solo al mondo che ci circonda ma ai condizionamenti interni che governano le nostre attribuzioni di valori, la nostra immaginazione, la nostra capacità di desiderare una vita diversa, il nostro modo di rappresentarci il mondo: una rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori».

nella «tensione tra la solitudine nella distanza e la comunità necessaria, ma disgustosamente vicina e infida, vive l'opera di Calvino»²⁰. Il distanziamento non comporta il disinteresse, al contrario fa il paio con la tensione, secondo una dinamica che lo stesso Calvino esprime in forma figurata nel *Castello* e che così commenta:

Nel capitolo finale del *Castello* confronto la figura dell'eremita con quella del cavaliere uccisore di draghi. Ecco, negli anni '70 sono stato soprattutto l'eremita. In disparte, ma mica lontanissimo. Nei quadri di San Girolamo o di Sant'Antonio la città è sullo sfondo. Un'immagine in cui mi sono riconosciuto. Ma in quello stesso capitolo del *Castello* c'è uno scarto improvviso, una rivolta: mi sposto verso il giocoliere, cioè il bagatto dei tarocchi. E lo do come estrema soluzione. Questo prestigiatore e ciarlatano, che si presenta apertamente come uno che fa giochi di destrezza, è in fondo quello che mistifica di meno²¹.

«In disparte, ma mica lontanissimo», così il Calvino degli anni Settanta si autorappresenta. Non è quindi l'evasione ciò che la letteratura dovrebbe evitare, bensì la mistificazione, concetto che ricorre in entrambe le interviste citate. Nonostante l'ambientazione cavalleresca o comunque sempre mediata dal filtro letterario, dal *Castello* è di fatto assente ogni forma di imbellettamento della realtà, prova ne siano i finali delle sue storie: finali di perdita e di distruzione, di cedimento al caos del reale. Proprio per questo motivo

Il castello è veramente un libro scritto per l'oggi. In quanto tale non ha grandi eroi. In esso non c'è proprio posto per la fiducia in sé del Rinascimento. Dopo tutto viviamo in un'epoca di scarsissima fiducia. [...] Se mai mi sono proposto il fine deliberato di mettere una morale nei miei libri, è certamente in questo che l'ho fatto²².

Un'idea, questa, su cui Calvino insiste in più occasioni, come afferma anche nella già citata intervista a Mario Tamponi del 1981 (*Un prigioniero che evade mi è simpatico*). L'intervistatore fa notare a Calvino che nelle sue opere la fantasia è sempre servita come mediazione per parlare della realtà, mentre nel *Castello* l'autore ha scelto di partire da un «sistema chiuso»²³, quello dei tarocchi; così facendo, prosegue, non si corre il rischio di porsi «già fuori della realtà?»²⁴. La risposta di Calvino:

²⁰ Cesare Cases, *Calvino e il «pathos della distanza»* [1958], in Id., *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, p. 160.

²¹ Italo Calvino, *Situazione 1978* [1978], in Id., *Sono nato in America* cit., pp. 255-256.

²² I. Calvino, *Il favolista contemporaneo* [1981] cit., pp. 452-453.

²³ I. Calvino, *Un prigioniero che evade mi sta simpatico* [1981] cit., p. 410.

²⁴ Ivi, p. 411.

Utilizzando del materiale iconografico arcaico, uno si sente obbligato a esprimere una psicologia antica: il diavolo, la morte...; nello stesso tempo però la sfida che questo punto di partenza lancia è di riuscire a parlare di oggi. Nel *Castello dei destini incrociati* credo di aver accettato in una certa misura questa sfida. Le allusioni sono continue; anzi forse ho parlato di me stesso più in quel libro che in qualsiasi altro [...] il riferimento all'oggi e alla sua morale è continuo²⁵.

Si proceda con ordine: per Calvino il fantastico è «una via per raggiungere l'universale della rappresentazione mitica»²⁶. E in effetti i testi del *Castello*, che di fatto sono riscritture di capolavori del passato, loro riduzioni al «nucleo mitico»²⁷ che essi contengono, affrontano i grandi temi della letteratura, universali che rimangono sempre validi in ogni epoca e per ogni situazione. Come sintetizza Raffaele Donnarumma, Calvino nel racconto mitico «cerca dunque di realizzare l'utopia di una letteratura che, scrollandosi di dosso sia l'illusione mimetica, sia la tentazione autoreferenziale, tocchi il piano della realtà»²⁸. Allo stesso tempo, però, Calvino sostiene la capacità della letteratura fantastica di potersi riferire nello specifico alla condizione presente, anche di quella più apparentemente lontana – vuoi per ambientazione, vuoi per i temi affrontati, vuoi per l'impianto dell'opera²⁹. È vero, sono presenti allusioni velate alla contemporaneità³⁰, ma, come si domanda Donnarumma, esiste «un punto di contatto fra quelle storie e la storia? Riescono davvero a parlare del qui e ora?». Questa, conclude Donnarumma, è «la domanda che Calvino elude»³¹. Ora, questo intervento non si propone di rispondervi, ma piuttosto di formularne un'altra: perché Calvino avverte la necessità di legittimare i racconti del *Castello dei destini incrociati* sostenendo la loro capacità di presa sull'attualità? Perché avverte come un problema il

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ I. Calvino, *Situazione 1978* [1978] cit., p. 255.

²⁷ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua. Saggi su Italo Calvino* (1990), Roma, Carocci, 2022, p. 122.

²⁸ R. Donnarumma, *Da lontano* cit., p. 98.

²⁹ Cfr. I. Calvino, *Il favolista contemporaneo* [1981] cit., p. 454: «È vero che scrivo favole; ma oggi il significato delle favole è legato inesorabilmente a quello che esse dicono sulla condizione contemporanea».

³⁰ Si veda, per esempio, Italo Calvino, *Credo soltanto nei movimenti lenti* (1979), in Id., *Sono nato in America* cit., p. 328: parlando della prima storia del *Castello*, la *Storia dell'ingrato punito*, Calvino commenta la scena finale in cui le Ménadi assalgono il cavaliere protagonista dicendo che «Certamente è una pagina dettata dai tempi e dal complesso di colpa del maschio che si vede minacciato. Temi che sono nell'aria in questi anni».

³¹ R. Donnarumma, *Da lontano* cit., p. 121. Donnarumma giudica i contenuti del *Castello* troppo generici e annacquati per potersi applicare efficacemente alla realtà attuale: «Ci muoviamo fra alcuni universali antropologici (la ricerca di sé, il potere, la violenza, l'amore, il sesso, la morte...) che non si riempiono di un'esperienza fatta qui e ora, ma galleggiano nella loro astratta, e per questo inutile, verità».

fatto che si situano, per dirla ancora con Donnarumma, su un «piano di generalità che sfugge alla contingenza»³² Calvino in alcune occasioni indica l'universalità della rappresentazione come virtù di un testo, altre volte, al contrario, si premura di specificare che i racconti del *Castello* raccolgono e rielaborano suggestioni della realtà contemporanea.

L'impressione che si ha leggendo gli autocommenti è che l'autore, all'altezza in cui si tengono le interviste menzionate, ragioni ancora, almeno in parte, all'interno dello stesso quadro di valori in cui si muovono alcuni suoi critici, secondo cui la validità di un'opera è proporzionale alla sua capacità di incidere su o di analizzare la realtà presente e materiale. Sembra quasi che Calvino non riesca a lasciar andare quei precetti circa l'impegno e il ruolo della letteratura che avevano orientato la sua attività fino alla presunta svolta posteriore alla *Giornata d'uno scrutatore*.

³² *Ibidem*.

DAVIDE SAVIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI-PESCARA 'G. D'ANNUNZIO')

«FAR PARLARE LA PLASTICA». IL POLISTIRENE DI CALVINO TRA CINEMA, INDUSTRIA E ANTROPOLOGIA

Nell'estate del 1985, la sua ultima estate, Calvino stava preparando le sei conferenze che avrebbe dovuto tenere presso l'università di Harvard, quelle che vengono indicate con il titolo di *Lezioni americane*; tuttavia, questo non era il suo unico impegno. Qui ci si concentrerà su un'altra occupazione di quelle settimane, di respiro certo minore, ma potenzialmente dalle ricadute non secondarie sulla sua attività. Calvino infatti aveva accettato di tradurre *Le Chant du Styrène*, un breve poemetto in 78 alessandrini dell'amico Raymond Queneau, scomparso da una decina d'anni (1976). La poesia si portava dietro una storia particolare. Era stata pubblicata nel '69 per Gallimard, in coda a un volume che conteneva *Chêne et chien* e la *Petite cosmogonie portative*, ma in realtà Queneau l'aveva composta nell'inverno del 1957-58, su commissione di Alain Resnais. Il regista era stato incaricato da un'azienda chimica, la Péchiney, di girare un breve documentario, di circa 13 minuti, sul ciclo di lavorazione della plastica; l'accompagnamento musicale era stato affidato a Pierre Barbaud, l'inventore della musica algoritmica, che aveva un approccio matematico e combinatorio alla composizione sonora; mentre per il *voice-over*, appunto, Resnais si era rivolto a Queneau, a documentario già girato e montato¹. Pur non essendo un amante del lavoro su commissione, Queneau in questo caso era intrigato dai problemi, e dalle *contraintes*, che il cortometraggio gli poneva: su tutti, la necessità di procedere a ritroso nel tempo, dall'oggetto finito (si parte da una ciotola) alle materie prime che lo vanno a comporre (ossia carbone e petrolio). In fin dei conti, si

¹ Si veda la *Notice* e il complesso dell'apparato allestito per il *Chant du Styrène* nel primo volume delle *Œuvres complètes* di Raymond Queneau, a cura di C. Debon, Parigi, Gallimard, 1989, pp. 1260-1267. Di Pierre Barbaud si vedano l'articolo *Musique algorithmique*, in «Esprit», (janvier 1960), n. 1, pp. 92-97 e il volume *Initiation à la composition musicale automatique*, Paris, Dunod, 1965.

trattava di ricalcare, ma procedendo a ritroso nel tempo, l'esperimento già condotto nel '50 con la *Piccola cosmogonia portatile*, che in sei canti accompagnava il lettore dalla formazione del pianeta Terra alla comparsa del genere umano e alla produzione degli oggetti (dalla ruota ai calcolatori elettronici), intesi quindi come tappa del percorso trasformativo della materia, dal minerale al minerale, passando per la mediazione del biologico: «le invenzioni come prosecuzione dell'evoluzione», sintetizza Calvino nella *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, da lui composta per l'edizione Einaudi del 1982².

È esattamente di questo che Calvino parla nel testo della lezione sulla *Molteplicità*, e proprio nell'ultimo paragrafo, a dimostrazione del valore di manifesto, più che di testamento, che quelle lezioni rappresentavano: sulla scorta di Ovidio («la continuità delle forme») e di Lucrezio («identificarsi con la natura comune a tutte le cose»), Calvino enuncia il progetto di «far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...»³. Appunto «far parlare la plastica» è quello che ha tentato Queneau, e quello che adesso sta cercando di fare Calvino. Nell'estate dell'85, anche lui si è fatto carico di un lavoro su commissione, e per giunta su commissione di un'azienda chimica: in questo caso la Montedison di Mario Schimberni, che dai primi anni Ottanta aveva varato un Progetto Cultura impegnato sul piano della divulgazione scientifico-industriale di alto livello⁴. Su questo Progetto Cultura, poco conosciuto e per nulla studiato, vale la pena di fornire alcuni ragguagli. A guidarlo erano Carlo Bruno, che dal 1982 dirigeva le Relazioni Esterne dell'azienda e aveva già lavorato per il quotidiano «La Stampa» e per RCS, e Pasquale Alferj, che coordinava il Progetto. L'iniziativa più visibile del Progetto Cultura erano state le conferenze del ciclo «Omaggio a Giulio Natta», premio Nobel nel 1963 per l'invenzione del mopen, che avevano portato a Milano una serie di altri premi Nobel, con l'intento abbastanza scoperto di dare una rinfrescata all'immagine della Montedison:

² Italo Calvino, *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, in R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile*, trad. it. di S. Solmi, Torino, Einaudi, 1982, pp. 145-183, a p. 176; si veda Pasquale Bellotta, *Piccola storia editoriale della «Piccola cosmogonia portatile»*, in «Autografo», (2016), n. 55, pp. 57-69.

³ Id., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, tomo 1, pp. 627-753, a p. 733.

⁴ Si veda su questo Germano Maifreda, *Un capitalismo per tutti. La Montedison di Mario Schimberni e il sogno di una public company*, prefazione di G. Sapelli, Milano, Guerini, 2018; in particolare il capitolo *Montedison Progetto Cultura / Modo di Produzione Capitalistico*, pp. 140-148. Che l'idea di coinvolgere Calvino sia partita proprio dalla Montedison, e non da Vanni Scheiwiller, è stato testimoniato da Pasquale Alferj durante un'intervista a me rilasciata in data 12 luglio 2023: per il tempo che mi ha dedicato e per la quantità di informazioni di prima mano che mi ha fornito, e che hanno permesso di mettere nella giusta prospettiva anche il tema di questo intervento, gli devo una profonda riconoscenza.

bisogna ricordare che nel 1976 si era verificato l'incidente di Seveso, quando l'azienda chimica ICMESA aveva disperso nell'ambiente una nube di diossina, causando uno dei peggiori disastri ambientali della storia italiana. Il punto del Progetto Cultura invece è mostrare al pubblico la chimica sotto una luce positiva, rassicurante. Per fare un esempio, il 21 novembre del 1984, al palazzo ex-Stelline di Milano, interviene John Flory, altro Nobel per la chimica, e il giorno seguente il «Corriere della Sera» pubblica un'intervista dal titolo, inequivocabile, *Quell'antipatica, utilissima plastica*, in cui Flory spiega l'importanza e appunto l'utilità del materiale.

Ma il Progetto Cultura è attivo anche sul piano editoriale: basti citare la rivista omonima, apparsa nel febbraio-marzo 1986, che mantiene una significativa impronta letteraria per tutti i nove fascicoli della sua breve esistenza (chiuderà i battenti con il numero di gennaio-febbraio 1988, quando l'azienda passa nelle mani di Raul Gardini). O ancora il volume *Energia e sviluppo. L'industria elettrica italiana e la società Edison*, che esce quell'anno con Einaudi. Oppure, con Electa, nell'83, *Gli anni di plastica*, a cura di Pasquale Alferj e Francesca Cernia, catalogo della mostra che si tiene a Venezia, presso Palazzo Fortuny, dal 2 marzo al 29 aprile 1984. Qui però interessa soprattutto ricordare una piccola collaborazione della Montedison con Vanni Scheiwiller: non strana, perché in quegli anni, per la precisione nel 1985, Scheiwiller vara anche una collana battezzata «Storie di aziende», che si ferma però al primo titolo, *Quelli della Tosi* di Gonzalo Alvarez García, e nel 1987 dà alle stampe un'antologia della rivista «Pirelli» (1948-1972), a cura dello stesso Vanni Scheiwiller e di Anna Longoni. Con Scheiwiller, il Progetto Cultura della Montedison pubblica *Azoto e altri scritti di divulgazione scientifica*, di Gadda, nell'86, e appunto la strenna di Raymond Queneau alla quale Calvino stava lavorando, che uscirà alla fine dell'85 in una tiratura limitata a 119 copie numerate (da 1 a 99 e da I a XX), con il titolo *La canzone del polistirene* e corredata da un'acquaforte di Fausto Melotti, oltre che in una tiratura comune di tremila copie in formato minore e con acquaforte riprodotta⁵.

Per capire meglio il senso della traduzione di Calvino è il caso di partire da qui, o meglio dal giorno in cui il libriccino viene presentato, ossia il 29 gennaio dell'86, nella Sala Azionisti del Palazzo Montedison in Foro

⁵ Non si tratta di un libro rilegato, ma di una cartella con brossura in cartoncino semirigido, di formato in quarto, con fascicoli sciolti di carta variamente colorata; la tavola a colori di Fausto Melotti, fuori testo, è conservata tra fogli di carta oleata. Per la precisione, la plaquette contiene *Due lettere di Italo Calvino a Primo Levi e Vanni Scheiwiller*, rispettivamente del 10 e del 23 agosto 1985, inviate da Castiglione della Pescaia, il testo in francese del *Chant du Styrene*, la traduzione di Calvino, il testo calviniano *Le effimere nella fortezza*, composto a commento di una mostra di Melotti; infine una densa *Nota dell'editore*.

Buonaparte, a Milano, durante un incontro dal titolo “In lingua matematica: Queneau, Calvino e le Scienze” al quale intervengono come relatori Pasquale Alferj, Vanni Scheiwiller, Gianni Scalia, il romanziere oulipiano Jacques Roubaud, che scriverà poi anche per la rivista «Progetto Cultura Montedison», e Primo Levi. Chiaro: Primo Levi era un chimico, e quindi un letterato qualificato per la presentazione del libro. Ma, per Calvino, Levi si era anche prestato al ruolo di consulente. I due peraltro avevano già collaborato alla revisione della traduzione della *Piccola cosmogonia portatile*, lasciata incompiuta da Sergio Solmi e uscita per Einaudi nell’82, specialmente intorno a quella che Levi chiama la «Cantica sulla chimica», cioè il terzo dei sei canti (sei come i libri del *De rerum natura* di Lucrezio, o come i giorni della Creazione nella *Genesi*)⁶. È abbastanza famosa la lettera che Calvino invia a Levi il 10 agosto 1985, dalla Pineta di Roccamare, che sarà poi inserita nei materiali della plaquette di Scheiwiller: una lettera in cui vengono spiegate le premesse della traduzione e in cui vengono esposti alcuni problemi di resa terminologica⁷. Peraltro, Calvino muore lasciando in sospeso nove dubbi e sarà proprio Levi a scegliere i termini necessari per concludere la traduzione, come racconta lo stesso Scheiwiller nella *Nota dell’editore*⁸.

Purtroppo non esiste alcuna responsiva di Levi a Calvino, perché il dialogo prosegue per telefono. Però abbiamo il testo dell’intervento che Levi tiene all’incontro del Palazzo Montedison nel gennaio 1986, oggi riportato nel secondo volume delle *Opere complete* di Primo Levi⁹. E in più, non segnalata nella Bibliografia delle *Opere complete*, va menzionata qui anche una breve intervista, rilasciata a Cesare Medail per il «Corriere della Sera» prima dell’inizio dell’incontro, dove Levi fornisce una traccia utile a mettere a fuoco il taglio della traduzione di Calvino: per lui, dice Levi, «natura e scienza» erano

⁶ Primo Levi, *Calvino, Queneau e le Scienze*, in Id., *Opere complete*, a cura di M. Belpoliti, Torino, Einaudi, 2016, vol. II, pp. 1681-1684, a p. 1681 e p. 1683. Come spiega il curatore, il testo «riproduce parti del discorso tenuto da Primo Levi in occasione della presentazione, a Milano il 29 gennaio 1986, di *La canzone del polistirene* di Raymond Queneau, tradotta da Italo Calvino (Scheiwiller, Milano 1985)»; titolo dell’incontro era “In lingua matematica: Calvino, Queneau e le scienze”, «la prima parte è stata riprodotta nel volume di Gabriella Poli e Giorgio Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, pp. 329-331; la seconda parte è invece stata pubblicata in «Montedison Progetto Cultura», II (aprile 1987), n. 5, p. 6» (p. 1684). Nella *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, Calvino inizia parlando proprio del canto terzo, e in particolare cita Mercurio, in quanto elemento ma anche come pianeta e come dio Hermes-Mercurio, spiegando che Queneau si è messo «sotto l’ala di Hermes» (I. Calvino, *Piccola guida alla Piccola cosmogonia* cit., p. 147).

⁷ Italo Calvino, Lettera a Primo Levi, Pineta di Roccamare, 10 agosto 1985, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di C. Milanini, nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Mondadori, 2023, pp. 1009-1010.

⁸ Vanni Scheiwiller, *Nota dell’editore*, in Raymond Queneau, *La canzone del polistirene*, tradotta da I. Calvino, con una acquaforte di F. Melotti, Milano, Libri Scheiwiller, 1985, pp. 19-20.

⁹ Si veda la nota 6.

«la stessa cosa»¹⁰. Considerato anche che è la Montedison il committente della strenna di Queneau, con “scienza” si può intendere qui non solo la scienza come disciplina, o fascio di discipline, ma soprattutto la scienza come *evoluzione* scientifica: sul piano delle ipotesi conoscitive, come quelle da cui prendono spunto i testi delle *Cosmicomiche*, ma soprattutto sul piano delle conquiste tecniche, o tecnologiche, appunto come quelle derivate dalla ricerca industriale.

Anche se qui si cercherà di porre in evidenza alcune varianti, bisogna premettere che la traduzione di Calvino è abbastanza fedele al testo di Queneau: però a quello dell'edizione Gallimard 1969, che costituisce una redazione parzialmente diversa rispetto al testo usato nel corto di Resnais. Anche a giudicare dalle domande che Calvino fa a Primo Levi, sembra che l'autore stia traducendo *senza* avere davanti le immagini del documentario (per esempio chiede come si traduca *boudin*, e alla fine sceglierà la metafora degli «spaghi che una vite senza fine aggomitola», ma in effetti nel film si vedono una sorta di budelli o salsicciotti, cioè appunto dei *boudin*, che non era quindi un termine tecnico)¹¹. Dal punto di vista compositivo, che un pensatore per immagini come Calvino lavori senza avere presente il documentario di Resnais è un peccato, anche perché vengono a cadere dei vincoli che invece Queneau aveva dovuto rispettare (l'Oulipo nel '57 non era ancora stato fondato, ma quasi). D'altro canto, questa lacuna gli lascia le mani più libere.

Lo si capisce fin dal titolo della poesia: *Le chant du Styrène* è suggestivo perché richiama non solo lo stirene, ossia l'idrocarburo alla base del polistirene, o polistirolo, ma anche il canto delle sirene (*le chant des sirènes*). Calvino lo traduce con *La canzone del polistirene*: titolo in tono minore, depotenziato, con quel *canto* che diventa una semplice *canzone* e la caduta del doppio senso mitologico. E quindi come mai questa scelta? Al di là forse di un ammicco pop, magari debitore della stagione in cui Calvino si era dedicato all'esperienza dei cantacronache (uno dei testi, trasposizione del racconto *L'avventura di due sposi*, era intitolato *Canzone triste*), è possibile intravedere una riflessione di merito: il richiamo al canto delle sirene va contro gli interessi del testo stesso, alludendo a qualcosa di infido, a un tranello che fa morire chi lo ascolta. È esattamente il contrario di ciò che la Montedison vuole dimostrare attraverso la plaquette di Queneau, riproposta in una livrea nuova fiammante al pubblico italiano di metà anni Ottanta. E quindi Calvino gratta via quel livello di lettura.

¹⁰ Cesare Medail, «Caro Calvino, così affamato di scienza», con un'intervista a Primo Levi, in «Corriere della Sera», 30 gennaio 1986, p. 3.

¹¹ I. Calvino, Lettera a Primo Levi cit., p. 1009. Nella *Nota dell'editore*, acclusa alla sua plaquette, Scheiwiller informa che *boudin* è proprio una delle nove parole su cui Calvino era rimasto indeciso e che sono state controllate da Primo Levi.

In compenso, in alcuni punti del testo il traduttore va ad aggiungere, o comunque fa delle modifiche significative, proprio per sottolineare la dignità dell'oggetto in plastica, e persino della catena commerciale che lo porta alla vendita. Si pensi al verso 12, «l'objet fini sans autre façonnage», letteralmente "l'oggetto finito senza altra sagomatura", che diventa «l'oggetto finito *e commerciabile*»: la parte qui in corsivo è un'aggiunta di Calvino¹². Questo discorso diventa più evidente negli ultimi versi della poesia di Queneau:

Et pétrole et charbon s'en allaient en fumée
 Quand le chimiste vint qui eut l'heureuse idée
 De rendre ces nuées solides et d'en faire
 D'innombrables objets au but utilitaire.
 En matériaux nouveaux ces obscurs résidus
 Sont ainsi transformés. Il en est d'inconnus
 Qui attendent encore la mutation chimique
 Pour mériter enfin la vente à prix unique¹³.

La parafrasi letterale sarebbe: "E petrolio e carbone se ne andavano in fumo/ quando venne il chimico che ebbe la felice idea/ di rendere queste nubi solide e di farne/ innumerevoli oggetti che fossero utili./ In materiali nuovi questi oscuri residui/ sono così trasformati. Ce ne sono di sconosciuti/ che attendono ancora la mutazione chimica/ per meritare infine la vendita a prezzo unico". Nella versione di Calvino, invece, il chimico «capisce/ il metodo per rendere solide e malleabili/ le nubi e farne oggetti resistenti e lavabili»¹⁴. Insomma: per Queneau, le nubi solidificate assumevano un generico «but utilitaire»; per Calvino, le qualità diventano due e molto specifiche: «resistenti» e «lavabili»; e sono qualità positive, quasi pubblicitarie. La formula finale di Queneau, addirittura, viene triplicata: l'idea della «vendita a prezzo unico», ormai anacronistica negli anni Ottanta, diventa «un destino/ di riciclaggio, impiego e prezzi di listino». È da notare soprattutto il riferimento al riciclaggio, che era stato definito nella *Poubelle agréée*, scritta nel 1974-76, «la riforma che si annuncia come più necessaria e urgente», e che in effetti in Italia era stato introdotto nel 1982¹⁵.

¹² *La canzone del polistirene*, con testo originale a fronte, è riportata in Italo Calvino, *Racconti sparsi e altri scritti d'invenzione*, in *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, vol. 3, Milano, Mondadori, 1994, pp. 1187-1193, a pp. 1188 e 1189.

¹³ Ivi, p. 1192.

¹⁴ Ivi, p. 1193.

¹⁵ I. Calvino, *La poubelle agréée*, in «Paragone», (febbraio 1977), ora in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 59-79, in particolare a p. 78.

Il quadro che viene fuori dalle varianti di Calvino può sembrare quello di una società dei consumi efficiente, quasi irenica. Ma il punto, per lui, non è dire bene del consumismo, o del capitalismo, né tantomeno della Montedison. Calvino non sta parlando di un'utopia realizzata, tant'è che in un verso interpolato, nuovo di zecca, si lascia andare a una considerazione di tenore antitetico: «comunque è sempre in fumo che la storia finisce»¹⁶ (quasi un sinistro richiamo ai lager e all'uso spietato della chimica che lì vi veniva attuato, e di cui proprio Levi aveva dato conto). Il punto, come si accennava prima, sta nella dignità dell'oggetto industriale: inteso come l'ultimo anello di una catena di utensili, artefatti e prodotti artigianali che hanno determinato l'evoluzione del genere umano; e quindi necessario alla società, indipendentemente dalla sua condizione di merce o di bene effimero.

Questa d'altro canto era la tesi di André Leroi-Gourhan, uno dei più influenti antropologi del Novecento francese: gli utensili non sono semplicemente qualcosa di esterno all'essere umano, un'appendice funzionale, ma sono alleati evolutivi, che cambiano la vita dell'*homo sapiens* e la sua stessa biologia (la conformazione del cervello, per esempio). L'evoluzione del genere umano va di pari passo con la sua capacità di creare strumenti sempre più avanzati. E in un certo senso, grazie a questa simbiosi, sono gli oggetti a rendere umano l'essere umano¹⁷. Ecco perché lo stesso Queneau, nel canto sesto della *Piccola cosmogonia portatile*, riassume la storia umana attraverso l'evoluzione tecnica dei manufatti: dalle prime armi alla trappola e alla ruota, dalla metallurgia al mulino idraulico, e ancora dalla camera oscura e dal telescopio al battello a vapore, fino al telegrafo, alla fotografia e ai calcolatori elettronici. Calvino conosce a fondo Queneau; non è detto che avesse consultato i due volumi di *Evolution et techniques* (1943 e 1945), che Queneau usa nel sesto canto della *Piccola cosmogonia portatile*¹⁸, ma è verosimile ritenere che di Leroi-Gourhan avesse presente i due tomi di *Il*

¹⁶ Id., *La canzone del polistirene* cit., p. 1193.

¹⁷ In tale ottica, il linguaggio non è che uno degli strumenti evolutivi messi a punto dal genere umano. Emblematico un titolo di André Leroi-Gourhan come *Tecnica e linguaggio*, primo tomo de *Il gesto e la parola* (1964). In ambito letterario, l'immagine della parola che funziona come una mano è stata proposta più di recente da Jonathan Gottschall, *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno reso umani* [2012], trad. it. di G. Olivero, Torino, Bollati Boringhieri, 2014, di cui si è proficuamente servito M. Barenghi in *Poetici primati. Saggio su letteratura e evoluzione*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 104-105; e *Le orecchie immobili. Per uno sguardo antropologico sulla letteratura*, contenuto nel volume *Letteratura e antropologia. Generi, forme e immaginari*, Atti del XXI Convegno Internazionale della MOD (Campobasso, 13-15 giugno 2019), a cura di A. Carli, S. Cavalli e D. Savio, Pisa, Edizioni ETS, 2021, pp. 13-26.

¹⁸ Si veda Chris Andrews, *Poetry and cosmogony. Science in the writing of Queneau and Ponge*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp. 124 e sgg.

gesto e la parola, usciti in Francia a metà anni Sessanta e per Einaudi nel '77¹⁹. In ogni caso, le teorie di Leroi-Gourhan orientano tutta la museologia francese degli anni Settanta e Ottanta, quella che Calvino racconta in *Collezione di sabbia*. Anche nei musei di Parigi sono gli oggetti a interessare Calvino, gli oggetti presi in senso etnologico, parte essenziale di quella che si iniziava a pensare come “cultura materiale”²⁰. Non sembra un caso che Calvino, quando parla di oggetti, abbandoni sempre più la dimensione della critica al consumismo (si pensi a Marcovaldo, o alla città invisibile di Leonia), per considerarli sotto un'altra luce. *Collezione di sabbia* ha come sottotitolo *Emblemi bizzarri e inquietanti del nostro passato e del nostro futuro gli oggetti raccontano il mondo*; e non bisogna dimenticare che negli anni Ottanta Calvino progetta proprio un libro di racconti dal titolo *Gli oggetti*, per il quale si rimanda alle notizie e alle ipotesi di Mario Barenghi nel Meridiano dei *Racconti sparsi*²¹.

L'idea di «far parlare la plastica», in fin dei conti, non deriva da una presa di posizione anti-anthropologica, tutt'altro: nella *Piccola guida alla Piccola cosmogonia*, posta in appendice alla traduzione di Sergio Solmi, Calvino sottolinea che l'uomo è necessario all'esistenza e al funzionamento delle macchine (nel sommario del Canto sesto, Queneau spiega che «come l'insetto i fiori, così l'uomo feconda le macchine che devono attenderlo per realizzarsi»)²². Né erano anti-anthropologiche le *Cosmicomiche*: in un'intervista dell'85 a Paul Fournel, Calvino dichiara anzi che si ispiravano «da un lato» proprio «alla *Piccola cosmogonia portatile* di Queneau (il *De rerum natura* del nostro secolo), dall'altro a certi repertori etnografici di miti cosmogonici primitivi»²³. A ragion veduta dunque si può affermare che qui ci si trova

¹⁹ André Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola* [1964], trad. it. di F. Zannino, Torino, Einaudi, 1977 (tomo 1: *Tecnica e linguaggio*; tomo 2: *La memoria e i ritmi*). Il sospetto di una conoscenza del lavoro di Leroi-Gourhan al momento della scrittura del *Castello dei destini incrociati* è stato argomentato in Davide Savio, *La carta del mondo. Italo Calvino nel «Castello dei destini incrociati»*, Pisa, Edizioni ETS, 2015, pp. 240-241.

²⁰ Un'agile introduzione alla cultura materiale, o antropologia delle tecniche, è oggi in Fabio Dei, Pietro Meloni, *Antropologia della cultura materiale*, Roma, Carocci, 2015. Un utile contributo dell'epoca, anche rispetto al contesto italiano, è Diego Moreno, Massimo Quaini, *Per una storia della cultura materiale*, in «Quaderni storici», (gennaio-aprile 1976), n. 1, pp. 5-37.

²¹ Mario Barenghi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti* cit., in particolare alle pp. 1225-1228.

²² R. Queneau, *Piccola cosmogonia portatile* cit., p. 123.

²³ *Italo Calvino: Cahiers d'exercice*, intervista di P. Fournel, in «Le Magazine Littéraire», (giugno 1985), n. 220, pp. 84-89; poi, con traduzione di Domenico Scarpa, nel libro *Italo Calvino new-yorkese*, a cura di A. Botta e D. Scarpa, Cava de' Tirreni, Avagliano, 2002, pp. 15-25; ora, con il titolo *I quaderni degli esercizi*, in Italo Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, introduzione di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 637-645, a p. 642. Di un'«antropologia di ritorno» nelle *Cosmicomiche* si è parlato in D. Savio, *La carta del Mondo* cit., p. 42.

nel cuore del cantiere di Calvino. In anticipo di qualche anno sulle ricerche di figure come Marc Augé o Daniel Miller, l'intellettuale stava cercando di trasformarsi in un antropologo del mondo contemporaneo: questo, in definitiva, era il signor Palomar²⁴. E questo, sempre di più, sarebbe stato Calvino, se i progetti di quell'estate del 1985 avessero avuto seguito.

²⁴ Oltre ai lavori di Barenghi, sul rapporto tra Calvino e l'antropologia, si veda di recente la voce *Antropologia* in *Calvino A-Z*, a cura di M. Belpoliti, Milano, Electa, 2023, pp. 289-296, firmata da Michele Maiolani e Gianfranco Marrone; e di M. Maiolani l'articolo *Autobiography as Self-Ethnography in Italo Calvino's «La poubelle agréée»*, in «Italian Studies», (aprile 2023), n. 2, pp. 155-168; nel medesimo fascicolo, ancora in chiave antropologica, si veda D. Savio, *Perdere le radici. Appunti sulla modernità di Italo Calvino*, in «Italian Studies», (aprile 2023), n. 2, pp. 169-177. Un'importante ricognizione è inoltre in Alberto Carli, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Pisa, Edizioni ETS, 2018.

ROBERTA COLOMBO
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL 'SACRO CUORE' DI MILANO)

«NELLA PAROLA SI NASCONDE TUTTO». L'ECCLETTISMO ETIMOLOGICO DEL *CODEX SERAPHINIANUS*

1. *All'origine del Codex*

Luigi Serafini ricorda il momento in cui per caso vede nella vetrina di una libreria un volume pubblicato da Franco Maria Ricci: *Il Bestiario di Zötl*. «Sarà stato il 1977», racconta, «ebbi una folgorazione e capii che quell'editore poteva essere abbastanza folle per questo mio progetto»¹. Si fa subito chiara l'affinità editoriale con Ricci, il cultore dell'eleganza tipografica: a onor del vero l'anno era quasi sicuramente il 1979, quando esce per la FMR, con introduzione di Giovanni Mariotti, l'enciclopedia di acquerelli fantazologici del tintore austriaco ottocentesco Aloys Zötl; il progetto in questione, invece, sarebbe diventato di lì a poco tempo il *Codex Seraphinianus*, dove, come nel bestiario di Zötl, la vena enciclopedica si unisce alla sensibilità onirica. Proprio di «metrica da enciclopedia» e «miraggi» parla Ricci in apertura alla prima edizione del 1981, in due volumi², e l'anno successivo Calvino, uno dei maggiori estimatori dell'opera insieme a Roland Barthes, riconosce un «raptus visionario» nel «cosmorama» seraphiniano³. Ai disegni in china e matite colorate l'autore accompagna una lingua fittizia, asemica

¹ Ilaria Tontardini, Emilio Varrà, *Rendere analfabeti: la genesi del «Codex Seraphinianus». Incontro con Luigi Serafini*, in «Hamelin», XVII (2017), n. 43, <https://fumettologica.it/2017/05/genesi-codex-seraphinianus-incontro-luigi-serafini/>. L'articolo riporta l'incontro con Serafini presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna del 23 febbraio 2017.

² Si veda la nota di Franco Maria Ricci nel frontespizio della prima edizione del *Codex* (1981), dal titolo *L'editore al lettore*. Il testo si trova anche a p. 22 del *Decodex*, l'appendice esplicativa firmata da Serafini per l'edizione Rizzoli del 2013.

³ Italo Calvino, *L'enciclopedia d'un visionario*, in *Saggi 1945-1985*, introduzione e cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995, vol. I, pp. 555-560, a pp. 556 e 557. La presentazione di Calvino all'opera di Serafini appare per la prima volta su «FMR», rivista d'arte diretta proprio da Ricci, nel marzo 1982.

(forse), alimentando un «analfabetismo culturale», dichiara Serafini, che rende «tutti potenziali lettori»⁴. E in effetti il *Codex* gode di un successo internazionale: già nel 1983 raggiunge Germania, Olanda e Stati Uniti, e nel 2014 conquista il mercato di Ucraina, Russia e Cina. In Italia, poi, la Rizzoli lo ristampa dal 2006, commissionando all'autore nuove tavole e la stesura di un *Decodex*, in cui sono riportate alcune informazioni sulla genesi del libro, senza però alcuna intenzione di fornire una decodifica.

Prende forma un'opera mostruosa, nel senso latino originario di “prodigio”, in grado di fondere linguaggi molteplici per raccontare il mondo da una prospettiva ribaltata, straniante, e perciò paradossalmente illuminata⁵. Del resto, la pratica della commistione riguarda tanto i mezzi espressivi quanto la fase di creazione del volume, generato al crocevia di stimoli plurali: Serafini concepisce il *Codex* con lo sguardo rivolto alla sua città, la Roma che sta godendo degli ultimi scampoli della dolce vita, e con la musica del *Flauto magico* mozartiano in sottofondo; coltiva una vena borgesiana, fantastica, in un'epoca in cui Borges era poco stampato in Italia, secondo il pregiudizio che voleva il Sud America a ogni costo «rivoluzionario e terzomondista»⁶; ma soprattutto, elabora il suo progetto criptato di ritorno da un viaggio per le strade americane, nella West Coast, dove si immerge a poco a poco nel nascente sistema della rete virtuale. Se la guerra è «rottura, interruzione» di rapporti, la generazione statunitense del dopoguerra, che all'inizio degli anni Settanta sta diventando adulta, si impegna nel processo opposto, quello dell'«ipercomunicazione», della «ricostruzione», accrescendo innanzitutto in termini corporali, fisici, una rete urbana che si sarebbe presto smaterializzata in *bit* informatici⁷. A contatto con questa urgenza informativa, Serafini mette in cantiere un'opera reticolare capace di trasmettere le sue visioni, una sorta di «blog», con cui superare la staticità del sistema dell'arte, aggrappato a gallerie e musei, per diffondere una trama universale⁸. L'enciclopedia si pone come chiave di decifrazione di sé stessa proprio in quanto fluida, indecifrabile.

⁴ I. Tontardini, E. Varrà, *Rendere analfabeti: la genesi del «Codex Seraphinianus»* cit. Sull'argomento si veda anche l'articolo di Ludovica Lugli, *La storia di un libro leggendario in una lingua illeggibile*, in «il Post», 16 giugno 2016, <https://www.ilpost.it/2016/06/16/codex-seraphinianus/>

⁵ A questo proposito, Pino Corrias, in un articolo su «La Domenica di Repubblica» del 5 febbraio 2006, parla del *Codex* come di una «Enciclopedia fantastica, spazzante e inservibile che assomiglia al mondo reale quanto un sogno assomiglia al mistero dei miraggi» (*L'Enciclopedia dell'altro mondo*, p. 39); l'articolo è ora in *Luna-PAC Serafini. Una mostra ontologica*, catalogo della mostra (Milano, 11 maggio - 17 giugno 2007), Milano, Motta, 2007, pp. 42-45, a p. 42.

⁶ I. Tontardini, E. Varrà, *Rendere analfabeti: la genesi del «Codex Seraphinianus»* cit.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

2. *Un patchwork semantico e formale*

Percorrendo le tavole allucinate si assiste al trapasso da una forma all'altra, attraverso l'instaurazione di legami che dal locale si ampliano verso una riflessione cosmica. La metamorfosi è continua, tra zoologia, botanica, anatomia e tecnica, per cui iguane con ago e ditale incorporati si affiancano a occhi ittici, pesci-scopa, capelli a conifera, braccia che terminano con tenaglie e stilografiche, cervi dalle corna vegetali e uomini per metà ombrelli. Il tutto corredato da testi, tabelle, didascalie, in un corsivo di impronta semitica, cristallino nella misura in cui non si lascia interpretare da nessuno. Sono le logiche imprevedibili di un mondo dai confini liquidi a mostrare, grazie a un punto di vista inedito, straniente a sufficienza da risultare rivelatore, i pericoli della nostra realtà, alle prese con la meccanizzazione esagerata, l'uso ossessivo della tecnologia a scapito della natura, l'artificializzazione dei cibi, tra mortadelle scomposte e polli allo spiedo in cannuccia che sembrano anticipare la cucina molecolare più all'avanguardia. Vicino alle deformità, trovano comunque spazio piante rigogliose, pennuti colorati e piogge di arcobaleni, alimentando l'allegria tormentata di un racconto che tocca l'utopia astratta per precipitare nelle contraddizioni del quotidiano. D'altra parte, se le creature e i congegni serafiniani appartengono alla fantasia, gli elementi con cui sono assemblati esistono davvero. Anzi, prevale la sensazione che vedere germogli di fiori auto-innaffianti e tubature in grado di fornire pesce fresco direttamente nel lavandino di casa sia, in fondo, solo una questione di tempo.

Il *patchwork* semantico, metamorfico, si riflette nella compresenza di linguaggi grafici e pittorici. Un «bazar» comunicativo, direbbe Celati, in cui non è l'oggetto archeologico, bensì quello contemporaneo, a emergere come detrito antisistemico, dotato di un valore d'uso che spesso appare inusuale in quanto unito a forme e contesti che non gli appartengono⁹. La *parure* di gioielli risulta strana perché viene sfoggiata da un roditore, il martello a dir poco anomalo perché sostituisce la mano in carne e ossa di un esemplare umano. Si tratta di una procedura di accostamento, talvolta di fusione, che già Michel Foucault aveva teorizzato mentre costruiva la sua archeologia nel 1966, pochi anni prima di Celati, sottolineando che l'«impossibilità» dipende dalla «stretta distanza» con cui componenti

⁹ Si veda il saggio di Gianni Celati *Il bazar archeologico*, nato all'interno del progetto di rivista «Ali Babà» elaborato tra il 1970 e il 1972 da Calvino, Carlo Ginzburg, Enzo Melandri, Guido Neri e lo stesso Celati; il testo è ora contenuto in Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 185-215.

a rigor di logica separati si ritrovano a convivere¹⁰. Nel caso di Serafini, però, l'operazione assume l'aspetto rivoluzionario di un bazar del tempo presente, proiettato angosciosamente nel futuro, all'interno di un contenitore enciclopedico che ha buon gioco nel creare reti tra i segni e gli oggetti, gli oggetti e le loro parti. Se l'arte della manipolazione e del montaggio è marchio di fabbrica dell'inclusività postmodernista del periodo, la volontà di non arrendersi in maniera pacifica allo svuotamento e alla riduzione a schema della complessità sfuggente del reale si dimostra prerogativa della progettualità serafiniana. L'intero non si può catturare, ma si può gestire. In questo senso, la struttura enciclopedica diventa essa stessa paradigma culturale, uno specchio del sapere in costante trasformazione e non sempre spiegabile razionalmente.

Umberto Eco, riferendosi proprio alla moderna enciclopedia nell'*Antiporfirio*, un saggio che esce nel 1983, solo due anni dopo il *Codex*, parla di «regole di ragionevolezza» da preferire a un «modello completo di razionalità»¹¹. Ecco, l'opera serafiniana pare incarnare a mo' di profezia il concetto di enciclopedismo moderno che Eco fa risalire all'*Encyclopédie* illuminista, fatta in senso metaforico di «carte particolari molto minute» e però funzionali a esplorare il mappamondo dello scibile, come chiarisce d'Alembert nel *Discours préliminaire* all'opera (1751)¹². Sono le relazioni tra le parti a garantire un'indagine reticolare ad ampio raggio. E nonostante Eco usi il termine di matrice deleuziana «rizoma», non rete, portando all'estremo la congetturalità reversibile dei fenomeni, resta uguale il concetto di enciclopedia come «ipotesi regolativa» delle infinite possibilità del tutto¹³. Se il rizoma consente di creare connessioni in ogni direzione, all'infinito, l'enciclopedia incrementa le sue occasioni di assecondare il molteplice grazie alla sua proliferazione informativa, gestita tuttavia dalla permanenza di nuclei sintetici. Nella collezione di Serafini, scheletri, uova, arcobaleni, che

¹⁰ Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* [1966], con un saggio critico di G. Canguilhem, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1980, p. 6.

¹¹ Umberto Eco, *L'antiporfirio*, in Gianni Vattimo, Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole* [1983], testi di L. Amoroso et al., Milano, Feltrinelli, 1986, pp. 52-80, a p. 75. Dello stesso autore cfr. *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, Milano, Bompiani, 2007, in particolare il paragrafo *L'Enciclopedia Massimale come idea regolativa*, pp. 55-57.

¹² Il *Discours préliminaire* di d'Alembert all'*Encyclopédie* viene citato da Eco nell'*Antiporfirio* (pp. 78-79) e in *Dall'albero al labirinto*, alle pp. 53-55 *passim*. La traduzione è di Aldo Devizzi (Universale Economica, 1954). L'intera enciclopedia è consultabile in versione digitale, sul sito del progetto Gallica, all'indirizzo <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.texteImage>

¹³ Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, p. 117. Dello stesso autore cfr. *L'antiporfirio* cit., pp. 78-79 e *Dall'albero al labirinto* cit., pp. 53-57. Per il concetto di rizoma si rimanda a Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* [1980], a cura di M. Guareschi, Roma, Castelvecchi, 2006.

sono le immagini più ricorrenti, diventano nodi locali, i primi bit di un sistema comunicativo universale incentrato sulle polarità vita-morte, fantasia-realtà, utopia-distopia.

3. *La flessibilità del titolo*

Il *Codex* si autopromuove a limite cartaceo di una serie di disegni e testi in provetta che potrebbero generarsi di continuo, per ammissione stessa dell'autore, come in un racconto di Borges. D'altronde, il titolo *Codex* rimanda immediatamente al significato di "libro manoscritto", con dei confini materiali tracciati secondo i ritmi metodici di un amanuense *sui generis*, che alla ritualità dell'*ora et labora* abbina l'istintualità viva dell'ipercomunicatore. «Sono sempre stato dell'idea», racconta Serafini durante un'intervista con Gabriele Ferraresi, «che fossi in comunicazione ESP con un gatto, perché c'era sempre un gatto che mi si addormentava sulle spalle» mentre avveniva la stesura delle tavole¹⁴. La solennità rigida del manoscritto in quanto prodotto archeologico si fonde con il potere attualizzante e imprevedibile dell'immaginazione enciclopedica, che accetta il limite per indagare le regole del mondo.

A conferma della flessibilità dell'opera basta considerare i linguaggi ulteriori in cui è stata tradotta, dalle coreografie di danza, che riempiono gli spettacoli di corpi metamorfici di Philippe Decouflé, *Codex*, *Decodex* e *Tricodex*, rispettivamente del 1986, 1995 e 2004¹⁵, ai pezzi musicali, come quello per orchestra del compositore brasiliano Marcos Balter, del 2016, o quello elettronico del gruppo Tetraktyz (2020); al lungometraggio in francese del regista François Gourd, intitolato *Luigi Serafini, grand rectum de l'Université de Foulosophie* (2014)¹⁶: al di là dell'evidente storpiatura frontespiziale, il documentario si apre con una processione religiosa piuttosto stramba, in cui sono protagonisti il cardinale Luigi Serafini e il sacro buffone François Gourdafini. Della figura autoriale, all'inizio, affiora solo una caricatura a matita. Fin da subito si delinea così l'omaggio alla vena allucinata della produzione

¹⁴ I. Tontardini, E. Varrà, *Rendere analfabeti: la genesi del «Codex Seraphinianus»* cit.

¹⁵ Il *Codex* è andato in scena per la prima volta ad Amsterdam, nel giugno del 1986, in occasione dell'Holland Festival; il *Decodex*, invece, è stato rappresentato il 15 luglio 1995 al Festival Marseille Méditerranée. Sul palcoscenico dell'Opéra de Lyon viene allestito il *Tricodex*, nel 2004 (https://www.youtube.com/watch?v=zUG-__CQ7Y0). Sull'argomento si veda Philippe Decouflé, *Création mondiale*, in Luna-PAC Serafini. *Una mostra ontologica* cit., pp. 198-199. Sempre Decouflé si ispira all'opera serafiniana per le coreografie della cerimonia di apertura dei Giochi olimpici invernali di Albertville, in Francia, nel 1992.

¹⁶ Il lungometraggio è visibile online sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=UnqpfDVu0XM>

serafiniana, capace di raccontare la sostanza attraverso una presunta irrealtà, che fa leva sul sogno, sull'inversione dei ruoli e dei canoni, in modo da descrivere il vero oltre l'impasto delle apparenze.

Non stupisce che la creatività dell'autore sia stata apprezzata da un regista visionario e talvolta malinconico come Federico Fellini, per cui tra l'altro Serafini realizza la locandina del film *La voce della luna* (1990), e che abbia attirato l'attenzione di Tim Burton, maestro nel riprodurre mondi dalle sfumature gotiche e fiabesche. Sono appunto i mondi paralleli, spesso sinceri in maniera spietata, che l'enciclopedista ha interesse nell'esplorare, attraverso un codice che rende l'indecifrabilità un elemento di condivisione. E infatti Serafini prende le distanze dal manoscritto Voynich, il volume in pergamena risalente al XV secolo, anche questo con immagini inventate e una scrittura oscura, tacciato di cialtroneria fine a sé stessa, di illeggibilità «finalizzata alla truffa»¹⁷. Al massimo ammicca alle *nonsense stories* di Edward Lear e alla *Botanica parallela* di Leo Lionni, uscita nel 1976¹⁸, l'anno in cui Serafini inizia il suo progetto mutante¹⁹. Si tratta di opere che pure quando costruiscono un immaginario e una sintassi all'incontrario non smettono di dare spazio a una pensabilità nuova, tentando di comprendere il contraddittorio tramite la sua estrema rappresentazione.

Il mistero, se è autentico, si inserisce nel processo di interpretazione del mondo. Torna a questo punto alla ribalta la funzione del titolo come soglia esegetica del testo, a riprova della natura ibrida dell'enciclopedia serafiniana: il termine *codex* significa anche "chiave del cifrario", un'accezione che insieme a quella di "raccolta di norme giuridiche" risulta assorbita dalla *summa* e poi capovolta, secondo la tecnica gnoseologica dell'autore. Se la «parola nasconde tutto», tocca alla magia del disegno stanare la verità del particolare in vista dell'intero, accordandosi al movimento enciclopedico che si svolge dal micro al macro²⁰. Del resto, l'idea che le immagini non abbiano uno

¹⁷ Intervista a L. Serafini, *Indecifrabili universi immaginari*, in «Ticino7», 14 settembre 2019, <https://www.laregione.ch/ticino7/ticino7/1391454/indecifrabili-universi-immaginari>

¹⁸ Di Edward Lear si veda *The complete nonsense books of Edward Lear*, introduzione di L. Campbell, New York, Barnes & Noble, 2008; di Leo Lionni, invece, *La botanica parallela* [1976], con illustrazioni dell'autore, Roma, Gallucci, 2021 e, per un ritratto più completo dello scrittore e dell'artista, *Tra i miei mondi. Un'autobiografia* [1997], a cura di M. Negri e F. Cappa, trad. it. di M. Maffi, Roma, Donzelli, 2014.

¹⁹ Sulle fonti, i modelli letterari e gli influssi scientifici del *Codex*, si veda il contributo di Miriam Carcione, *L'alloro non è più dei cuochi, né dei poeti. Una letteratura oltre la lingua: il «Codex Seraphinianus»*, tra scienza e surrealità, in *Letteratura e scienze*, Atti del XXIII Congresso dell'AdI (Pisa, 12-14 settembre 2019), a cura di A. Casadei et al., Roma, AdI, 2021, <https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze/Carcione.pdf>

²⁰ Intervista di G. Colin a L. Serafini, in occasione della ristampa del *Codex* nel 2013; il video è disponibile sul sito <https://www.youtube.com/watch?v=8K2DjdIBLZw>

scopo ancillare, ma liberino piuttosto l'autore dalle lungaggini della descrizione per arrivare all'essenza comunicativa è condivisa da Calvino, che per la copertina della prima edizione Garzanti della *Collezione di sabbia* (1984) sceglie proprio il pesce-occhio di Serafini.

Non a caso il bulbo oculare dell'acqua si eleva a metafora di un modo anticonformista di osservare la realtà, sdoganando altre dimensioni della mente dove le leggi, a dispetto di qualsiasi rimando all'ambito giuridico, appaiono sovvertite. Segni e figure non provvedono a fornire direttamente sistemi di interpretazione, né intendono elevarsi a corpo organico di norme. La conoscenza è garantita solo se il lettore o, meglio, lo spettatore, adotta una prospettiva anticonvenzionale, acconsentendo a una peculiare *suspension of disbelief*, che traghetta la fantasia, o quella che in teoria dovrebbe essere tale, nella realtà. Di «alienazione costruttiva» ha parlato Vittorio Sgarbi in occasione della mostra dedicata all'opera, *Orbis pictus*, presso Palazzo Grassi a Venezia nel 1981²¹: l'universo parallelo di Serafini, regolato da meccanismi «rigorosi e infallibili», straborda nelle aporie del nostro mondo e le illumina, perché «niente è relativo come ciò che presume di essere assoluto»²².

Il rovescio sembra essere l'unica condizione per procedere dritti. Al bazar contenutistico e formale del *Codex* si associa un titolo postmoderno a tutti gli effetti, che acquista senso attraverso la stratificazione di significati tradizionali, rinnovati dal carattere di un'opera appartenente alla modernità dei flussi comunicativi e dell'emergenza identitaria. Gli «avanzi di un mondo di sogno» inseguiti da Walter Benjamin collezionando raffinati libri per l'infanzia, metafora di un habitat anarchicamente *in limine*, si rivelano invece portata principale dell'enciclopedia serafiniana, che fa del primo approccio dei bambini al mistero della lettura il perno della sua essenza espressiva. Il polisenso del *Codex* non corrisponde a pura volontà parodica, a un trucco carnevalesco, bensì a uno smascheramento del piattume individualista dell'ordinarietà. E per questo Ricci rinuncia fin da subito a fornire spiegazioni in merito a «un'opera di indole enciclopedica, nata essa stessa per spiegare», «facile e trasparente per chiunque» grazie alle sue «meraviglie mute»²³. È proprio il silenzio di una scrittura indecifrabile e di un'arte stravolta che può accogliere, partendo dal titolo, la molteplicità sonora dei significati e dei significanti. L'eclettismo diventa chiave enciclopedica di un *codex* che deve restare ermetico per svelare una dose universale di realtà.

²¹ Vittorio Sgarbi, *Della «Seraphiniana Methodus»*, in *Orbis pictus* di Luigi Serafini, 100 tavole dal *Codex Seraphinianus*, Catalogo della mostra (Palazzo Grassi, Venezia, 1981), Milano, FMR, 1981, pagine non numerate.

²² *Ibidem*.

²³ F.M. Ricci, *L'editore al lettore* cit.

MARIA SOFIA TRISOLINO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)

«EVADERE DALL'EVASIONE» DELLA MUSICA.
LE CANZONI DI FRANCO FORTINI E ITALO CALVINO
PER CANTACRONACHE

La storia della canzone italiana rappresenta un caso paradigmatico di interazione tra due linguaggi artistici: la poesia e la musica. Tale interazione dimostra come sia stato talvolta possibile superare la dicotomia tra scrittura poetica e canzone, su cui ha posto l'attenzione la critica del secolo scorso, attraverso alcuni emblematici esempi di contaminazione tra le due arti in oggetto.

Negli anni Cinquanta il mercato musicale di massa, segnato dalla diffusione di nuovi formati, quali il 45 e il 33 giri, si stava progressivamente orientando verso la democratizzazione della riproduzione sonora, a discapito dell'ascolto elitario della musica. Di conseguenza, l'aumento vertiginoso dell'indice di consumo della canzone aveva generato una crescente domanda di poesia per musica, che rese inevitabile il coinvolgimento di poeti minori o parolieri le cui prove poetiche, create unicamente con finalità industriali, si rivelarono di modesto valore letterario.

La canzone di consumo consisteva essenzialmente nella programmatica assenza di impegno nei temi trattati e nella ripetizione di modelli compositivi, che inquadravano ciascuna canzone all'interno di uno standard prestabilito dall'industria musicale e inducevano gli ascoltatori a fruire con ostinazione delle medesime forme sonore e poetiche.

Il primo e inconsueto tentativo di opporre resistenza ai ritmi, alle melodie e ai versi della canzone gastronomica risale al 1958, anno in cui Domenico Modugno vinse l'ottava edizione del Festival di Sanremo con *Nel blu dipinto di blu* e la milanese *Dischi Ricordi* inaugurò la sua attività discografica con la straordinaria voce di Maria Callas.

In quell'anno il compositore Sergio Liberovici, ispirandosi ai metodi brechtiani appresi durante un viaggio nella Germania dell'Est, costituì

insieme a Michele Straniero il collettivo Cantacronache, al fine di promuovere la canzone come strumento di riflessione sul presente e di conoscenza della realtà. La canzone era un'arma adoperata dal collettivo per raccontare storie autentiche, per denunciare le ingiustizie di natura politica e per fronteggiare il convenzionalismo del linguaggio di Sanremo, descrivendo il mondo reale «in un linguaggio piano ed accessibile, in forme metriche tradizionali, in una musica melodica ed immediatamente emotiva»¹.

Il primo disco di Cantacronache, intitolato *Cantacronache sperimentale*, era «sperimentale non per viltà ma per rigore; non per incertezza, ma per animosità di pretese»² e includeva due brani composti da Italo Calvinò, *Canzone Triste* e *Dove vola l'avvoltoio*?

Il coinvolgimento dello scrittore, che a Sanremo aveva vissuto la propria giovinezza, rese evidente la volontà del collettivo di porre fine alla diffidenza che letterati e intellettuali nutrivano nei confronti della canzone in ragione delle leggi economiche cui quest'ultima obbediva.

Italo Calvinò aveva intrapreso la sua carriera musicale nel 1958 grazie all'incontro con Luciano Berio, il quale nel 1986 ha affermato a proposito della sua musicalità:

Italo era intimidito dalla musica. Non era molto musicale, andava raramente ai concerti, era stonato e la musica suscitava in lui un po' d'interesse solo quando c'erano parole da capire. Gli sono grato per la sua opera che è, in effetti, una delle più musicali nella letteratura di questo secolo, anche in virtù di quella moltitudine, di quella polifonia di livelli espressivi che lui aveva difficoltà a recepire nell'esperienza musicale³.

L'ibridazione di temi e livelli espressivi si manifesta instancabilmente nella costellazione letteraria di Calvinò, dove coesistono il fiabesco della produzione matura e la tendenza al realismo degli scritti iniziali, la cui lucidità lega la prosa giovanile ai versi composti per il collettivo di Straniero e Liberovici.

Nel repertorio di Cantacronache, numerose composizioni⁴ sono attribuibili alla penna di Calvinò, come *Canzone triste*, *Oltre il ponte*, *Sul verde fiume Po*, *Il padrone del mondo*, sebbene l'unica a procurargli la fama meritata sia stata *Dove vola l'avvoltoio*, tematicamente connessa a un apologo

¹ Emilio Jona in «Cantacronache», Torino, Edizioni Italia Canta, 1958, p. 5.

² Michele Luciano Straniero, Sergio Liberovici, *Perché il disco EP 45 CS*, in «Cantacronache» cit., p. 9.

³ Luciano Berio, *La musicalità di Calvinò*, in *Il teatro musicale contemporaneo*, a cura di R. Dalmondo, Modena, Mucchi, 1988, p. 10.

⁴ I testi sono inclusi in Emilio Jona e Michele Luciano Straniero, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta*, Torino, Scriptorum, 1995.

pubblicato dallo scrittore qualche anno prima, nel 1954, sulla rivista «Il contemporaneo».

In questo racconto, Calvino narra la triste sorte toccata agli avvoltoi in un mondo che, improvvisamente privo di guerre, li ha ridotti alla miseria. Gli avvoltoi, temendo un periodo di lunghe carestie, cominciano a cercare invano il becchime, richiedendolo a molteplici interlocutori, tra cui il fiume, il bosco, l'eco, la madre. Perfino i tedeschi, logorati dai conflitti passati, respingono senza esitazione la proposta di riaprire le ostilità.

Di particolare rilievo appare il richiamo all'uranio, il quale, dopo essere stato sollecitato dall'avvoltoio, replica di non voler impiegare la sua forza nucleare per annientare le città, ma per consentire all'uomo di raggiungere la Luna.

Quando Calvino scrive i versi di questo brano, il suo tempo è profondamente segnato dai progressi della fisica nucleare. In seguito ai tragici bombardamenti del 1945 e al crescente timore del ricorso alle armi nucleari, Calvino critica duramente le tensioni tra le due superpotenze, che minacciavano di condurre l'umanità sull'orlo di una catastrofe.

Questi elementi tematici, strettamente connessi al mondo contemporaneo, si combinano perfettamente con la melodia di Sergio Liberovici, che presenta un prologo e un epilogo eseguiti da Pietro Buttarelli con un parlato ritmico, come indicato dallo stesso compositore nella partitura musicale.

L'accordo di musica e poesia è evidenziato dalla ripetizione, identica prima e pressappoco identica poi, della cellula melodica composta da Liberovici per i quattro versi di cui è costituito il ritornello, nei quali Calvino adopera il medesimo espediente utilizzato nella partitura musicale: nei primi due versi – «Dove vola l'avvoltoio/ avvoltoio vola via» – la ripetizione, seppur in ordine chiastico, è identica, mentre negli ultimi due versi – «vola via dalla terra mia/ che è la terra dell'amor» – la ripetizione presenta una variazione dello schema precedente.

Fatta eccezione per il prologo, l'epilogo e per i versi conclusivi dell'ultimo ritornello, *Dove vola l'avvoltoio* possiede una struttura melodica e poetica omogenea, articolata in sei gruppi di due quartine intervallate dal medesimo refrain.

La prima quartina chiarisce l'identità dell'interlocutore dell'avvoltoio, mentre la seconda espone le cause del suo rifiuto, distinguendosi dalla prima per l'assenza di una struttura lessicale predefinita, sostituita da una sequenza di parole che liberamente illustrano i vantaggi della pace.

Quando, ad esempio, l'avvoltoio si reca presso il fiume, quest'ultimo declina la sua offerta spiegando che «nella limpida corrente/ ora scendon carpe e trote/ non più i corpi dei soldati che la fanno insanguinar».

La strada intrapresa da Calvino è stata poi percorsa da Fabrizio De André, che nell'incipit della canzone antimilitarista *La guerra di Piero* – «Lungo le sponde del mio torrente/ voglio che scendano i lucci argentati/ non più i cadaveri dei soldati/ portati in braccio dalla corrente» – cita i versi composti da Calvino, recuperandone l'intento di cantare la realtà.

Nel 1993 il cantautore genovese ha dichiarato: «Mi interessava raccontare storie di gente comune per capire di più il mondo in cui vivevo. Era una specie di autoanalisi»⁵.

Racconti di gente comune si trovano ne *La canzone di Marinella*, il cui incipit esplicita il riferimento a una storia vera, nella storia della bambina di *Via del Campo* e in quella di *Bocca di rosa*, dove i versi di Faber smascherano la mentalità perbenista del paese di Sant'Ilario.

Il procedere poetico di Cantacronache confluirà gradualmente nella ricerca di una canzone diversa condotta da coloro che hanno lavorato sul terreno preparato dall'esperienza torinese. In una serata in ricordo di Michele Straniero, Umberto Eco ha affermato che «se non ci fossero stati i Cantacronache [...] la storia della canzone italiana sarebbe stata diversa»⁶. Le canzoni di Francesco De Gregori, autodefinitosi «figlio degenero di Cantacronache»⁷, e degli altri protagonisti della canzone d'autore saranno, infatti, intimamente legate alle composizioni del gruppo di Straniero e Liberovici, con i quali prende vita un nuovo filone della canzone in cui i temi e le forme assumono un'importanza essenziale.

Francesco Guccini si configura come il principale erede della tradizione artistica di Cantacronache. Nel novembre del 2022, a dieci anni di distanza dalla sua ultima produzione discografica, ha pubblicato un album intitolato *Canzoni da intorto*, il quale include alcune tracce che afferiscono al repertorio di Cantacronache. Il cantautore di Modena offre in dono ai suoi devoti ascoltatori una sentita interpretazione della celebre *Morti di Reggio Emilia* di Fausto Amodei e di *Quella cosa in Lombardia* di Fiorenzo Carpi e Franco Fortini.

Fatta eccezione per un solo testo, il contributo di Fortini alla canzone si colloca interamente in uno spazio temporale compreso tra la fine degli anni Cinquanta e la metà degli anni Sessanta. L'archivio redatto nel 1995 dall'Istituto Ernesto de Martino riveste un'importanza notevole, in quanto, sebbene sia incompleto, rappresenta la prima catalogazione dei testi per musica composti dal poeta fiorentino.

⁵ Salvatore Cocoluto, *Il tempo della musica ribelle*, Viterbo, Stampa alternativa, 2012, p. 71.

⁶ Giovanni Straniero, Carlo Rovello, *Cantacronache. 50 anni della canzone ribelle. L'eredità di Michele L. Straniero*, Arezzo, Zona, 2008, p. 7.

⁷ S. Cocoluto, *Il tempo della musica ribelle* cit., p. 81.

Le canzoni di Fortini, in gran parte incluse nel repertorio di Cantacronache, costituiscono una prova letteraria di indiscutibile valore e, secondo Umberto Fiori, «rivelano un controllo stilistico, una finezza retorica e una sapienza tecnica nettamente superiori rispetto a quelli di Calvino»⁸.

Michele Straniero, cofondatore del collettivo, ha narrato l'inizio della collaborazione tra il poeta e Cantacronache, non senza manifestare una sottile nota di amarezza per la scarsa considerazione rivolta successivamente dal poeta verso le sue composizioni per musica, considerate «peccati di gioventù»⁹.

Scrivendo Straniero nella rivista «Il de Martino» nel 1995: «Fortini non dico che si pentisse, ma si seccava a sentir rievocare quel periodo di canzoniere. E tuttavia non lo rinnegò mai, perché corrispondeva profondamente a un lato del suo carattere, alla scoperta felicità con la quale, quando ero andato a trovarlo [...] per chiedergli i primi testi, mi aveva regalato – fresco di stampa – il suo volume di versi *Poesia ed errore* [...] con questa dedica sbazzata: «A te, Straniero, padre di canzoni, questi versi con un filo di voce, dal tuo Franco Fortini»¹⁰.

Dopo la conclusione dell'esperienza di Cantacronache, anche il complesso intreccio tra il poeta e la canzone non avrebbe tardato a concludersi. È lo stesso Fortini a spiegarne le ragioni in un'intervista del 1982 rilasciata alla classe III A di una scuola media di Crusinallo, nella quale ammette di aver smesso di scrivere canzoni a causa dell'impossibilità di vincere la resistenza della lingua poetica alla poesia per musica¹¹.

Nella medesima intervista riferisce, inoltre, di aver trovato grandi difficoltà a scrivere versi per musica, a causa delle limitazioni derivanti dalla struttura spesso troppo rigida della canzone, che impedisce al poeta di comporre liberamente i suoi versi.

Nonostante il disprezzo di Fortini verso le sue composizioni, il brano *Quella cosa in Lombardia* si distingue come un'esemplare prova poetica, splendidamente musicata da Fiorenzo Carpi. Questa canzone è inclusa nel repertorio di Cantacronache con il titolo di *Novembre lombardo-veneto*, sebbene la sua prima incisione risalgia a un disco di Laura Betti del 1960.

⁸ Umberto Fiori, *Scrivere con la voce*, Milano, Unicopli, 2003, p. 117.

⁹ E. Jona, M.L. Straniero, *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta* cit., p. 71.

¹⁰ Cesare Bermanni, in «*La meta che non so*»: *Franco Fortini*, a cura di F. Colombara, in «Il de Martino, Bollettino dell'Istituto Ernesto de Martino per la conoscenza critica. La presenza alternativa del mondo popolare e proletario», Trontano, Litografia Sogno, Coop. Sociale Casa Rosa, 1995, p. 22.

¹¹ Intervista della classe III^a della Scuola Media Statale di Crusinallo a Franco Fortini, Milano 11 marzo 1982, in «Il de Martino» cit., p. 45.

In questo brano Fortini si prende gioco delle abitudini perbeniste delle coppie borghesi, come la vita senza alcun piacere e le passeggiate domenicali nei quartieri di periferia, alle quali contrappone l'amore clandestino, spesso consumato frettolosamente negli alberghi a ore o nelle campagne lontane dai centri abitati.

La musica composta da Carpi si intreccia perfettamente al senso del testo, poiché il ritmo affannoso della strofa cede il passo al melodioso ritornello, nel quale le incombenze coniugali sono sostituite dal piacere e dal godimento senza alcuna implicazione sentimentale.

Nella partitura musicale le indicazioni poste dal compositore in principio di strofa e ritornello sono, infatti, molto diverse tra loro: nel primo caso Fiorenzo Carpi compone un «valzer moderato»¹² in Sib minore e in tempo 3/4, mentre nel secondo preferisce un'esecuzione sostenuta e poco mossa indicata come «moderato slow»¹³, per la quale il compositore sceglie la tonalità di Re maggiore e il tempo 4/4, che costituiscono un impeccabile contrappunto dei sensuali versi di Fortini.

L'intento di Cantacronache di «evadere dall'evasione» della musica attraverso l'uso di «un linguaggio semplice e un contenuto più umano»¹⁴ coinvolse non solo gli ascoltatori adulti, ai quali sono dedicate le fatiche poetiche di Italo Calvino e Franco Fortini, ma anche i più piccini, per i quali il collettivo torinese ha creato tre dischi di Cantafavole.

I Cantafavole sono costituiti di testi di autorevoli scrittori quali Gramsci, Fortini, Calvino e Rodari, composti al fine di fornire ai bambini una prospettiva del mondo e dei suoi problemi reali.

In particolare, a Rodari è interamente dedicato il terzo disco di Cantafavole, in cui le filastrocche del poeta sono interpretate dalla voce di Margot e dalla chitarra di Fausto Amodei.

Le indagini musicologiche condotte sinora non hanno ancora approfondito adeguatamente la preziosa partecipazione al progetto di Cantacronache di Gianni Rodari, il quale ha spesso riflettuto sulla musica, da lui intesa come fenomeno sociale oltre che culturale, spronando i suoi giovani lettori a studiare uno strumento, uno qualsiasi, come lui stesso scrive sul *Pioniere*, «dal pianoforte al piffero al tamburo», mosso dalla convinzione che «un uomo “senza musica” è come un uomo senza gusto, o senza udito: ha un senso in meno»¹⁵.

¹² Franco Fortini, Fiorenzo Carpi, *Novembre Lombardo-Veneto* in *Cantacronache. Un'avventura politico-musicale degli anni Cinquanta* cit., pp. 238-239.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E. Jona in «Cantacronache» cit., p. 5.

¹⁵ Gianni Rodari, *L'armonica e il tamburo*, in «Il pioniere», (26 ottobre 1958), n. 42, www.ilpioniere.org

GIOVANNA LO MONACO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

LA CONTAMINAZIONE “INVERSA” DI LELLO VOCE

Lontane dall'essere declinazione esornativa del fare poetico, la pratica performativa e quella intramediale, specie nella forma della *spoken music*, si danno, per Lello Voce, a partire da uno stretto corpo a corpo con la realtà linguistica del presente, da cui il testo nasce e in cui aspira a essere reinnestato sulla base di un'istanza etica e propriamente politica.

La Babele merceologica dei linguaggi, e con essi dei codici e dei media, che costituisce il paesaggio culturale precipuo dell'epoca postmoderna – e che ancora oggi, in fondo, non ci abbandona –, rappresenta infatti per Voce l'ineludibile terreno di gioco su cui si misura la capacità del testo poetico di, potremmo dire con Pagliarani, «mantenere in efficienza»¹ il linguaggio, compito cui, di fatto, la poesia contemporanea sembra aver abdicato, subissata da un flusso linguistico onnivoro e omologante in cui nessun elemento sembra potersi arrestare sulla riva di un qualche “senso” e in cui l'“estetizzazione selvaggia” dei linguaggi ha annullato la dicotomia tra linguaggio ordinario e poetico, ovvero, il potenziale corrosivo delle forme estetiche².

Su tali questioni insiste Voce all'altezza dei primi anni Novanta, periodo dirimente in cui si ridefiniscono in senso critico e teorico i cardini del suo lavoro³, passando attraverso l'esperienza del Gruppo 93 e della rivista «Baldus», da lui fondata assieme a Mariano Bàino e Biagio Cepollaro.

¹ Elio Pagliarani, *Per una definizione dell'avanguardia*, in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. Barilli e A. Guglielmi, edizione rivista e accresciuta, Milano, Bompiani, 2013, p. 880.

² Cfr. Lello Voce, *Relazione introduttiva al secondo incontro del Gruppo 93*, in «Baldus», (1991), n. 1, p. 22.

³ Iniziato con Lello Voce, *Singin' Napoli cantare*, Salerno-Roma, Ripostes, 1985.

La riflessione di Voce si appunta, in particolare, proprio sulla questione della contaminazione linguistica, divenuta oramai convenzione all'interno del sistema comunicativo. Dopo essere stata cavallo di battaglia della sperimentazione avanguardista, nelle forme del montaggio straniante di marca brechtiana – si pensi in tal senso proprio al Pagliarani già citato che, proprio assieme a Brecht, costituisce riferimento costante per Voce –, la contaminazione non risulta più funzionale, sostiene, al discorso poetico, poiché appare irrecuperabile l'effetto straniante e impossibile, conseguentemente, ricreare lo choc e lo stupore, o il senso stesso di un qualunque scarto rispetto al linguaggio ordinario, nel lettore abituato a credere lecito e neutrale qualunque accostamento.

Se le forme della Neoavanguardia appaiono, dunque, desuete, la contaminazione torna però a essere strumento privilegiato nel lavoro letterario di Voce, nonché dei sodali di «Baldus», non più intesa come base, per così dire, di atterraggio bensì, all'inverso, di partenza.

Nell'intento di definire le strategie utilizzate dall'autore si dovrà partire da quello che può essere considerato una sorta di manifesto di poetica, *Lo viejos postmodernistas*, compreso nella raccolta *Musa!*⁴ del 1991.

Anche soltanto limitandosi al primo dei dieci blocchi che compongono il testo – in cui si ripete la stessa struttura “tripartita” in due strofe più una terza, di quattro versi, che costituisce il ritornello dell'intero testo⁵ – si osserva immediatamente quello che è procedimento costante della poetica di Voce, ovvero il recupero sistematico del pastiche, tecnica dichiarata morta, o meglio neutralizzata, dal Postmodernismo, secondo l'imprescindibile definizione jamesoniana, con la perdita dei procedimenti parodici ad essa connessi, ma qui recuperata con tutti gli elementi che tradizionalmente la caratterizzano: il plurilinguismo – che comprende tra le varie lingue, con pari dignità e pari deformazione poetica, anche il dialetto – e il pluristilismo⁶.

In questo senso Voce si dichiara apertamente erede della tradizione maccheronica, dal Folengo a Gadda, passando per Joyce, nonché di certa sperimentazione novecentesca che della commistione tra generi e lingue ha fatto il proprio perno, con riferimento a un canone che programmaticamente si allarga oltre i perimetri dei gruppi e delle tendenze, per

⁴ Lello Voce, *Musa!*, Roma, C. Mancuso, 1991.

⁵ Per l'analisi della struttura testuale cfr. Marianna Marrucci, *Per una nostalgia del futuro, la poesia di Lello Voce*, in Lello Voce, *L'esercizio della lingua (Poesie 1991-2008)*, Firenze, Le Lettere, 2008, pp. 109-122.

⁶ È presente anche una forte distorsione linguistica, che qui si nota maggiormente nella formazione di neologismi, ma che poco oltre nel testo e in altri componimenti si spinge fino alla deformazione grafica.

recuperare autori considerati marginali come Emilio Villa, vero e proprio nume tutelare della poetica di Voce, assieme, come si vedrà, a Haroldo de Campos.

L'accostamento di materiali linguistici e stili eterogenei è poi veicolato, in buona parte, dal processo citazionistico, che viene esibito, propriamente ostentato, con l'uso dei corsivi. Nel primo blocco di *Los viejos postmodernistas*, a parte la scoperta citazione dalle *Operette* leopardiane nella prima strofa, la seconda ci presenta, ad esempio, sempre in corsivo, una sequela di frammenti da Cavalcanti, Pound e Villa, che nel resto del componimento si sommeranno a molti altri – da Dante, Pagliarani, Zanzotto, Folengo, giusto per menzionare i nomi più ricorrenti, qui come in altri testi – riferimenti che il lettore potrà anche divertirsi a rintracciare, utilizzando all'occorrenza la bibliografia che spesso accompagna in calce i testi dell'autore: ma di certo non è l'esercizio filologico di erudita oziosità ciò che si intende proporre al lettore.

Contro una contaminazione postmodernista che equivale alla giustapposizione livellante, in senso diacronico e semantico, e alla coesistenza indifferenziata di elementi ripescati dal serbatoio di un passato senza memoria, il citazionismo mira qui a mettere invece in risalto la differenza tra i materiali utilizzati, una differenza segnalata visivamente, come detto, con un piccolo gesto grafico che diviene però anche vocale nelle performance dell'autore⁷. La valorizzazione della diversità e della distanza di ogni singolo elemento rispetto al livello monodimensionale di chi scrive, ovvero del paesaggio culturale in cui è immerso, viene quindi marcata anziché occultata, perché si sappia, in sostanza, che quelle parole, quel discorso e quella voce, appartengono a un altro, a un altro testo, a un altro discorso, finanche a un altro tempo.

Se, dunque, viene utilizzato lo stesso processo di contaminazione che informa il sistema linguistico della postmodernità, il processo stesso viene qui rimarcato, messo a nudo fino alla forzatura, rendendo manifesta agli occhi del lettore la logica che lo sottende.

A questo proposito Voce e i sodali di «Baldus» elaborano, all'altezza del Gruppo 93, la formula di "postmodernismo critico", proprio per indicare il cambiamento di senso inferto alla logica del linguaggio convenzionale e, in sostanza, a questa assunzione critica del presente all'interno del testo poetico.

Il fine, specifica infatti Voce, «non è l'eclettismo ma l'allegorizzazione di una contraddizione [...] si ricostituisce e si rimodellizza nella struttura

⁷ Cfr. M. Marrucci, *Per una nostalgia del futuro, la poesia di Lello Voce* cit.

stessa del testo/enunciato il rapporto conflittuale delle lingue che nel referente reale è nascosto dalla patina scintillante e *post* di questa irenica fine di millennio»⁸.

E tuttavia, non c'è solo opera di demistificazione del linguaggio sottointesa in quell'aggettivo, "critico", che si affianca al bersaglio polemico.

Nella sua opera di contaminazione Voce attinge a tutte le possibilità offerte da una tradizione letteraria che appare senza confini temporali e geografici, rifacendosi a uno dei concetti cardine della poetica dei Noigandres – avanguardia del tutto particolare, capitanata dai fratelli De Campos, a loro volta debitori del concetto di antropofagia di Oswald De Andrade – che vede nell'appropriazione di tradizioni allotrie, distanti nel tempo e nello spazio, il meccanismo basilare di costruzione di una propria cultura⁹. Il meccanismo di riappropriazione è basato in primo luogo sul *tradimento* della tradizione, in una sua *traduzione*, che è rimasticazione e rielaborazione del senso, nonché del suono originari, e dunque nella sua piena *trasposizione* al presente¹⁰. Non si tratta di un recupero nostalgico della stratificazione storica, ma di creare campi di forza, di tensione, legami e scontri, all'interno del campo "piatto" della cultura presente, creare di fatti una dimensione sincronica della tradizione del tutto alternativa a quella del Postmodernismo.

La questione andrebbe ricollegata al discorso antistoricista portato avanti da Voce, che lo distanzia non solo dal Postmodernismo, ma anche dall'etichetta di avanguardista affibbiata a lui come agli altri membri del Gruppo 93, nell'ottica di un superamento della dicotomia tra Avanguardia e Tradizione¹¹, ma riporta anche a quel ripensamento delle forme del tempo di cui discute Marianna Marrucci nel ripercorrere il percorso poetico dell'autore¹².

In questa sede interessa tuttavia sottolineare come l'influenza dei Noigandres agisca nella concretezza del testo, specie per quella caratteristica rielaborazione della tradizione intesa come, alla lettera, assimilazione, per cui i membri del gruppo, specifica Voce, «costruiscono 'reti', network di autori pescati dai canoni più disparati. Mutando in parte il senso delle loro

⁸ Lello Voce, *Appunti di dinamica dell'ibrido*, in «Baldus», (1991), n. 1, p. 19.

⁹ Cfr. Lello Voce, *Scacchi e galassie*, in Haroldo de Campos, *L'educazione dei cinque sensi*, Pesaro, Metauro, 2005, pp. 7-41.

¹⁰ Cfr. Lello Voce, *Introduzione*, in Id., *Il fiore inverso*, Roma, Squilibri, 2016, p. 9: «La poesia ha sempre almeno due versioni da offrire sul reale e sa, con Haroldo De Campos, che l'unico modo di rispettare una tradizione è tradirla e quindi trasportarla (nel presente) e tradurla (di là dalle 'lettere'), per riportarla al suono e alla voce da cui tutto nasce».

¹¹ Ci permettiamo in merito di rimandare a Giovanna Lo Monaco, «Baldus» (1990-1996). *Una rivista postrema tra avanguardia e tradizione*, in «Ticontre», (2020), n. 14.

¹² M. Marrucci, *Per una nostalgia del futuro, la poesia di Lello Voce* cit.

scelte formali, li fanno circuitare, andare in attrito, sino a farli parlare una nuova lingua»¹³.

In forma analoga, mentre Voce evidenzia nei suoi testi la differenza tra i lacerti della tradizione, questi vengono reimmessi nel discorso attraverso la creazione di nessi logici che non soltanto congiungono tra loro le citazioni, ma le legano anche al discorso del poeta. Lo stesso vale per il plurilinguismo, spinto fino a far rientrare senza soluzione di continuità nelle stesse strutture sintattiche, per quanto frante e tra loro mescolate, elementi spuri, estranei alla lingua di partenza¹⁴.

L'effetto finale non è, quindi, quello del collage, cui si possono in sostanza ricondurre i procedimenti della Neoavanguardia, ma del patchwork¹⁵, e proprio nella tecnica della "cucitura" si potrà trovare il vero scarto rispetto al linguaggio contaminante divenuto ordinario, poiché, lontanissimi dall'uso decorativistico del passato e all'eclettismo dissociato, qui i vari materiali utilizzati vengono rifunzionalizzati nella loro combinazione, attraverso il recupero della sintassi, da un lato, ma anche di un livello propriamente semantico – a suo tempo deprezzato dalla Neoavanguardia, così come distrutta era stata la sintassi – e, in definitiva, alla reimmissione di tali materiali all'interno di un discorso poetico.

In questo senso, lo stesso Voce spiega come l'obiettivo sia la formazione di nuovi nessi mediante una creolizzazione "per contatto" tra i materiali in uso, che non ne neutralizza la specificità, ma anzi su questa fa perno: «Contaminare», scrive, «ha pronuncia plurale, presuppone uno scambio-fusione (e mai un'empatia) di due soggettività estetiche diverse, rispettivamente altre, un contatto irreversibile e polifonico che produce una terza identità che non è equivalente a nessuna delle due che concorrono a formarla. [...] Contaminare è trasformazione dialogica (e dunque disarmonica, squilibrata e per questo dinamica) che mostra il confine di contatto tra due io»¹⁶. Il senso tenderà di conseguenza «a realizzarsi nella zona creola di contatto tra essi»¹⁷.

Siamo dunque davanti a un processo di contaminazione che appare più come una dinamica propriamente relazionale o, anzi, un «intersoggettività dialogante»¹⁸, come dice lo stesso Voce, che si iscrive esplicitamente sotto il segno della dialogicità bachtiniana: la contaminazione è infatti

¹³ Lello Voce, *Scacchi e galassie*, in H. de Campos, *L'educazione dei cinque sensi* cit., p. 13.

¹⁴ Cfr. L. Voce, *Appunti di dinamica dell'ibrido* cit., p. 18.

¹⁵ A conferma cfr. ivi, p. 17: «A causa della dialogicità che lo fonda, [scrive Voce, il testo] non è scomponibile», è un unico corpo ibrido, all'interno del quale le parti non sono più isolabili.

¹⁶ L. Voce, *Appunti di dinamica dell'ibrido* cit., p. 15.

¹⁷ Ivi, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 18.

intesa come trasformazione dialogica, il citazionismo cioè, e più in generale le strategie del pastiche, diventano un vero e proprio dialogo a più voci, vera polifonia¹⁹.

Una prima considerazione su questo punto ci riporta alle premesse del nostro discorso: com'è noto la qualità polifonica del testo è riservata da Bachtin al romanzo, la proposta di Voce, e anche degli altri baldusiani, è invece quella di trasferirla al testo poetico, ma ciò è possibile, si badi, solo una volta che questo venga trasformato in enunciato²⁰. La polifonia, in sostanza, andrà presa alla lettera nella sua componente "fonica", per l'appunto, e il dialogo sarà possibile solo una volta valorizzato quel «sensosuono» della «polmosintassi»²¹ che informa la costruzione del verso alle origini della poesia stessa, votato al recupero di una dimensione sociale. La componente dialogica intratestuale chiede/tende naturalmente, cioè di fuoriuscire dal testo stesso, la poetica del dialogo si traspone dalle forme del testo al piano reale della fruizione e interpella direttamente l'"ascoltatore". Ma su questo punto Voce insiste molte volte: «Se la poesia è nel mondo, insomma, essa non può esserci che a partire dalla sua voce e dalla capacità che la sua voce ha di catturare l'ascolto della comunità e di fondare un dialogo»²².

In questo senso, allora, possiamo dire che la reversione dei processi contaminanti in atto nella realtà linguistica predispone necessariamente la poesia a una diversa forma di ricezione che è quella sociale dell'ascolto.

In secondo luogo, si dovrà invece sottolineare come l'assunzione della polifonicità del testo distrugga il paradigma monodico della lirica. Se questo è procedimento che in ambito neo-avanguardistico parlava di una dispersione del soggetto, di cui le forme del montaggio allegorizzavano la struttura schizofrenica, qui la plurivocalità è evidentemente filtrata e rielaborata dal soggetto poetico, in un processo di riorganizzazione del senso che ne presuppone una nuova posizione, nel testo e nel mondo: immerso nella sistematica *flânerie* della discontinuità, in cui i pezzi del mondo fluttuano in maniera irrelata rendendo la dispersione del soggetto tanto inevitabile

¹⁹ Cfr. L. Voce, *Relazione introduttiva al secondo incontro del Gruppo 93* cit., p. 21: «ciò che comporta un'operazione di innesto e montaggio letterario è una sorta di mobile e dinamica triangolazione del senso un percorso lungo i confini, poiché, infine, l'unità del pastiche e quella allegorica e frattale di una costellazione di una galassia che fonda la sua identità (la sua individualità) non sulla perdita di riconoscibilità (di individualità) di ogni suo singolo elemento, come per una sorta di abbassamento della luminosità tutto si omogeneizzasse nella 'sintesi' di una stessa, opaca, patina-totalità, trasformandosi in una marmellata tuttifrutti, [...] quanto, insieme, sull'esserci contemporaneo e dialogico, delle sue estreme e scintillanti particolarità e sul loro contraddittorio 'negarsi' in quanto individualità in una rete di rapporti e funzioni».

²⁰ Cfr. L. Voce, *Appunti di dinamica dell'ibrido* cit., pp. 16-17.

²¹ Lello Voce, *Romance*, in Id., *L'esercizio della lingua* cit., p. 73.

²² Lello Voce, *Introduzione*, in Id., *Il fiore inverso* cit., p. 43.

quanto ordinaria (ancora una volta il riferimento è a Jameson), il soggetto si mette "in nuoto" nel flusso stesso alla ricerca, diremmo con Deleuze, di un proprio ritornello: «mimmergo e ci nuoto nel senso costellazione a/ costellazione buscando l'ago nel cosmopagliaio filofilo stellastella/costellazione a costellazione buscando la spiaggia la pioggia di cose/ che arriva dai nomi splosi»²³, si legge infatti in *Romance (i due passanti)*, testo dall'andamento simile, per lunghezza e elementi strutturali, a *Los Viejos postmodernistas*, contenuto nella raccolta *I segni i suoni le cose*²⁴ del 1995.

Il discorso poetico è inteso dunque come costruzione di nuovi percorsi di senso, agiti, e non subiti dal soggetto, e in tal modo si chiude quel problema aperto dal riutilizzo del pastiche in età postmoderna, poiché, come specifica Voce, ancora una volta in accordo con gli altri baldusiani, il pastiche deve farsi idioletto, lingua nuova, – così come Voce dice dei Noigandres – rimasticata soggettivamente, per poter mantenere un potenziale che è di resistenza, opposizione, fino alla sovversione dell'ideologia dominante dello *status quo*.

Quella di Voce è un'operazione, scrive Gabriele Frasca – nell'imprescindibile intervento che accompagna la selezione antologica delle opere dell'autore, *L'esercizio della lingua* –, che «finisce presto col configurarsi come una "forma d'avversione" rispetto al fluire del senso comune»²⁵.

La proposta, si capisce, lungi dall'essere relegata al singolo soggetto poetico, quello che dice "io", è sempre virata verso una dimensione collettiva, e più nello specifico a una qualunque soggettività possibile nel presente: «ma tu parli parli ma poi parla parla pure non smettere perché lo sai è il discorso/ ke fa l'itinerario e il paesaggio di questo nostro fulmineo pulsante passaggio»²⁶, si legge infatti in *Il paesaggio, dietro*, comparso anch'esso in *I segni i suoni le cose*, dove emerge, con quel riferimento al paesaggio, la funzione culturale di stampo etico di rimappatura del paesaggio culturale del presente che la poesia vuole riassumere su di sé. Lo riconferma anni dopo Lello Voce, nel testo introduttivo di una più recente raccolta, *Il fiore inverso*, in cui, sulla scorta di Raimbaut d'Aurenga, indica la poesia come "un modo di guardare e pensare il mondo, di «rovesciarlo in versi»²⁷.

²³ L. Voce, *Romance*, in Id., *L'esercizio della lingua* cit., p. 73.

²⁴ Lello Voce, *I segni i suoni le cose*, Lecce, Manni, 1995.

²⁵ Gabriele Frasca, *Per fare che risplenda il fiore inverso*, in L. Voce, *L'esercizio della lingua* cit., p. 10.

²⁶ L. Voce, *Il paesaggio, dietro*, ivi, p. 92.

²⁷ L. Voce, *Introduzione*, in Id., *Il fiore inverso* cit., p. 7.

SILVIA CAVALLI
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL 'SACRO CUORE' DI MILANO)

FRUTTERO & LUCENTINI E LE FONTI INQUINATE
DELL'ITALIA SOTTO IL TALLONE DI F&L (1974)

L'Italia sotto il tallone di F&L viene pubblicato da Mondadori nel marzo del 1974. Che si tratti di un romanzo è fuori di dubbio: lo dichiarano la collana nella quale è inserito, «Scrittori italiani e stranieri», e la finzione della vicenda che vi è rappresentata, con personaggi reali o inventati e un intreccio tipicamente romanzesco che si sviluppa nelle quasi duecento pagine del libro. Il problema della definizione di genere si pone però non appena si sfogliano i paratesti. In primo luogo, la quarta, che rinvia subito il lettore a un'altra pubblicazione: «Da un articolo pubblicato sotto la sigla F&L è nato il clamoroso incidente con il presidente libico, colonnello Gheddafi; e da quell'incredibile episodio fanta-diplomatico è nato questo romanzo»¹. Non ci sarebbe nulla di strano in queste parole se l'accento all'«episodio fanta-diplomatico» non gettasse un'ombra sul rapporto tra gli statuti di genere. Il riferimento è infatti all'avantesto del romanzo, che finzione non è.

Sulla «Stampa» del 6 dicembre 1973, quattro mesi prima dell'uscita dell'*Italia sotto il tallone di F&L*, Fruttero e Lucentini firmano un pezzo di costume su Gheddafi, intitolato «*Pare che*» e inserito nella rubrica che tengono dall'anno precedente, *L'agenda di F.&L.*². L'occasione è una conferenza stampa convocata a Parigi da Gheddafi e da lui disertata, come viene spiegato nell'articolo stesso. Sono gli anni della crisi petrolifera e Fruttero e Lucentini ne traggono spunto per riflettere sul rapporto tra i poteri politici ed economici e il quarto potere della stampa, oltre che sull'equilibrio tra libertà democratiche e censure dittatoriali. Il loro è un articolo

¹ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L*, Milano, Mondadori, 1974 (Scrittori italiani e stranieri), quarta di copertina.

² Carlo Fruttero, Franco Lucentini, «*Pare che*», in «La Stampa», 6 dicembre 1973. L'elzeviro è raccolto in Fruttero & Lucentini *La prevalenza del cretino*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 236-240.

satirico, certo, ma secondo il canone occidentale non è equivocabile: è un elzeviro umoristico. Senonché il capo dell'ufficio stampa dell'Ambasciata di Libia a Roma indirizza all'allora direttore della «Stampa», Arrigo Levi, una lettera di protesta dalla quale si deduce che le parole di Fruttero e Lucentini sono state fraintese, perché interpretate secondo il loro significato letterale e non secondo i codici del genere che sarebbe loro stato proprio, quello dell'umorismo. La lettera di protesta viene pubblicata sul quotidiano il 18 dicembre 1973 insieme alla risposta di Fruttero e Lucentini³. Una risposta non di scuse, ma di rivendicazione: della libertà di stampa e del diritto alla satira.

Pochi anni prima la comunità italiana era stata espulsa dalla Libia e tuttavia si stavano discutendo gli accordi tra lo Stato libico e l'Eni per le concessioni petrolifere⁴. L'elzeviro di Fruttero e Lucentini crea un caso internazionale: Gianni Agnelli, presidente della FIAT e proprietario della testata torinese, si rifiuta di rimuovere dall'incarico Arrigo Levi e di interrompere la collaborazione con i due scrittori⁵ (cosa che peraltro non pregiudicherà, nel 1976, l'ingresso della Libia nell'azionariato FIAT con l'acquisto di poco meno del 10% delle azioni)⁶. Storia vera questa, che nell'*Italia sotto il tallone di F&L* viene presentata come evento fittizio, inventato per gioco: l'elzeviro che potrebbe dirsi della discordia, la lettera di protesta e la risposta di Fruttero e Lucentini sono inclusi in appendice al libro e proposti come le uniche pagine frutto della fantasia degli scrittori⁷. Il resto del libro, precisa

³ Taher Munir Burschian, *Polemica su un "leader" con due umoristi torinesi* e Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *La risposta*, in «La Stampa», 18 dicembre 1973. Entrambi sono anche in Fruttero & Lucentini, *La prevalenza del cretino* cit., rispettivamente alle pp. 241-242 (con il titolo *Il contrattacco di Tripoli*) e 243-244 (con il titolo *Una tracotante risposta*).

⁴ Cfr. Enrico Deaglio, *Patria 1967-1977*, con V. Redaelli, Milano, Feltrinelli, 2017, p. 156. Per i complessi rapporti economici e politici tra Italia e Libia, cfr. anche Arturo Varvello, *L'Italia e l'ascesa di Gheddafi. La cacciata degli Italiani, le armi e il petrolio (1969-1974)*, prefazione di A. Del Boca, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2009 e Ilaria Tremolada, *Nel mare che ci unisce. Il petrolio nelle relazioni tra Italia e Libia*, Mimesis, Milano, 2015.

⁵ Cfr. Marialivia Serini, *Il colonnellissimo*, in «L'Espresso», XX (1974), n. 2, pp. 6-7. Il contenuto dell'articolo, pubblicato il 13 gennaio 1974, è riassunto in Fruttero & Lucentini, *La prevalenza del cretino* cit., p. 245. L'intera vicenda è ricordata anche all'indomani della scomparsa di Agnelli da Mario Baudino, «*Il giornalismo, un amore mancato*». *Gli ex direttori raccontano la passione per la Stampa*, in «La Stampa», 25 gennaio 2003 e, più recentemente, da Alberto Riva, *Ultima estate a Roccamare*, Vicenza, Neri Pozza, 2023, pp. 88-92.

⁶ Cfr. Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni ottanta* [2003], Donzelli, Roma, 2005, p. 434. Cfr. Fruttero & Lucentini, *La prevalenza del cretino* cit., pp. 246-247.

⁷ Da «*La Stampa*» del dicembre '73. *Tre documenti*, in Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., pp. 171-184. Il terzo documento riporta, dopo l'elzeviro di Fruttero e Lucentini e la replica del capo dell'ufficio stampa dell'Ambasciata di Libia a Roma (seguita dalla risposta di Fruttero e Lucentini), un precedente intervento di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, *Poeta ai Lincei*, in «La Stampa», 23 dicembre 1972 [e non 1973 come indicato nel libro], che è un ritratto della proverbiale

l'Avvertenza che apre il volume, «altro non è che cronaca»⁸. Una cronaca (fittizia, ma dichiarata reale) con eventi datati come in un diario, giorno per giorno, mese dopo mese, lungo un arco cronologico che va dal 3 gennaio 1974 al 19 marzo dello stesso anno. Come dichiarato nella nota che su «Epoca» accompagna l'anticipazione di alcuni episodi del romanzo tra il gennaio e il febbraio 1974, il modello è quello dei diari di Galeazzo Ciano pubblicati nel 1946 da Rizzoli per gli anni 1939-1943 e nel 1948 da Cappelli per gli anni 1937-1938⁹. Una scelta coerente con l'intento paradossale e satirico del testo:

Il colonnello Gheddafi si è offeso a causa di un articolo in carattere elzeviro di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, pubblicato dalla «Stampa» di Torino [...]. I due scrittori si sono trovati così trasformati, a causa di quell'elzeviro, in un *casus belli*, che concerne due governi, un quotidiano e una grandissima azienda. E questa situazione ha loro suggerito un breve racconto in forma di diario (anzi, l'andamento è quello di un diario famosissimo, quello di Galeazzo Ciano, e certi nomi sono addirittura gli stessi) nel quale Fruttero e Lucentini immaginano di trovarsi d'un tratto al centro di un turbine diplomatico che coinvolge la FIAT, la CIA, il MIT, la NATO, l'avvocato Agnelli, il dottor Kissinger e il capostazione di Torino-Dora¹⁰.

A differenza di quanto accade nel romanzo, la nota sul settimanale, con ogni probabilità anch'essa opera di Fruttero e Lucentini, distingue l'intrico tra reale e fittizio. Ma in entrambi i casi *L'Italia sotto il tallone di F&L* si qualifica come un *instant book*: non solo perché la vicenda in esso narrata è collocabile a ridosso della pubblicazione grazie alle date esibite nel testo; ma perché il romanzo stesso è scritto in contiguità temporale con l'evento che lo ha suscitato (il caso diplomatico è del dicembre 1972, il primo episodio esce su «Epoca» il 13 gennaio 1974 e il colophon del volume reca la data del marzo 1974). Solo il finale sfugge a questa stringente cronologia e al contempo denuncia la propria natura finzionale. Il paragrafo conclusivo del libro è infatti datato al 25 gennaio 1975, un anno dopo i principali eventi narrati e un anno nel futuro rispetto alla data reale di pubblicazione¹¹. È un

ritrosia di Vittorio Sereni, scritto in occasione del conferimento del premio dell'Accademia dei Lincei per la poesia all'allora direttore editoriale della Mondadori. Sereni compare tra i personaggi del romanzo in un ruolo non secondario.

⁸ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., p. 8.

⁹ Galeazzo Ciano, *Diario*, t. I: 1939-1940, t. II: 1941-1943, Milano, Rizzoli, 1946 e Id., *Diario. 1937-1938*, Bologna, Cappelli, 1948, poi entrambi in Id., *Diario. 1937-1943*, a cura di R. De Felice, Rizzoli, Milano 1980 e ora con un saggio introduttivo di G. Casarrubea e M.J. Cereghino, Roma, Castelvocchi, 2014.

¹⁰ Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *Le memorie di Fruttero & Lucentini prigionieri di Gheddafi*, in «Epoca», XXV (1974), n. 1215, pp. 20-21, a p. 20).

¹¹ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., pp. 166-168.

epilogo fantascientifico, nelle coordinate e nel tema, ambientato com'è su un pianeta alieno dove trovano soluzione gli enigmi della storia con la *esse* minuscola, oltre che della Storia con la *esse* maiuscola.

Dalla fantapolitica si scivola nella fantascienza («fantaromanzo» è in effetti la definizione che compare su «Epoca») e il lettore non può sorprendersi¹². Come non si sorprende di trovare nominati nel libro, con erudizione bibliografica, «le precise testimonianze di H.P. Lovecraft nel “Mito di Cthulhu” (vedi: *I mostri all'angolo della strada* a cura di Carlo Fruttero e Franco Lucentini, A. Mondadori Editore, L. 4.000)» oppure «il capolavoro di Isaac Asimov *Le correnti dello spazio* (vedi: “URANIA, la più famosa collana di fantascienza”, diretta da C. Fruttero e F. Lucentini, Mondadori Editore, L. 350 al volumetto)»¹³. Non sono gli unici riferimenti a quella che si potrebbe definire una autotestualità di marca editoriale. Ricorre a più riprese, ovviamente, anche il «best-seller *La Donna della Domenica*, A. Mondadori Editore, 350.000 copie vendute in Europa, rilegato L. 3.800»¹⁴. Ma accanto a questi volumi compaiono anche opere che non si troveranno mai in un repertorio bibliografico o nel catalogo di una biblioteca. Per esempio, *Il pensiero economico di F. & L.*, scritto da un fantomatico «prof. Ettore Zucconi, libero docente dell'Università di Chiasso»¹⁵. Studi che sono però inclusi nella *Bibliografia essenziale* che completa il romanzo, collocata prima di un *Indice dei nomi e delle cose più notevoli*, nel quale sono invece elencati personaggi politici, industriali, letterati, teologi ed ecclesiastici, oltre a premi letterari, case editrici e persino compromessi: compromesso storico, ovviamente – di cui nella politica italiana si è iniziato a parlare pochi mesi prima, dopo che il segretario del Pci Berlinguer ha pubblicato su «Rinascita», tra il 28 settembre e il 12 ottobre 1973, tre interventi di riflessione a proposito del golpe di Pinochet in Cile –, ma anche compromesso preistorico tra Cro-Magnon e Neanderthal, compromesso geologico, chimico e geografico¹⁶.

¹² L'occhiello della puntata pubblicata il 13 gennaio 1974 su «Epoca» recita: «Un fantaromanzo dei due scrittori che con un articolo hanno provocato la grottesca intimidazione libica per il licenziamento di Arrigo Levi da direttore della “Stampa”» (C. Fruttero, F. Lucentini, *Le memorie di Fruttero & Lucentini prigionieri di Gbeddafi* cit., p. 20).

¹³ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., p. 97.

¹⁴ Ivi, p. 83.

¹⁵ Ivi, p. 122.

¹⁶ La *Bibliografia essenziale* si trova ivi, pp. 185-186; l'*Indice dei nomi e delle cose più notevoli* ivi, pp. 187-190. Gli interventi cui si fa riferimento sono quelli di Enrico Berlinguer, *Imperialismo e coesistenza alla luce dei fatti cileni*, in «Rinascita», XXX (1973), n. 38, pp. 3-4; Id., *Via democratica e violenza reazionaria*, in «Rinascita», XXX (1973), n. 39, pp. 3-4; Id., *Alleanze sociali e schieramenti politici*, in «Rinascita», XXX (1973), n. 40, pp. 3-5 e si leggono ora in Enrico Berlinguer, *La passione non è finita. Scritti, discorsi, interviste 1973-1983*, a cura di M. Gotor, Torino, Einaudi, 2013, rispettivamente alle pp. 25-33, 34-41, 42-54 (quest'ultimo con il titolo *La proposta del compromesso storico*). In

L'intertestualità dell'*Italia sotto il tallone di F&L* si dimostra allora inquinata non solo perché manipola articoli giornalistici, discorsi parlamentari, fonti letterarie; dispiega riferimenti bibliografici reali e fittizi; cita affermazioni e azioni inventate di personaggi storicamente esistenti. L'intertestualità è inquinata perché i paratesti e gli apparati inseriti in appendice contribuiscono a confondere il rapporto tra verità e finzione su un piano strutturale. E il bersaglio sotteso a questa satira (che si esprime attraverso le forme ancora più che attraverso i contenuti) è il ricatto della politica in nome del potere.

Basterebbe leggere i primi episodi del romanzo per capire i modi in cui si sviluppa la satira e le strategie usate per portare eventi e personaggi storici all'interno del testo del romanzo, dunque all'interno del territorio della finzione. Nel capitolo incipitario è per esempio il dialogo tra il Segretario di Stato americano Henry Kissinger, l'avvocato Agnelli e Arrigo Levi a dare avvio al romanzo. Dopo l'incidente diplomatico con Gheddafi provocato dall'elzeviro di Fruttero e Lucentini (evento che rimane al di fuori del libro, collocato com'è in appendice), il Pentagono chiede «il “congelamento” degli ELZ-4», ovvero degli elzeviri, le «armi» in possesso di Fruttero e Lucentini, considerate «troppo pericolose per l'equilibrio mondiale» con la loro «potenza [...] dell'ordine di 20 “mega-grane” per paragrafo»¹⁷. Ferisce più la penna che la spada, letteralmente. Ne derivano la scelta dei due scrittori di farsi catturare da Gheddafi per offrirgli i propri servizi, cioè i propri elzeviri; la «marcia su Roma» e la «marcia sotto Roma», nei sotterranei della politica e del Vaticano, con citazione da quello stesso Gide chiamato in causa da Sciascia nella conclusione di *Todo modo*, uscito anch'esso nel 1974 nei Coralli einaudiani¹⁸; l'insediamento a Palazzo Venezia; la dittatura del PNF&L; l'alleanza con lo svizzero Partito Razional-socialista, il cui «mistico simbolo è la Svanzica», cioè il denaro, secondo l'uso colloquiale settentrionale (con allusione al potere delle banche e dei capitali finanziari, obiettivo polemico, in quegli stessi anni, anche di Guido Morselli in *Dissipatio H.G.*,

conclusione del terzo articolo, pubblicato originariamente il 12 ottobre 1973, compare l'espressione divenuta celebre: «La gravità dei problemi del paese, le minacce sempre incombenti di avventure reazionarie e la necessità di aprire finalmente alla nazione una sicura via di sviluppo economico, di rinnovamento sociale e di progresso democratico rendono sempre più urgente e maturo che si giunga a quello che può essere definito il nuovo grande “compromesso storico” tra le forze che raccolgono e rappresentano la grande maggioranza del popolo italiano» (ivi, p. 54). Cfr. E. Deaglio, *Patria 1967-1977* cit., pp. 348-351.

¹⁷ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., p. 12.

¹⁸ «Marcia su Roma» e «Marcia sotto Roma» sono i titoli, rispettivamente, del secondo e terzo capitolo (ivi, pp. 43-67 e 69-100). Il riferimento è a *Les Caves du Vatican* (1914) di André Gide, tradotto in italiano da Cesare Giardini per la Medusa Mondadori nel 1933 con il titolo *I sotterranei del Vaticano*. Cfr. Leonardo Sciascia, *Todo modo* [1974], in Id., *Opere*, vol. I: *Narrativa. Teatro. Poesia*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2012, pp. 835-935 (l'ampia citazione da Gide è alle pp. 934-935).

uscito postumo nel 1977 dopo il suicidio dell'autore nel luglio 1973)¹⁹. Lo scambio tra uso letterale e metaforico della parola diventa sistematico e la satira si gioca per la maggior parte sul significato equivoco ed equivocabile delle espressioni idiomatiche. È una conseguenza del fraintendimento dell'avantesto del romanzo. Non è un caso che il «realismo» diventi il fulcro del programma politico dei dittatori F&L. Un realismo che è da applicare in tutti i campi, dall'«Orario Reale delle F.S.» (oggetto dell'ironia sin dalle prime pagine del romanzo) all'abolizione della «dannosa finzione delle buche per le lettere» nelle «Reali Poste», dove ovviamente *reale/reali* non sta per *regio/regie*: mentre per i treni «il nuovo Orario Ufficiale Reale» stabilisce che «d'ora in poi, i da circa 40 minuti a circa 270 minuti di ritardo che ogni treno italiano porta per legge, verranno conglobati nell'orario, eliminando così anche dal subconscio dell'utente il tarlo del dubbio che il treno possa inopinatamente arrivare in tempo», l'abolizione delle buche postali è prontamente sostituita dalla pratica per cui «ogni lettera o cartolina viene ora direttamente recapitata da amici comuni del mittente e del destinatario»²⁰.

Il modo in cui realtà e retorica si contaminano conferisce al testo un particolare carattere ibrido. Locuzioni idiomatiche, espressioni giornalistiche e discorsi politici sono riacquisiti all'interno della finzione e rielaborati in chiave satirica. Esempio, da questo punto di vista, il trattamento ricevuto dall'onorevole Aldo Moro, allora ministro degli esteri nel governo Rumor. «Pare che parli perfettamente in arabo», si legge, «mentre ha difficoltà ad esprimersi in italiano...»²¹. Dal punto di vista sintattico la frase, con quel «pare che», è un calco delle espressioni pubblicate nell'elzeviro uscito sulla «Stampa», oltre a essere costruita su un modo di dire che spiega tanto l'indecifrabilità dei discorsi di Moro, quanto la curiosa geometria sottesa alle «convergenze parallele»:

Scorriamo con attenzione i diciotto volumi rilegati (in marocchino!) dei discorsi elettorali e parlamentari del presunto Aldo Moro sulle «convergenze parallele», e la ragione per cui nessuno ci ha mai capito assolutamente niente ci appare infine in tutta la sua sconvolgente evidenza. Sono scritti in puro arabo del deserto! Un

¹⁹ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., p. 121. Sulla vicenda editoriale di Morselli si veda almeno Gian Carlo Ferretti, *Siamo spiacenti. Controstoria dell'editoria italiana attraverso i rifiuti dal 1925 a oggi*, Milano, Bruno Mondadori, 2012, pp. 128-134, al quale si rimanda per ulteriore bibliografia.

²⁰ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., pp. 107, 111-112, 120. Cfr. ivi, p. 10, dove si legge che «il ritardo del treno (i consueti 74 minuti, annuncia l'altoparlante) rischia di rendere difficile il primo contatto con il segretario di stato americano» e che «i minuti di ritardo, quando il convoglio entra nella stazioncina, sono in realtà 127».

²¹ Ivi, p. 23.

interprete beduino, subito inviatoci da Gheddafi, ce lo conferma senza esitazione. Ha poi un grido di indignato stupore: «Ma si tratta,» esclama, «di uno sfrontato plagio dell'opera del nostro grande Gabir-ibn-Alflah, noto sotto il nome di Geber, che nell'VIII secolo compilò a Siviglia, in 18 volumi, le famose Tavole Trigonometriche delle Tangenti!»²².

Complice forse la memoria di un articolo di Scalfari, che il 24 luglio 1960 sull'«Espresso» titolava *Il governo geometrico* e dava risonanza mediatica alla formula delle «convergenze parallele»²³, Fruttero e Lucentini inventano «le famose Tavole Trigonometriche delle Tangenti» e le attribuiscono a un matematico realmente esistito: autore nel XII secolo di un compendio in nove libri dell'*Almagesto* e noto nel medioevo latino con il nome, appunto, di Geber (ma con lo stesso nome è conosciuto in Occidente anche l'alchimista Jabir ibn Hayyan, lui sì dell'VIII secolo; di qui le sovrapposizioni cronologiche nel testo).

L'oscurità dei discorsi di Moro, parodiata da Fruttero e Lucentini, non può non portare il lettore a riflettere su altre parole: quelle di Pasolini, che di lì a qualche anno registrerà sulle pagine del «Corriere» la propria perplessità di fronte a «un linguaggio completamente nuovo (del resto incomprensibile come il latino)»²⁴; e di Sciascia, il quale, dopo l'assassinio del presidente della Democrazia Cristiana da parte delle Brigate Rosse, affiderà con tutt'altro intento le proprie considerazioni ad alcune delle pagine più belle dell'*Affaire Moro*, dedicate al «contorto linguaggio moroteo che quando afferma delle certezze assume le forme di velate allusioni»²⁵. È una suggestione che funziona a posteriori, certo, eppure non è l'unica possibile saldatura tra le tematiche affrontate da Fruttero e Lucentini e quelle dell'autore di Racalmuto. Tra le riforme all'insegna del realismo volute dai dittatori emuli del ventennio spicca infatti un «Nuovo Concordato [...] il cui senso generale può riassumersi nelle parole “libera Mafia in libero Stato”»²⁶. *Il giorno della civetta* era stato pubblicato poco più di dieci anni prima, nel 1961, nei Coralli Einaudi, mentre è del 1972 l'edizione nella collana «Letture per la scuola media» con prefazione dello stesso Sciascia e con le note di Sebastiano Vassalli, dove si legge

²² *Ibidem*.

²³ Eugenio Scalfari, *Il governo geometrico*, in «L'Espresso», VI (1960), n. 30, pp. 6-7.

²⁴ Pier Paolo Pasolini, *Il vuoto del potere in Italia*, in «Corriere della Sera», 1° febbraio 1975, poi confluito nel 1975 in *Scritti corsari* con il titolo *L'articolo delle lucciole* e ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, con un saggio di P. Bellocchio, cronologia a cura di N. Naldini, Milano, Mondadori, 1999, pp. 404-411, a p. 410.

²⁵ Leonardo Sciascia, *L'affaire Moro* [1978], con aggiunta la relazione parlamentare [1983], in Id., *Opere*, vol. II: *Inquisizioni. Memorie. Saggi*, t. I: *Inquisizioni e memorie*, a cura di P. Squillacioti, Milano, Adelphi, 2014, pp. 419-556, a p. 471.

²⁶ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., pp. 130-131.

questa definizione:

la mafia era, ed è [...] un «sistema» che in Sicilia contiene e muove gli interessi economici e di potere di una classe che approssimativamente possiamo dire borghese; e non sorge e si sviluppa nel «vuoto» dello Stato (cioè quando lo Stato, con le sue leggi e le sue funzioni, è debole e manca) ma «dentro» lo Stato²⁷.

La scrittura di Sciascia è una denuncia di fatti reali condotta attraverso una finzione verosimile; quella di Fruttero e Lucentini è invece un'esagerazione della satira: trasforma quel «“dentro” lo Stato» di Sciascia nella formula di un patto, di un concordato di stampo fascista che ha tutto l'aspetto di una trattativa e, come talvolta accade in letteratura, sembra in qualche misura anticipare le inchieste, i dibattiti e i processi che si protrarranno in Italia per oltre trent'anni.

Al di là del presunto potere predittivo del testo, la motivazione che porta Fruttero e Lucentini a congegnare una scrittura di questo genere è espressa nell'*Avvertenza* che apre il romanzo:

Ciò che c'induce a dare alle stampe la scrupolosa registrazione delle nostre esperienze è soltanto il timore che la verità non abbia a giungere mutilata o deformata alle generazioni future, e la speranza che i nostri errori, le nostre debolezze, le nostre follie valgano a smascherare ancora una volta l'eterno nemico di ogni partito, regime, rivoluzione, ideologia: il nero e risibile abisso tra retorica e realtà²⁸.

Tra retorica e realtà una linea di demarcazione esiste ed è netta, suggeriscono Fruttero e Lucentini: sta al lettore rilevarla. Come è compito del lettore individuare i segnali dell'ironia all'interno di un testo, distinguere una satira di costume o politica da un documento da intendersi secondo la lettera.

Un ultimo dettaglio deve essere aggiunto a complicare ulteriormente il gioco dei generi che si instaura nell'*Italia sotto il tallone di F&L*. Nelle alette della sovracoperta non è riportata la trama del romanzo, né vi sono i profili dei due autori. Vi si trova invece «una breve inchiesta» che, «pur non mettendo in dubbio la loro [di F&L] buona fede, la Mondadori si è riservata di svolgere» a proposito di quello che è definito un «singolare romanzo»²⁹. Un'inchiesta di cui vengono riportate puntualmente le risposte, tra le quali quella di Moro («Rivendico la piena paternità del concetto di “convergenze

²⁷ Leonardo Sciascia, *Avvertenza a Il giorno della civetta* [1972], in Id., *Opere*, vol. I: *Narrativa. Teatro. Poesia* cit., pp. 1790-1791, a p. 1791.

²⁸ Fruttero & Lucentini, *L'Italia sotto il tallone di F&L* cit., p. 8.

²⁹ Ivi, risolto di copertina.

parallele” e nego, con ampia facoltà di prova, di averlo plagiato dall’opera di un matematico arabo dell’VIII secolo», di Berlinguer («L’idea stessa che il nostro partito abbia potuto prendere in seria considerazione un compromesso (storico o d’altro genere) con i due avventurieri F&L, è obiettivamente assurda») e della mafia (l’omertoso «No comment»)³⁰.

Non è chiaro che cosa abbia messo *L’Italia sotto il tallone di F&L* al riparo dalle polemiche scatenatesi all’uscita dell’elzeviro che ne costituisce l’avantesto. L’impressione è che la sua intertestualità esibita abbia contribuito a dichiararne, per via di paradossi, il carattere finzionale. Dipenderà anche da un problema di diffusione presso il pubblico, di risonanza nazionale e internazionale; oppure l’opinione comune affida al romanzo un ruolo ormai depotenziato rispetto a quello del giornalismo. Tant’è. Alla sua uscita *L’Italia sotto il tallone di F&L* vince la seconda edizione del Premio Satira Politica di Forte dei Marmi nel 1974³¹, ma non risulta si siano verificati ulteriori incidenti diplomatici.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Cfr. Fruttero & Lucentini, *Opere di bottega*, progetto editoriale, introduzione, cronologia e note di D. Scarpa, Milano, Mondadori, 2019, t. I, p. CXXXIV e Giacomo Micheletti, *Fruttero & Lucentini*, in *Il romanzo in Italia*, vol. IV: *Il secondo Novecento*, a cura di G. Alfano e F. de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 283-297, a p. 290.

ILENIA DEL GAUDIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

IL PERIMETRO DELLA MENZOGNA:
IL VERO E IL VEROSIMILE NE *LA LEPRE* DI CERAMI

1. *Tra storia e finzione: il romanzo neostorico*

Guardato con il grandangolo, il campo letterario del secondo Novecento italiano rivela il fiorire di narrazioni spurie, dallo statuto mobile e incerto, che abbattano consapevolmente i confini di genere, oscillando continuamente tra poli diversi e a volte distanti tra loro. Autori come Calvino ed Eco avevano sostenuto che il romanzo *tout court* si sviluppava, da un lato, nella tensione a un principio formale ordinatore e, dall'altro, nella consapevolezza che ogni forma chiusa non era che una possibile e provvisoria modalità di attribuire senso al *kaos*-mondo. «Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale»¹ e questo si verifica anche e soprattutto nel cosiddetto romanzo 'neostorico' di fine anni Ottanta, dove la grande storia istituzionale s'interseca e si compenetra con la microstoria, con l'esperienza collettiva degli individui senza potere che vivono e raccontano ogni giorno il proprio gramo e alterno destino². Lo scopo principale di questo nuovo sottogenere non risiede tanto nell'illustrare le gesta degli eroi, quanto piuttosto nell'indagare sul come e sul perché determinate situazioni vengano a crearsi, rendendo fondamentale l'apporto di altre scienze e discipline, quali l'antropologia, l'etnologia, la psicanalisi o la

¹ Cfr. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, in Italo Calvino, *Saggi*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. 1, p. 726.

² Cfr. Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Roma, Carocci, 2018, p. 21.

sociologia. La scelta mirata e frequente del Seicento³, ricco di contrasti e di chiaroscuri (si pensi al predominio straniero in Italia o al controllo esercitato dal potere ecclesiastico e, al contempo, alle grandi scoperte scientifiche), rivela, poi, la volontà 'togliere i veli', di superare una sorta di autocensura a cui gli scrittori dell'epoca si erano sottoposti.

Il romanzo neostorico intitolato *La lepre* e scritto da Vincenzo Cerami⁴ si apre con il *topos*, usato e fortunato, del manoscritto ritrovato, il quale viene impiegato come pseudo-documento storiografico, per attestare la veridicità e l'attendibilità della vicenda narrata e anche per creare un duplice piano prospettico, quello relativo alla vicenda narrata e quello della riflessione critica su di essa⁵. Pubblicato per la prima volta nel 1988, l'opera racconta la relazione complessa e sinistra nel suo svolgimento tra la giovane e bellissima Bianca Maria, malata di sifilide⁶, e Tommaso Nicola De Tommaso, responsabile dell'Istituto San Clemente, un lebbrosario del Lazio dove viene condotta la fanciulla e dove è ambientata la maggior parte della vicenda, in un manzoniano Seicento. L'incontro tra i due è introdotto da una digressione su menzogna e verità, espediente necessario, a detta dell'autore, per dare un ordine ai fatti da raccontare. La distanza tra il piano narrativo e quello della Storia ufficiale è ribadita dall'*incipit* del testo, che va considerato con la forza di una dichiarazione di poetica: «Chi fosse Papa a quell'epoca non è importante saperlo. Un Sisto, un Gregorio, un Benedetto fanno lo stesso per la nostra storia, che è storia di gente periferica, abituata da sempre a confondere le leggi dei governanti con quelle del destino» (p. 3). Tommaso, travagliato da una crescente passione verso l'apparente indifesa Bianca Maria da poco lì giunta, spera di trovarle una cura, ma, insoddisfatto dalle risposte che i libri della sua biblioteca gli offrono, intraprende un viaggio, attratto da inafferrabili sogni e chimere. Da questo momento il personaggio, indagato approfonditamente nei suoi pensieri e nelle sue azioni, acquista uno spessore psicologico alquanto

³ Per quanto concerne la polemica sul Seicento, e sul Barocco in particolare, si veda Giovanni Getto, *Il Barocco letterario in Italia. Barocco in prosa e in poesia. La polemica sul Barocco*, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 375 e ss; *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco*, Atti del Convegno (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002.

⁴ Vincenzo Cerami, *La lepre*, Milano, Garzanti, 1988. Rispetto all'edizione del 1997 (Torino, Einaudi), il numero di capitoletti si riduce a settantatré invece dei settantaquattro della prima edizione. Il romanzo è stato pubblicato anche in francese con il titolo *Le mal d'amour*, Paris, Payot, 1991.

⁵ La scelta del quadro storico del Seicento implica un diretto e aperto confronto con il grande romanzo manzoniano, dove si viene orchestrando, lungo la "scala del mondo", un movimento polifonico di misurata e splendida sapienza cromatica.

⁶ Accanto alle guerre e alle carestie, la sifilide è uno dei grandi flagelli della storia moderna e tocca tutte le classi sociali.

interessante⁷. Le indagini lo conducono fino a don Attilio Paolucci, un prete che pare abbia avuto con la fanciulla una relazione sentimentale e, non a caso, reca sul corpo i segni della stessa malattia venerea. Ciononostante, una volta tornato al lebbrosario, Tommaso si abbandona alla passione con Bianca Maria in una scena che non manca di cenni ironici, e che è emblematica perché segna il definitivo congiungimento tra *eros* e *thanatos*. La felicità di quella notte d'amore è, infatti, turbata da un sogno premonitore, quello di una bara nella quale Tommaso si trova racchiuso assieme alle sue fumose certezze. Cosciente dell'impossibilità di proseguire la relazione all'interno dell'istituto, il medico scappa con la ragazza e inizia una peregrinazione nella speranza di sottrarsi alle autorità. I due si rifugiano in un bosco dell'entroterra laziale, ma proprio a questo punto, quando l'unione sembra sugellata e la quiete sopraggiunta, Bianca Maria si dilegua e ritorna da don Attilio: Tommaso, resosi conto di aver affrancato e sprigionato un male, attende la morte, pervaso finalmente da quella "disperata serenità" tipica di chi ha ottenuto la liberazione dalla sua piaga. Lo sbocciare di una «piccola gemma azzurra», lo «zaffiro» che il narratore aveva precedentemente identificato (p. 132) come il segno distintivo della malattia, gli ricorda quanto sia stato inutile cercare altrove una verità sfuggente che non può essere custodita da nessuno e benché meno essere imprigionata in qualche libro.

Dal punto di vista formale, *La lepre* può essere letta come il resoconto di un viaggio che il narratore compie tra continuità e discontinuità di una verità *in fieri*; tuttavia, nell'economia del testo, proprio la scelta del viaggio contribuisce alla materializzazione della dimensione fiabesca, che è il luogo per eccellenza della finzione. In linea con i principi del romanzo, Cerami ammette che è impossibile raggiungere la verità⁸, perché non possiamo raccontare in modo esaustivo quell'esistenza che tracima ovunque; una storia è un susseguirsi di scene, una serie di episodi i cui incroci sono sempre crocevia che mettono in contatto personaggi eccentrici. Non è, infatti, irrilevante che la storia si svolga nel Lazio selvaggio e deserto, simile a paesaggi picareschi, in un gioco di colori e di sguardi che si muovono e si intersecano, proprio come accade nei *Promessi sposi*, dove si assiste alla «pluridiscorsività», per usare il termine coniato da Michail Bachtin, «delle voci e dei destini che si fronteggiano e interagiscono, passando da una casa di paese a un palazzo

⁷ Cfr. Fabio Del Busco, *La storia e la favola. Il modello manzoniano nel romanzo storico contemporaneo*, Ravenna, Longo Editore, 2006, p. 48.

⁸ Manzoni nel discorso *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* pubblicato nel 1850 sosteneva l'impossibilità di mescolare due cose del tutto eterogenee quali l'invenzione della fantasia e il documento della storia.

cittadino, da una viottola a un corso, insediandosi in un'osteria come in una chiesa o avventurandosi in un convento, in un castello, in un lazzeretto, quasi nel regno dei morti»⁹. Perciò, Cerami tenta, a volte, di rendere la sincronia delle azioni, per dimostrare come tutte siano interconnesse piuttosto che casuali; altre volte, egli parte manzonianamente da prospettive ampie per poi concentrarsi su un elemento, sull'inquadratura di un dettaglio, realizzando, in un certo senso, un magistrale montaggio di scene (d'altronde, non bisogna dimenticare, che nella sua poliedrica personalità vi è anche l'anima del regista). Attraverso la voce del narratore, l'autore scandisce il tempo e la lettura – utilizza espressioni del tipo «fermiamoci qui», «vediamo come vanno le cose», «lasciamo passare qualche ora» – e fa perdere il lettore in lunghe divagazioni che, a volte, sono retrospettive. Ne *La lepre*, quindi, domina l'intreccio e non la fabula e la storia vive di interpretazioni spesso parziali e soggettive, che non devono imporsi con i crismi dell'indiscutibile oggettività. Anche la bibliografia, posta a conclusione del testo, mette in luce la pluralità di fonti, diverse e spesso distanti tra loro per genere e contenuto.

2. Bianca Maria

I personaggi femminili hanno un ruolo di primaria importanza all'interno dei romanzi neostorici, poiché sono spesso i soggetti sui cui agisce il dominio maschilista, detentore del potere, oppure, in una visione più prettamente 'ecclesiastica', sono le ancelle del diavolo, altro motivo per il quale violenza e repressione sono giustificate nei loro confronti. Quando la protagonista de *La lepre* viene introdotta nella narrazione, l'autore sente innanzitutto il dovere di giustificare il nome pensato per lei, Bianca Maria, anche se confessa che avrebbe desiderato chiamarla Annabella dall'eco che gli «ha sempre lasciato nella memoria la giovanile lettura dell'Annabel Lee di Poe»¹⁰ (p. 5).

Nel corso della narrazione emerge la natura dualistica (umana/angelica) di Bianca Maria, riscontrabile nella sua *facies* diurna e notturna: di giorno è votata al silenzio, la notte è, invece, dedicata al canto di angeliche melodie, che nascondono un effetto di seduzione. La sua identità si colora di ambiguità

⁹ Cfr. Ezio Raimondi, *La dissimulazione romanzesca. Antropologia manzoniana*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 36-37.

¹⁰ Annabel Lee è il personaggio cantato nell'ultima poesia scritta da Edgar Allan Poe nel maggio del 1849. La prima strofa, che dipinge le caratteristiche della fanciulla, così recita: «It was many and many a year ago,/ in a kingdom by the sea,/ that a maiden there lived whom you may know/ by the name of Annabel Lee And this maiden she lived with no other thought/ than to love and be loved by me».

con il progressivo affermarsi della pazzia, uno dei sintomi della sifilide. Una conferma di questa trasformazione è legata all'evoluzione dei termini atti a sottolineare l'aspetto della fanciulla: dapprima è splendida, poi la sua bellezza diventa «innaturale» (p. 71), quindi «irresistibile» (p. 117) e, infine, «vorace» (p. 147). La *climax* porta da una caratterizzazione positiva di tipo estetico a una connotazione negativa di tipo morale e racconta efficacemente la metamorfosi animalesca a cui è sottoposta la protagonista. Inoltre, nei suoi occhi chiari (grigi) sembra risiedere tutta la forza ammaliatrice e diabolica di una giovane *dark lady* o di una strega: «La vera verità è che Bianca Maria aveva gli occhi aperti, illuminati come quelli di una vipera nella paglia. E in quella luce non c'era né grazia né smanceria ma qualcosa di demoniaco» (p. 35). A completare il ritratto dell'eroina negativa concorrono le poche informazioni che di lei si ricavano dalla cartella clinica; sappiamo, infatti, che è «orfana, senza precisa dimora, deambulatrice, forse sonnambula, peccatrice, blasfema, contaminatrice. Poi, sottolineato con un graffio sulla pagina: molto pericolosa. Dati anagrafici nessuno» (p. 22).

Bianca Maria raccoglie, dunque, in sé tutti i tratti tipici della reietta della società, in ottemperanza al modello della donna 'maledetta'. Benché ci illumini con un sorriso candido e una carnagione alabastrina, il suo stesso nome non potrebbe essere più paradossale per una malata di sifilide; duplicando la purezza del bianco al nome della Vergine, esso emerge subito in antifrasi al suo soprannome: infatti, la lepre porta con sé l'idea d'incontinenza e dismisura e, soprattutto, è simbolo della lussuria, tanto che la sua impurità è stigmatizzata nella Bibbia. Ora, in un momento di apparente lucidità mentale, Bianca Maria afferma di essere un'araba fenice, animale che, secondo la leggenda, vive cinquecento anni, per morire e poi risorgere dalle sue stesse ceneri. Questa peculiarità ha reso la fenice simbolo di resurrezione, immortalità e riapparizione ciclica; presso i cristiani, addirittura, l'animale è considerato un uccello sacro, espressione piena del trionfo della vita sulla morte. A tal proposito, se si pensa alla sifilide, portata in Spagna dagli equipaggi di Cristoforo Colombo di ritorno dall'America e diffusa, poi, nel resto dell'Europa dalle truppe di Carlo VIII con la sua discesa in Italia nel 1494¹¹, e considerando che la prima edizione de *La lepre* risale al 1988,

¹¹ Per un'aggiornata bibliografia medico-scientifica si rimanda agli studi di Maria Cristina Cabani, *La «Franceide» di Giambattista Lalli*, in *I Capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno Internazionale (Lecce, 23-26 ottobre 2000), Roma, Salerno, 2002, pp. 693-716; Antonio Tagarelli, *La sifilide attraverso i suoi sinonimi. 439 differenti modi di nominare la più importante malattia nella Storia, nella Letteratura, nella Medicina dal 1494 al 1949*, Torino, Minerva Medica, 2015; Giorgio Cosmacini, *Storia della medicina e della sanità in Italia*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2016; Eugenia Tognotti, *L'altra faccia di Venere. La sifilide dalla prima età moderna all'avvento dell'Aids (XV-XX sec.)*, Milano, FrancoAngeli, 2016.

si evince che sono trascorsi circa cinquecento anni tra l'insorgenza della malattia venerea e la comparsa, alla fine degli anni Ottanta, di una nuova malattia sessualmente trasmissibile, l'AIDS (il cui virus viene identificato nel 1983 presso l'Istituto Pasteur), che coincide dunque, metaforicamente, con la rinascita della fenice nelle forme di una lepre: non solo Bianca Maria ha in sé il germe del morbo, ma si esime dalla tutela propria e altrui, perpetuando il male e diventando veicolo di contagio. Il romanzo mette, dunque, in evidenza un ciclico, vichiano ripetersi della storia, in cui gli eventi, positivi o negativi che siano, sono destinati a manifestarsi senza che l'uomo possa impedirne la successione. In tal senso, afferma Alberto Moravia sulla quarta di copertina de *La lepre*: «Bianca Maria e [...] Tommaso non sono figure di passaggio ma personaggi drammatici e commoventi anche perché emblematici non soltanto del manzoniano Seicento ma soprattutto, sia pure in maniera indiretta, del nostro tempo».

3. *Le fonti dell'opera*

Cerami fa coesistere e intreccia fra loro tutta una serie di documenti per costruire la cornice nella quale inserire il discorso metanarrativo sul proprio romanzo. In questo processo, il lettore è invitato a partecipare attraverso il riconoscimento di fonti che coprono un largo spettro spaziale e temporale, dacché si passa dal filosofo greco al poeta latino, dal padre della Chiesa al medico, dall'umanista e dal filologo all'illuminista e ancora dal classicista al romantico, fino allo scrittore realista. In questo modo l'autore instaura un dialogo con il lettore e dissemina il testo di *auctoritates*, facendo emergere il lavoro da sartore da lui messo in atto nell'ordinare e cucire le parti per scrivere la vicenda.

Come già accennato nelle pagine precedenti, il confronto e il richiamo con il modello narrativo de *I promessi sposi* è riconoscibile fin dall'*Introduzione* del romanzo, sia per il richiamo all'espedito del manoscritto, sia con la precisazione di carattere storiografico circa il racconto di una «storia di gente periferica» (p. 3) e poi con quello linguistico, quando dice che la storia verrà raccontata «nel nostro idioma», evitando i penosi sforzi della mia ricostruzione» (p. 4). Il gioco intertestuale viene amplificato da una citazione dentro la citazione, perché quel manoscritto è «mangiucchiato dai topi», come sottolineava già Carlo Tenca nell'introduzione *Ai lettori de La ca' dei cani*, topi che, a loro volta, sono presenti nella biblioteca Boccamazza de *Il fu Mattia Pascal*, dove assumono dimensioni oltremodo notevoli, circa quelle di un coniglio. Cerami allude ancora al romanzo di Pirandello quando parla

di «chiesetta sconsacrata»¹², quindi al luogo fisico della biblioteca, mentre i «sentierini che sembrano pance di lucertola» (p. 3) sono ricalcati sulla «lucertola [che] giace immobile su quel lastrone col bianco della pancia al lume della luna» della novella pirandelliana *Cinci*¹³:

Per mesi e mesi ho strusciato le suole, respirato la terra vetrata, come un Gregorovius o se preferite uno scaduto cacciatore di farfalle, tra chiesette sconsacrate e dissacrate, contadi bruciati e sentierini bianchi che sembrano pance di lucertola, lungo i confini meridionali dello stato pontificio. (p. 3)

Non pare un caso che, accanto alle due citazioni pirandelliane, si parli di uno dei maggiori storici ottocenteschi, quel Gregorovius che scrisse una monumentale storia della città di Roma nel Medioevo e che si pose come uno dei maggiori rappresentanti dell'*Historismus* e che lo stesso Pirandello introdusse in un passo del romanzo *Suo marito*, dove si discute del luogo della morte di Adelchi:

‘Creda pure, signor Ippolito, che re Adelchi non morì in Calabria come dice il Gregorovius.’ ‘Morì nel catino?’ ‘A Catino, già! Documento inconfutabile. Loparius, dice la lapide, Loparius et judex Hubertus’¹⁴.

Con questa battuta scherzosa ci si prende evidentemente gioco dell'autorità di Gregorovius, ma Cerami non intende beffeggiare l'insigne studioso, bensì la verità storica, poiché, come indicano chiaramente i versi di Caproni in epigrafe¹⁵: «la Storia è testimonianza morta./ E vale quanto una fantasia»: Cerami, proprio per tale motivo, si definisce un semplice «cacciatore di farfalle» (p. 3). Va sottolineato che tra i titoli delle fonti bibliografiche compare pure *La Franceide* di Giovanni Battista Lalli, un poema eroicomico del 1629 che ha per argomento proprio la nascita e la diffusione della sifilide in un registro comico ed è significativo che, invece, Cerami non segnali il poema didascalico di stesso argomento *Syphilis sive De morbo gallico* (1530) del medico e filosofo veronese Girolamo Fracastoro, scritto circa cento anni prima. Inserisce, poi, nella tela narrativa due titoli sulla cui reale esistenza

¹² Cfr. *Capitolo II: Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa*, in Luigi Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, introduzione di G. Croci; cronologia della vita di Pirandello e dei suoi tempi e bibliografia a cura di G. Simioni, Milano, Mondadori, 1986, p. 9.

¹³ Cfr. Luigi Pirandello, *Novelle per un anno*, prefazione di C. Alvaro, Milano, Club degli editori, 1987, pp. 5227-2533, p. 2532.

¹⁴ Cfr. Luigi Pirandello, *Suo marito*, Roma, Newton Compton, 1995, p. 22.

¹⁵ L'uso delle epigrafi è particolarmente rilevante e diffuso in epoca romantica e in successive fasi avanguardistiche ed ha spesso una funzione di integrazione del titolo o, in altri casi, di introduzione o commento al testo, di cui fornisce una possibile chiave di lettura.

persistono seri dubbi e la cui introduzione nel romanzo ricalca una prassi già adottata da Pirandello nella *Premessa II al fu Mattia Pascal*, quando inventa il nome dei due libri dalle legature legature «fraternamente appiccicate»¹⁶: si tratta della *Difesa del libertino* di Onorio Pagnanelli e dello *Statera facta corporis* di V. Armice, inserite anche nella bibliografia della *Lepre*, dove non sembra casuale che siano le sole a venir citate senza data di pubblicazione. «V. Armice» non è altro che l'anagramma di V. Cerami mentre il titolo dell'opera riprende il verso 23 «statera facta est corporis» del *Vexilla regis prodeunt*, inno latino composto nel VI secolo dal vescovo Venanzio Fortunato, nel quale si innalza una preghiera di lode alla croce, in netta antitesi con il dissacratorio testo di Armice, secondo cui la storia dell'uomo è stata regolata da un susseguirsi di orgasmi¹⁷. La scelta di inserire due testi inventati conferma l'impossibilità di custodire la verità in un libro, verità sopraffatta e nascosta dalla menzogna, così come illustrato da *Patronio in El conde Lucanor* di Juan Manuel, raccolta di novelle del XIV secolo menzionata ne *La lepre* a supporto di tutto il discorso teorico di Cerami sulla valenza della Storia: «La Menzogna se ne stava beata all'ombra dei ramoscelli, riverita e ammirata dai passanti, mentre la Verità viveva sottoterra e nessuno al mondo sapeva nulla di lei» (p. 15). Il passo proposto riassume sostanzialmente una parte del dialogo tra Petronio e il conte Lucanor e introduce una delle problematiche principali legate al miraggio di una corrispondenza tra realtà oggettiva e scrittura, che ci renderebbe persuasi e partecipi di una verità effettuale¹⁸. Accogliendo la pirandelliana ideologia del drammatico «sgretolamento della 'verità'», Cerami sancisce la conseguente frantumazione dell'io, come avverrà per il protagonista maschile de *La lepre*.

4. Tommaso

Il forte desiderio di salvare Bianca Maria spinge Tommaso a rinchiudersi nella propria biblioteca, che, insieme al personaggio, subisce una trasformazione, perché, quando non riesce a trovare la cura adatta alla donna, la sua fede nel sapere tradizionale si affievolisce e svanisce. Infatti, compaiono nella sua biblioteca volumi riguardanti argomenti laici e dottrine

¹⁶ Cfr. L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal* cit., p. 10.

¹⁷ Dante utilizza le prime parole dello stesso inno di Venanzio Fortunato all'inizio del canto XXXIV dell'*Inferno*.

¹⁸ Cfr. anche Dante Alighieri, *Convivio* II, i, 4, dove Dante, elaborando una poetica allegorica ispirata all'esegesi biblica medievale, già estesa però da tempo all'interpretazione dei testi poetici, parla delle «favole» dei poeti che nascondono, «sotto bella menzogna», «una veritate».

a carattere umanistico: sperava che modificando il punto di vista, anche il suo affanno segreto potesse cambiare di contenuto. La nuova biblioteca di Tommaso appare come una sorta di ultima *ratio*, nella quale si immerge per recuperare una verità sfuggente e inarrivabile. Nello stesso tempo diventa, però, luogo del *caos*, in quanto i libri si accumulano senza nessun criterio classificatorio, alla maniera di quanto avviene nella biblioteca di Miragno, e in fondo l'incapacità di ordinare la biblioteca corrisponde all'incapacità di mettere ordine nella sua vita. Il rinchiudersi nello spazio circoscritto del proprio studio acuisce, d'altronde, lo stacco rispetto al mondo esterno, quello dove si dipana il filo dell'esistenza reale: la biblioteca assume, infatti, lo *status* «negativo di cimitero della vita vera, di tutte quelle buone idee che, trasferite sulla carta, vi sono rimaste imbalsamate, lettera morta»¹⁹. Vi è un progressivo allontanamento tra la letteratura, anche quella pseudoscientifica a cui fa riferimento il protagonista, e le attività civili; la biblioteca diventa un universo antitetico rispetto al mondo reale, è uno sguardo dall'opera verso il mondo, ma anche uno sguardo che dall'esterno converge sull'opera, deformandola attraverso il confronto con ciò che la precede e la affianca. Sulla soglia dell'archivio, su quello che Foucault chiama il «bordo del tempo»²⁰, si colloca anche la biblioteca manzoniana di don Ferrante, che mostra il depositarsi stratigrafico dei saperi, la loro provvisorietà storica, la dinamica di affermazione e oblio che domina i processi della conoscenza. La clausura in cui si pone Tommaso aggrava la sua condizione di esclusione sia esistenziale sia professionale e la sua fruizione solitaria del sapere diventa un'operazione del tutto sterile; l'alienazione si palesa anche nel rifiuto della penna: Tommaso non scrive più nemmeno al padre, al quale era solito confidarsi. Lo smarrimento nel quale vive è esemplificato dalle due opere che più di tutte attirano la sua attenzione e occupano il suo tempo e che mostrano ancora una volta lo stridente accostamento tra sacro e profano: la Bibbia – in particolare il *Libro di Giobbe* – e «una finta Difesa del libertino» del fantomatico già citato anonimo che si firmava Onorio Pagnanelli, nella quale si descrivono cause ed effetti del «mal d'amore». «Una copia scalagnata e illeggibile di quest'opera», letta e riletta da Tommaso, «era ficcata sotto il peso dei trattati medici nel suo studio» (p. 103). L'opuscolo «libertino» rappresenta un punto di svolta nella vicenda: infatti, il narratore indica in questo volume, fisicamente quasi nascosto e oberato dalla letteratura scientifica, la causa della prima partenza di Tommaso, il quale lascia l'Istituto di San Clemente per verificare la teoria

¹⁹ Cfr. Renato Nisticò, *La biblioteca*, Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 7.

²⁰ Cfr. Michel Foucault, *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, Milano, Rizzoli, 1997, p. 75.

del Pagnanelli, che paragona l'amante a un ammalato che vuole lasciarsi distruggere dalla malattia, prefigurando in un certo senso il legame stretto tra il rapporto amoroso e la malattia sessualmente trasmissibile che colpirà il profetico nella conclusione del romanzo. Questo trattato laico, alieno da teorizzazioni scientifiche ma basato, almeno in apparenza, su esperienze reali della malattia amorosa, spinge comunque Tommaso a cercare di sviscerare una verità che si può trovare solo all'esterno della biblioteca e del libro. Per questa ragione decide di evadere da quello spazio ormai trasformatosi in un «mondo di carta»²¹, in una prigione, e iniziare una tortuosa peregrinazione, il cui risvolto è duplice. Permette, da una parte, di aggiornarsi sulle ultime nozioni scientifiche sulla sifilide, di raccogliere del materiale eterogeneo e altri libri dal carattere negromantico, tant'è che il suo carrozzone diventa a sua volta una biblioteca, definita tuttavia «un carico di niente» (p. 106), mentre Tommaso, invece di assumere il ruolo di mediatore culturale, che si sposta con il suo carrozzone-biblioteca, diventa il «carrettiere del demone» (p. 108); dall'altra, gli consente di incontrare don Attilio, suo rivale nel triangolo che Bianca Maria costruisce a sua insaputa. L'incontro con il prete è fondamentale per capire quanto peso abbiano avuto i suoi libri durante il lungo periodo passato tra le mura dello studio. Infatti, quando l'ecclesiastico appare per la prima volta al profetico, quest'ultimo lo identifica con uno dei personaggi delle sue letture, tanto da chiamarlo con lo stesso nome, Giobbe, che crede di vedere di fronte a sé, in quanto simile all'immagine che di lui si era creato nella propria mente. Vi è, dunque, un'assimilazione tra la finzione e la realtà, tra il mondo del libro e quello reale: Tommaso non riesce più a distinguere i due ambiti. Il prelato risulta «una maschera tragica» (p. 110), quella del patriarca biblico sottoposto a terribili prove, i cui segni sono chiaramente visibili su tutto il corpo, ed è proprio fra le mani di questa apparizione quasi irreali che sembra essere custodita la soluzione dei problemi che assillano il giovane profetico: i *Remedia amoris*. La «maschera tragica», con ulcere al palato e alla lingua causate dalla malattia venerea – così come Giobbe fu colpito da un'ulcera maligna dalla pianta dei piedi fino in cima al capo (si noti che la sifilide era chiamata anche “mal di Giobbe”) – risponde al profetico attraverso le parole del libro di Ovidio, durante una lunga notte nella quale domande e risposte si susseguono a ritmo serrato:

Fino all'alba, come due vecchietti insonni che si raccontano i fatti della vita, le schiene curve e scure, due coperte appese dietro il collo. L'essenzialità e insieme l'estrema rarefazione dei versi di Ovidio lasciavano le questioni dentro un'aria

²¹ Cfr. la novella *Mondo di carta* di Luigi Pirandello, in cui il protagonista, Balicci, perde completamente il contatto con la realtà esterna rispetto a quella rappresentata nei libri.

indeterminata e vaga dalla quale Tommaso ricavava una sensazione di maggiore verità. Tutto ciò che restava incomprensibile in quell'assurdo dialogo era esattamente ciò che rimane incomprensibile in ogni atto dell'esistenza. Quel poco che capiva, forse, era tutto quello che c'era da capire. (pp. 113-114)

Siamo all'inizio della fine: Tommaso, ormai dissociato e senza una reale coscienza di sé, non potrà che andare incontro alla totale frantumazione del suo io una volta rientrato alla base.

ANNALISA CARBONE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'L'ORIENTALE')

GLI SCRITTI SUL CINEMA DI GIORGIO BASSANI

Di là dal cuore è il titolo di un volume che raccoglie articoli, scritti e pezzi di natura saggistica di Giorgio Bassani. Già apparsi precedentemente in *Le parole preparate e altri scritti di letteratura* del 1966, il volume dell'84 risulta notevolmente arricchito e riorganizzato con varianti che riguardano l'ordine ma anche i titoli degli interventi inclusi. I testi bassaniani, che risentono fortemente dell'evoluzione del genere saggio, non cercano pulpiti ma riportano il genere alle sue origini, quelle satirico-autobiografiche, criticando una cultura divenuta idolo, feticcio mediatico, non più luogo di emancipazione ma piuttosto di alienazione. Già a partire dall'edizione del '66 Bassani rivendica per gli scritti saggistici la stessa dignità riservata agli scritti creativi quali prose o liriche:

Personalmente non posso soffrire le distinzioni tecnicistiche, starei per dire sindacali, fra poeti, narratori, saggisti: l'attività creativa mal sopporta questo tipo di etichette, di distinzioni, che riflettono concezioni critiche accademiche invecchiate¹.

Nell'edizione definitiva Bassani provvede ad una revisione organica dell'intera opera con sostanziali modifiche sia ai titoli che alla disposizione dei testi e con in aggiunta nuovi pezzi editi tra il 1940 e il 1980 pubblicati in giornali e riviste.

Tra i numerosi temi che un documento autobiografico come questo evoca in superficie (amori personali e professionali, incontri e itinerari nel tempo e nella memoria) il volume offre innumerevoli prospettive critiche sui rapporti tra l'opera di Bassani e l'ambiente cinematografico tra gli anni Quaranta e gli anni Ottanta. Numerose sono le tracce di un reciproco interesse

¹ Cit. di Giorgio Bassani, in Roberto Cotroneo, *Cronologia*, in Giorgio Bassani, *Opere*, a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Milano, Mondadori, 1998, pp. LXXXVII-LXXXVIII.

tra lo scrittore e l'universo cinematografico. Interesse suffragato dalle affinità emerse tra Bassani e alcune personalità di spicco del mondo del cinema come Mario Soldati per il quale agli inizi degli anni Cinquanta scrive la sceneggiatura di cinque film da lui diretti: *Le avventure di Mandrin*, *La provinciale*, *La mano dello straniero*, *La donna del fiume* e *Il ventaglino*, episodio di *Questa è la vita*, ispirato alle novelle di Pirandello. Per Vittorio De Sica lavora a *Villa Borghese*, per Luigi Zampa alla *Romana*, a *Senso* (insieme a Suso Cecchi D'Amico e Camillo Boito) per Luchino Visconti e a *Il prigioniero della montagna* per la regia di Luis Trenker². Soldati, Pasolini, Visconti sono solo alcuni dei nomi che costituiscono per Bassani un imprescindibile sistema di relazioni costruite negli anni «su un intreccio biografico, fatto di esperienze comuni, occasioni collaborative, vissuti simili»³.

Nel 1960 il regista Florestano Vancini pensa ad una riduzione per il cinema del racconto di Bassani *Una notte del '43*, scritto rifluito nella silloge *Le storie ferraresi*, vincitore dello Strega nel 1956, con la sceneggiatura di Ennio De Concini e di Pier Paolo Pasolini. In questo caso Bassani avrebbe dovuto fare da consulente suggerendo modalità compositive e procedure per la realizzazione dell'ambiente ferrarese nell'autunno del '43, quando i fascisti tentarono di riorganizzare il partito nella città assediata dai partigiani.

Nel 1963 nasce l'idea di portare sul grande schermo *Il giardino dei Finzi-Contini*, un progetto che però prende forma solo nel 1970 quando il romanziere ha già scritto un soggetto tratto dal suo romanzo, i cui diritti cinematografici sono acquistati dalla Documento Film. La pellicola, diretta da Vittorio De Sica non senza difficoltà e ritardi, viene sceneggiata dallo stesso Bassani insieme all'ex critico cinematografico Vittorio Bonicelli. Il disappunto di Bassani è esplicitato sia alla produzione che allo specialista scelto dalla Documento e per questo indotto a ripercorrere «la strada che gli Zurlini, i Laurani, i Pinelli, i Brusati, già avevano percorso in passato con tanta sfortuna»⁴. Il copione però non piace al regista che incarica Ugo Pirro di riscriverne il testo apportando numerose modifiche. Dalle colonne de «L'Espresso» Ugo Pirro racconta in un'intervista:

La sceneggiatura che Bassani ricava dal suo libro (o comunque da lui autorizzata) mi scandalizzò addirittura: aveva maltrattato il suo libro quasi non fosse stato lui

² Per una approfondita disamina della collaborazione con Mario Soldati si rinvia al volume di Federica Villa, *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico*, Torino, Edizioni Kaplan, 2010, in part. il capitolo *Mario Soldati, o dell'essere altrove*.

³ Federica Villa, *Incontri. Giorgio Bassani critico letterario*, in Id., *Il cinema che serve. Giorgio Bassani cinematografico* cit., p. 26.

⁴ Giorgio Bassani, *Il giardino tradito*, in Id., *Di là dal cuore*, Milano, Mondadori, 1984, p. 313 poi in Id., *Opere* cit., p. 1257.

a scriverlo. Non si trattava di inesperienza: si leggeva in quel copione non soltanto il disprezzo per il cinema come mezzo espressivo autonomo, ma soprattutto, direi, una difficoltà intima a manipolare i suoi personaggi e le sue memorie⁵.

De Sica attende fiducioso e ansioso la nuova versione di Pirro. Alla fine del 1970 il film esce nella sale, Bassani dopo averlo visto è furibondo e decide di rivolgersi alla magistratura per chiederne il sequestro. I giornali intervengono a difesa del regista e dello sceneggiatore.

La pellicola, che otterrà un grande successo di pubblico, vince l'Oscar per il miglior film straniero, l'Orso d'Oro a Berlino, il David di Donatello e molti altri riconoscimenti; tuttavia, viene giudicata dalla critica in mondo discordante: Tullio Kezich lo considera «il miglior lavoro di Vittorio de Sica da molti anni a questa parte»⁶, mentre Morando Morandini lo giudica un «film illustrativo di cartapesta e di una ruffianeria sentimentale che sfiora il cinismo»⁷.

Trascorrono molti anni prima che un altro romanzo di Bassani venga trasposto sul grande schermo. È il 1987 quando Giuliano Montaldo firma *Gli occhiali d'oro*, la storia di un medico stimatissimo nella Ferrara del 1938, il dottor Fadigati (interpretato da Philippe Noiret), innamorato di un giovane pugile di nome Eraldo, e messo al bando per la sua omosessualità. La sua emarginazione è pari a quella di Davide Lattes (a portarlo sullo schermo è Rupert Everett), il narratore della storia, un giovane colto e sensibile, emarginato a sua volta in quanto ebreo. Giuliano Montaldo, in occasione della rassegna organizzata nel novembre 2016, dalla Cineteca Nazionale per i cento anni della nascita dello scrittore, ricorda aneddoti scoperti in occasione dei sopralluoghi effettuati prima di partire con le riprese, tutti poi utilizzati per la realizzazione del film. Bassani, severo recensore della versione di De Sica de *Il giardino dei Finzi-Contini*, appare, a proposito de *Gli occhiali d'oro*, più indulgente giudicando opportuna la scelta di integrare nel racconto per immagini episodi della sua vita personale.

Tornando agli anni giovanili, fu in particolare l'amicizia e la vicinanza di Mario Soldati, che nel volume al centro delle mie investigazioni critiche è presente con ben due scritti direttamente a lui dedicati e con numerose citazioni che lo riguardano a testimonianza della fitta presenza dello scrittore regista torinese nella vita personale e professionale di Bassani⁸, che induce

⁵ Intervista a Ugo Pirro su «L'Espresso», 26 novembre 1998, p. 37.

⁶ Tali dichiarazioni sono ricavate da un articolo pubblicato il 18 agosto 2023 in «Outdoor. Cinema, Grandi Libri, Grand Film» da Pierfranco Bianchetti consultabile al sito <https://www.grey-panthers.it/outdoor/cinema/rubrica-grandi-libri-grandi-film/giorgio-bassani/>

⁷ *Ibidem*.

⁸ Mi riferisco in particolare ai pezzi *Mario Soldati, o dell'essere altrove* e *Ancora su Soldati: Emilio e Piero* in G. Bassani, *Di là dal cuore* cit.

a perlustrare l'intrigante mondo del cinema. È lo stesso scrittore ferrarese a dichiarare:

Sapevo bene, lavorando, di star fornendo un libretto d'opera, sul quale, poi sarebbe intervenuto il regista, che avrebbe provveduto per conto suo a farne ciò che meglio gli sarebbe sembrato. Comunque sia, debbo dire che il lavoro subalterno dello sceneggiatore non è stato senza utilità per la mia letteratura. [...] Fu proprio il lavoro cinematografico, e soprattutto la vicinanza e lo sprone di un amico carissimo, che era un regista, sì, ma anche uno scrittore (parlo di Mario Soldati), il quale non soffriva affatto, ovviamente, dei complessi di inferiorità o superiorità che affliggono tanti uomini di cinema nei confronti della letteratura, fu proprio questo incontro e questa collaborazione a indurmi a uscire da me, a esprimermi completamente sulla pagina. Scrivendo per il cinema, facendo cioè un lavoro affatto diverso da quello dello scrittore, mi ero reso conto in sostanza che lo scrittore, per esprimersi, non ha a sua disposizione altri mezzi all'infuori della parola e dei segni di interpunzione. Niente altro⁹.

Tra narrativa, poesia, cinema, riflessione critica e saggistica, prose giornalistiche e interviste, Bassani utilizza un'ampia varietà di linguaggi ereditati certo dalla tradizione ma anche inventati dalla modernità perché, scrive Bassani, «sebbene io creda molto fermamente al destino di intima solitudine dello scrittore, altrettanto fermamente credo nella necessità di un suo rapporto con la società nel seno della quale vive, e quindi con gli strumenti che la società ha elaborato»¹⁰.

Condivide, Bassani, una volontà globale di contaminazione con un altro scrittore che ha fatto dell'intreccio tra arte, immagine e forme estetiche la sua cifra distintiva. Mi riferisco a Pier Paolo Pasolini a cui lo unisce una profonda amicizia e un sodalizio professionale (insieme lavoreranno a diverse sceneggiature per film che poi non sempre saranno realizzati). Anche per Bassani, come sarà per Pasolini, fonte di ispirazione è il maestro Roberto Longhi conosciuto ai tempi dell'università a Bologna. È urgente e necessario, in effetti, secondo Bassani, dimettere la preoccupazione di «purezza»¹¹ che pervade gli uomini di cinema e tener presente che «senza fare ricorso al grande precedente del melodramma, sarà sufficiente ai puristi dello "specifico filmico" ricordare che l'arte, in genere, è sempre il risultato di una contaminazione fra l'esperienza e l'estro individuale, da una parte, e, dall'altro, la cultura»¹².

⁹ Giorgio Bassani, *Cinema e letteratura: intervento sul tema*, in Id., *Di là dal cuore* cit., pp. 1245-1246.

¹⁰ Giorgio Bassani, *Lo scrittore e i mezzi di diffusione della cultura*, in Id., *Di là dal cuore* cit., p. 1151.

¹¹ Id., *Cinema e letteratura: intervento sul tema*, in Id., *Di là dal cuore* cit., p. 1245.

¹² *Ibidem*.

Quella che si apre, nella metà degli anni Trenta, a Bologna è una delle stagioni più dense per la storia culturale italiana. A dichiararlo è lo stesso Bassani che, in un suo scritto intitolato *In risposta (V)* frutto di un'intervista rilasciata ad Anna Folli nel 1979¹³ afferma:

La Bologna che ho frequentato io, dall'autunno del '34 fino, diciamo, al '43, non era soltanto la sede dell'Università, della Facoltà di Lettere alla quale mi ero iscritto, ma anche la sede di una letteratura, di una scuola letteraria. Bologna voleva dire Riccardo Bacchelli, voleva dire Leo Longanesi [...], voleva dire Giuseppe Raimondi, voleva dire Giorgio Morandi. Ebbene non c'è dubbio: la scuola letteraria bolognese, soprattutto tramite il rapporto che propugnava coi classici francesi del secondo '800, Flaubert, Rénard, Maupassant, Zola, eccetera, ha sicuramente influito sulla mia formazione¹⁴.

La passione per la storia dell'arte, l'interesse per il cinema attira nell'orbita dell'affascinante docente ed esegeta un cospicuo numero di allievi sedotti dai nuovi orizzonti culturali e dalle nuove modalità di espressione e di percezione che i nuovi strumenti e le nuove tecniche di comunicazione inducono nella pittura come nella letteratura e nel cinema. Nasce una vera e propria officina bolognese che raccoglie personalità del calibro di Francesco Arcangeli, Alberto Graziani, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, e dello stesso Bassani che ricorda l'incontro con l'iconico professore in un pezzo, rifluito nella raccolta saggistica, intitolato con incisiva icasticità *Un vero maestro*:

Non c'era nulla in lui dell'enfasi curialesca della tradizione carducciana imperante all'università di Bologna, di quell'unzione accademica che per tutto l'anno precedente mi aveva riempito di venerazione e di noia, nessuna posa erudita, in lui, nessun sussiego di casta, nessuna boria didattica e didascalica, nessuna pretesa che non riguardasse l'intelligenza, la pura volontà di capire e far capire¹⁵.

I percorsi biografici, critici e creativi di molti di questi artisti si intrecciano in uno scambio che si rivelerà decisivo in anni cruciali per la storia nazionale e sovranazionale mentre cambia il ruolo degli intellettuali così come lo scenario artistico, politico e civile. A mettere in luce gli snodi tematici, l'evoluzione dei giudizi critici e le scelte su questioni centrali di molti esponenti di questo folto gruppo bolognese contribuisce il volume curato da Ambra

¹³ Cfr. Paola Italia, *Notizie sui testi*, in G. Bassani, *Opere cit.*, p. 1785.

¹⁴ Giorgio Bassani, *In risposta (V)*, in Id., *Di là dal cuore cit.*, pp. 1317-1318.

¹⁵ Giorgio Bassani, *Un vero maestro*, in Id., *Di là dal cuore cit.*, pp. 1074-1075.

Cascone intitolato *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi*¹⁶. Le pagine, che raccolgono scritti sull'arte, scambi epistolari e collaborazioni professionali, intendono ricostruire l'adesione di questi autori alla proposta longhiana di un profondo e convinto interscambio tra letteratura, critica d'arte e in qualche caso cinema che negli anni successivi ha dato vita a lavori di rilevante interesse culturale. È Bassani stesso a citare, nello scritto dedicato al professore di Storia dell'arte, i nomi di quegli allievi che, finita la lezione, continuavano in una saletta attigua all'aula, le cosiddette esercitazioni. Pochi studenti, fedelissimi, tra cui i già citati Francesco Arcangeli, Alberto Grazianni, Antonio Boschetto e altri, che sperimentavano nuovi linguaggi ancora in cerca di una precisa strada da seguire: Attilio Bertolucci, Antonio Rinaldi, Augusto Frassinetti, Franco Giovanelli e lo stesso Bassani¹⁷, certi che «presto o tardi, antifascismo attivo o no, ragazze o no, Storia dell'arte o no, leggi razziali o no, anch'essi avrebbero trovato la loro strada»¹⁸.

In questo senso, a mio avviso, risulta particolarmente interessante il contributo di Bassani che affianca all'attività di sceneggiatore cinematografico anche un'approfondita riflessione teorica sul linguaggio del cinema e sulle sue tecniche. Un esempio paradigmatico è costituito dal contributo intitolato *Cinema e letteratura: intervento sul tema* contenuto già in *Le parole preparate* col titolo *Intervento sul tema: Cinema e Letteratura*. L'articolo, di cui già ho citato qualche passaggio, nasceva in occasione di un convegno sorrentino¹⁹ del 1964 sui rapporti tra scrittori e cinema. Qui Bassani coglie l'occasione per esprimere la propria perplessità, non priva di malmostoso distacco, nei confronti di chi come Alberto Lattuada²⁰ esorta gli scrittori,

¹⁶ Ambra Cascone, *Gli allievi bolognesi di Roberto Longhi: Arcangeli, Bassani, Bassani, Bertolucci e Pasolini narratori d'arte*, Padova, Padova University Press, 2021, pp. 409, *passim*.

¹⁷ Cfr. G. Bassani, *Un vero maestro* cit.

¹⁸ Ivi, p. 1076.

¹⁹ Sorrento aveva dato vita a partire dal 1963 ad una serie di Incontri del cinema. L'intento era quello di realizzare una manifestazione cinematografica internazionale che ospitasse film da tutto il mondo. In queste occasioni nascevano anche improvvisate tavole rotonde dove giornalisti, critici, scrittori si ritrovavano a parlare di cinema e dei suoi rapporti con le altre arti.

²⁰ Ad Alberto Lattuada Bassani muove anche un'altra critica: quella di aver trascurato, nell'intervento che ha preceduto la sua relazione al Convegno presso il quale entrambi gli artisti si trovavano, i rapporti del cinema con la letteratura drammatica cioè col teatro. Il regista però prova a spiegare la questione in un'intervista rinvenuta da Clotilde Bertoni in «Epoca» dell'8 novembre 1970 dove afferma: «Il fatto è che io sono un regista che legge molto e che ama leggere. Succede che un'opera letteraria accenda in me una scintilla di piacere e di vivo interesse, così che io sento l'irresistibile desiderio di trasferire sullo schermo quel piacere e quell'interesse. Allora deciso di farne un film. Ma non è una questione di scelta tra il libro e il soggetto, e quindi di incontro. Anche se ammetto che un romanzo ha certi vantaggi rispetto a un soggetto: i caratteri dei personaggi, la loro psicologia, la loro storia sono già delineati. Davanti a me ho un materiale già pronto. Quel materiale che invece devo sviluppare quando parto da un soggetto. Però, non è affatto vero che la fatica sia sensibilmente

indistintamente, a scrivere e lavorare per il cinema. Dopo aver collaborato a diverse sceneggiature, scritto migliaia di pagine, non sempre memorabili per ammissione dello stesso Bassani, il bilancio che ne ricava è riferito ad un fecondo interscambio che gli ha permesso, assorbita la lezione del cinema, di trasferire la stessa tecnica nel racconto narrativo. Ci tiene però a sottolineare la naturale difformità dei due linguaggi, l'uno per immagini, l'altro esclusivamente verbale e a difendere l'autonomia che deve guidare lo scrittore a «esprimersi [sempre] con assoluta e totale pienezza e libertà nella lingua che è solo sua»²¹.

Viene fuori, dunque, da questa breve e cursoria analisi, un ulteriore campo di indagine: la costruzione di una scrittura in transito tra cinema e letteratura negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta e oltre, una scrittura mobile, pluriprospectiva, vincolata a relazioni, scambi, incontri.

Di essa si alimenta anche l'immaginario divistico che si muove intorno al mondo patinato del grande schermo.

minore, perché la struttura narrativa di un romanzo è completamente diversa dalla struttura narrativa di un film. Bisogna cambiare molte cose. Bisogna, in un certo senso, riscrivere quel libro. E qui sta la fatica. La trasposizione fedele di un libro in un film per me non ha senso, non è un'opera cinematografica. Se qualcuno mi obbligasse a trascrivere sullo schermo, fedelmente, una sola pagina di un libro, sprecherei almeno trecento metri di pellicola» (cfr. <https://between.hypotheses.org/tag/giorgio-bassani>).

²¹ G. Bassani, *Cinema e letteratura: intervento sul tema cit.*, p. 1248.

ANNACHIARA MONACO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

L'ISTANZA ALLUCINATORIA DEL CINEMA DEI FRATELLI D'INNOCENZO: L'IBRIDAZIONE DI UN CODICE AL DI LÀ DELL'AUDIOVISIVO

Parlare dei Fratelli D'Innocenzo porta con sé una complessità legata al loro essere delle figure inscindibilmente ossimoriche, segnate da una cicatrice che, prima di essere visibile, si materializza in una forma di scrittura impossibile da disinnescare. Fabio e Damiano D'Innocenzo sono gemelli, visti spesso tenersi per mano, riproducendo quel senso di raccoglimento che solo la loro macchina da presa sa tradurre in immagine narrativa. Eppure, la loro connotazione di gemelli mai campeggia sullo schermo, luogo che, dopo la pagina, raccoglie l'ordigno cinematografico più fecondo degli ultimi anni. Si tratta di quattro mani, quattro occhi e due corpi che si fondono in uno, senza perdere la specificità identitaria del singolo che si nasconde tra celluloidi e grafite.

Si fanno, infatti, chiamare *fratelli*, conservando quel senso di collettività disturbante che solo il loro cinema sa raccontare, facendo emergere in superficie la candida bruttezza dell'essere umano. Il cinema di Fabio e Damiano è caratterizzato dalla capacità di lasciare che il non detto non sovrasti la semantica dell'immagine, creando spazi di indagine nuovi innanzitutto in relazione alla grammatica della visione, sostenuta da una solida conoscenza del cinema e della letteratura, padroneggiando entrambi i registri, facendoli confluire in un unico fotogramma.

Sin dal loro esordio, avvenuto con *La Terra dell'Abbastanza* (2018), passando per *Favolacce* (2020), fino a giungere al loro terzo lungometraggio, *America Latina* (2022¹), i Fratelli hanno sottolineato l'urgenza, manifestata da silenzi e respiri saldati, di spostare l'attenzione verso la creazione di una realtà

¹ In questa analisi non è incluso l'ultimo lavoro dei Fratelli D'Innocenzo, la serie televisiva *Dostoevskij*, proiettata nelle sale italiane dall'11 al 17 luglio 2024 e disponibile a partire da novembre 2024 su Sky.

adiacente a quella che, comunemente, rientra nella sfera del reale. Il loro vissuto serpeggia in sottotraccia, riga i volti dei protagonisti dei loro film, a cui vengono dati, spesso, i nomi di persone a loro care; infatti, ognuno dei personaggi racconta una storia, la grida nel soffocamento della vita, mentre quest'ultima gli stringe, con sempre maggior violenza, le mani attorno al collo.

I registi formulano una nuova grammatica del reale imperniata su una immagine che risente di diramazioni trasversali, riconfigurando una vera e propria poetica della visione. Si tratta di una distopia narrativa, caratterizzata da personaggi che si generano a partire dal non detto, immersi in un paesaggio che, della borgata romana, conserva solo una ossatura sbilenca e rarefatta, poiché risulta impossibile conferire una precisa geolocalizzazione agli spazi, tramutatisi in contenitori di storie. Sono soprattutto i campi lunghi, designati a delineare lo spazio della narrazione e visione, a stordire lo spettatore; la pupilla si dilata e si restringe, in una intermittenza fulminante che, sin dalla prima inquadratura, stipula un patto con lo spettatore, da cui è impossibile divincolarsi. Quest'ultimo è, dunque, calato in una dimensione che del reale trattiene solo contorni sgretolati, raccontati da fugaci immagini trasmesse in televisione, rari punti di contatto con tutto ciò che ha sporcato l'immagine, cicatrizzatasi sulla pupilla, di inquadratura in inquadratura.

Fabio e Damiano introducono un ribaltamento linguistico, servendosi di una immagine carica di una forza narrativa in cui lo spettatore viene calato, un reticolato in cui tutto già esiste, ha già avuto un suo inizio; infatti, l'immagine diventa non la chiave, ma il mezzo per una decodifica mai definitiva, reiterando quel continuo ticchettio stonato che sostiene la narrazione visiva dei lungometraggi.

È la struttura stessa dell'inquadratura a risentire dell'attrito sentito dai personaggi contro il reale, figure digrignanti, contratte, che manifestano sul volto e sul corpo le contraddizioni di un sentire perennemente in apnea. L'imperfezione è, infatti, il punto di appoggio dell'inquadratura, mai ripudiata, perché avvinghia in una morsa visiva, non solo lo spettatore, ma soprattutto i registi.

Il cinema dei Fratelli D'Innocenzo si compone di bagliori di umanità, indaga la distorsione, ripercorre con le dita, picchiettandole, le cicatrici visibili e invisibili che segnano l'essere umano, da intendersi come la consistenza legata all'essere uomo. La bellezza si sporca, il candore viene piegato dal sangue, tutto ciò che permane sono squarci di luce che squadernano e ricompongono la capacità di vedere dello spettatore.

Eppure, per quanto l'occhio venga sottoposto a un esercizio di visione inusuale, non riesce a sottrarsi alla vista di quanto gli appartiene, andando a minare, innanzitutto, gli ambienti in cui l'essere umano forma la propria

identità, ma soprattutto associa al trauma un corpo, o, meglio, un'immagine. Infatti, il nucleo familiare viene messo a nudo e ogni singolo individuo che lo compone viene trattato come grafema sovraccarico di ombre narranti. In ognuno dei tre lungometraggi presi in esame, i personaggi vengono, dunque, adoperati come segni grafici, che si intrecciano a espedienti visivi graffiati al neon o carichi di acqua, senza, tuttavia, intaccare la solidità dell'immagine. Sono le inquadrature in cui la famiglia è a tavola – una costante all'interno dei tre film – a consentire di individuare le combinazioni semantiche rificate dai registi, come se fossero vere e proprie formule chimiche.

Infatti, si definisce *famiglia* o *gruppo chimico* un insieme di elementi che condividono la stessa colonna nella tavola periodica, i quali hanno in comune determinate proprietà fisiche e chimiche, e sono generalmente contraddistinti da un colore; grazie alla conoscenza delle proprietà simili degli elementi sarà possibile prevedere come si comporteranno. Tenendo conto di questa definizione, i personaggi sono da intendersi come elementi chimici che si siedono, in maniera figurata, tutti attorno alla tavola periodica, da cui dipende la loro reciproca relazione, a partire dagli elementi presi come punto di riferimento: nello specifico aria e acqua. L'aria, quella secca, priva di vapore acqueo, si compone di: Azoto, Ossigeno, Argon e Anidride Carbonica, un gas caratterizzato da due atomi di Ossigeno e uno di Carbonio. La formula molecolare dell'acqua, invece, prevede due molecole di Idrogeno e una di Ossigeno. Osservando la tavola periodica, è possibile notare che nessuno degli elementi sopracitati si trova nella stessa colonna quindi, non appartenendo alla stessa famiglia chimica, il loro comportamento non è prevedibile. Partendo da questo presupposto si può, dunque, dimostrare il processo di disgregazione e di degenerazione che interessa i nuclei familiari, comprendendo in che modo gli elementi, forieri di questo processo, finiranno per interagire e confluire tra di loro. In nessuno dei tre lungometraggi si assiste a una rappresentazione edulcorata della famiglia ed è significativa l'inquadratura della risata sguaiata di una delle bambine di *Favolacce*, tutta fatta di denti, che fanno risuonare l'ennesimo accordo squilibrante della visione. È come se, da quel momento in poi, i precetti della narrazione canonica, che procede per concause, venissero inghiottiti e rigettati con la stessa violenza, associata ai corpi-grafema che, prima dello schermo, affollano le pagine condivise dalla scrittura dei Fratelli. Dunque, la famiglia diventa il primo canale di comunicazione inatendibile a cui si affidano i registi, sviscerando la complessità di dinamiche che, in spazi chiusi e claustrofobici, fanno emergere la vera natura dell'uomo, ma soprattutto la sua fragilità. Infatti, spesso, la pelle diventa uno dei punti di ossessione su cui si concentra la visione, macchiata da graffi di sole dove si consuma l'odore, ormai consunto, dell'uomo.

Sia in *La Terra dell'Abbastanza* che in *Favolacce* e in *America Latina* si assiste a una scansione di un tempo, quasi personificato, che si fida della menzogna. Eppure, anche le favole *ispirate male* vengono sostenute dalla necessità di sovvertire il senso della parola, servendosi dell'immagine. Soprattutto in *Favolacce*, per l'intera durata della pellicola, ascoltiamo il ticchettio incessante di un ordigno che esplode nel silenzio della morte, che per Benjamin è da intendersi come «la sanzione di tutto quello che un narratore possa narrare»². La parola funge da primo legame indissolubile tra i personaggi, creando un forte scarto semantico tra i bambini e i più grandi, il cui ruolo si smarrisce tra le pieghe sudate del sole di una periferia romana impossibile da rintracciare. Nello specifico, Paolo Carnera, direttore della fotografia di *Favolacce*, definisce i bambini come un «paesaggio visivo strepitoso»³, sottolineando la straordinaria capacità dei registi di raccontare per paradossi, affidando una verità, di partenza inattendibile, a figure così candide, ma allo stesso tempo, capaci di stringere la morte. In tutti e tre i lungometraggi c'è un continuo sovrapporsi di parole e di voci, soprattutto nella testa dei personaggi, impedendo, tuttavia, di poter parlare di immaginazione.

Anche le favole si sporcano, e tutto viene scaraventato in una dimensione allucinatoria dove l'unico modo per sopravvivere è appropriarsi dello spazio narrativo dell'altro. Eppure, tutto procede per trame ordinate che, tuttavia, si scordano tra loro, creando quell'inceppo cerebrale da cui i protagonisti non riescono a liberarsi, mettendo a nudo la semplicità insita nell'istanza del male. In nessuno dei tre film l'attendibilità è affidata alle parole dei *grandi*, resi ricurvi dall'incapacità di sorreggere un reale che sfugge al loro controllo apparente, lasciandoli nella più totale afonia. Sono tanti i silenzi che lacerano lo spazio di indagine affidato a padri e madri, incapaci di tutelare i propri figli dal male. Infatti, ne *La Terra dell'Abbastanza*, madre e padre si ritrovano dopo la morte dei rispettivi figli, di cui resta solo un tatuaggio sulla pelle e un sorriso condiviso. I genitori sono lasciati soli, davanti all'immagine della propria inconsistenza, intrappolati in inquadrature di cui occupano gli spigoli, come se fossero perennemente rannicchiati, pronti a schivare tutti i colpi inferti da una narrazione da cui sono già stati congedati.

Ulteriore *topos* della narrazione per immagini dei Fratelli D'Innocenzo è l'acqua, che non irroria ma prosciuga, strizza dai corpi tutta quella vita rimasta che sosta attorno a tavolate dove, come unico pasto, si consumano parole frugali e piatte, ai cui margini restano i figli, i veri grandi della narrazione. L'acqua si tocca con mano anche negli occhi, così che le inquadrature

² Peter Brooks, *Trame, Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 24.

³ Ludovico Cantisani (a cura di), *Conversazioni su Favolacce*, Dublino, Artdigiland, 2021, p. 51.

sembrino pixel inumiditi di luce, rovesciati sui corpi dei personaggi, incapaci di raccogliere le fila di un ordigno responsabile del legame estremo, quello della morte dei propri figli. Quest'ultima è suggellata dallo squarcio acquatico provocato da Elio Germano – uno dei punti cardine del cinema dei registi – che in una scena di *Favolacce* taglia uno dei bordi della piscina, facendo fuoriuscire tutta l'acqua. Questa immagine, ennesima gestazione del disumano, ripropone il legame reciso e il rilasciamento di un suono pesante come il fumo e indelebile come l'aria. Infatti, Esmeralda Calabria, che ha curato il montaggio del film, ha sottolineato come «l'acqua fa parte del tutto, rappresenta un annegamento ma è anche un luogo segreto»⁴.

I Fratelli D'Innocenzo propongono una gestazione perennemente in apnea, dove i personaggi sono incasellati non solo all'interno dei bordi dell'inquadratura, ma anche dell'acqua in cui sono immersi. L'acqua non funge più da punto di visione, quindi come mezzo che amplifica la vista, bensì consente di rifrangere lo sguardo che viene prima distorto e, poi, riconfigurato secondo un codice che in *America Latina* raggiunge la sua configurazione definitiva. L'acqua si appesantisce di ciò di cui è caricato il personaggio, diventando gorgo che avvinghia il corpo alla proiezione di quanto trattiene e ingabbia chi riprende e chi guarda. L'acqua è la maglia tramite cui i Fratelli stringono un legame con lo spettatore che accetta, non senza contraddizioni, di immergersi in uno sguardo che gode della profondità dell'essere non solo duplice, ma anche triplo. Lo sguardo di Fabio e Damiano consente alle inquadrature di accogliere una molteplicità di piani non solo formali, ma anche percettivi ed emotivi, che vogliono essere indagati, respingendo, allo stesso tempo, lo spettatore. Questa forma di attrito visivo è data dall'aggiunta dello sguardo di quest'ultimo, attraverso il quale i due Fratelli creano un varco per potersi addentrare nella trama visiva del film. L'acqua in *America Latina* è densa, come se portasse in superficie e, soprattutto, riportasse sulla sua superficie il reticolato della mente umana, la prigione in cui il protagonista si ripiega.

L'atto dello scendere non è mai per il personaggio di Elio Germano – protagonista non solo di *Favolacce*, ma anche di *America Latina* – una presa di coscienza, quanto un maggiore ritirarsi rispetto a ciò che si vede. Si pensi alla scena di *Favolacce* in cui Germano scende al piano di sotto e trova entrambi i figli senza vita; anche in quel caso, il suo addentrarsi non corrisponde a una apertura, bensì a una compressione, tramutatasi in un digrignare i denti che sembra, quasi, voler arginare la rottura delle acque della piscina sventrata. In *America Latina*, invece, lo scendere nello scantinato

⁴ Ivi, p. 66.

corrisponde a una modalità di ripresa che, senza il peso dell'occhio dello spettatore, non avrebbe la stessa conflittuale profondità, innanzitutto per il personaggio in quanto oggetto di visione che, tuttavia, risente dell'esercizio dello sguardo a lui applicato. L'acqua avvinghia con le sue gocce filamentose, non scivola dalla pelle, ma la percuote, quasi nel tentativo di rendere visibile ciò che nella mente intrappola il protagonista.

Significativa, a tal proposito, è la locandina del terzo lungometraggio dei registi dove Germano è immortalato di spalle, con il cranio spaccato, riproducendo la superficie di un uovo. Ebbene, la crepatura è stata effettuata in corrispondenza della zona del lobo parietale, dove hanno sede due aree funzionali del cervello: quella *corticale somatosensoriale*, che si occupa della elaborazione delle informazioni sensitive e tattili, e la *corteccia parietale posteriore*, che contribuisce alla capacità di calcolo, linguaggio, orientamento spaziale e memoria. Se si prende in considerazione il personaggio di Germano, quest'ultimo perde la memoria e soffre di allucinazioni, alterando completamente ogni capacità percettiva, affogata ulteriormente dalla superficie collosa dell'acqua, riempitasi dei residui che affollano lo *scantinato-mente* del protagonista. Essendo stata, dunque, intaccata quella zona è come se Fabio e Damiano si fossero insinuati all'interno di quella crepa, non nel tentativo di colmarla, quanto di portare alla luce il rimosso, appoggiandosi allo sguardo dello spettatore: a quest'ultimo spetta il compito di aprirla servendosi del proprio occhio, quello che il protagonista non è più in grado di usare.

Dunque, i Fratelli D'Innocenzo, tramite la loro filmografia, mettono in atto un esperimento prima linguistico e, poi, visivo a cui lo spettatore, in quanto essere umano, non può sottrarsi; infatti, la scrittura diventa l'ossatura imprescindibile di una immagine che ferisce proprio per la sua capacità dilagante di saper raccontare ogni forma di umanità.

6.

UNO, NESSUNO E CENTOMILA:
CONTAMINAZIONI E DISSONANZE
NEL CANONE NELLA MODERNITÀ LETTERARIA

MASSIMO CASTELLOZZI
(UNIVERSITÀ DI MILANO 'TULM')

“FAVILLE”, “GHIRIBIZZI”, “BRICIOLE”:
PER UNA STORIA DELL'ELZEVIRO
NEL NOVECENTO ITALIANO

Nel 1990, sollecitato su Emilio Cecchi da Alain Elkann nel libro intervista “Vita di Moravia”, l'anziano scrittore romano, affermava:

Sarebbe facile dire che [Cecchi] e gli altri amici della Ronda odiavano e denigravano il romanzo perché non erano capaci di scriverlo. Sta di fatto tuttavia che, per una ventina d'anni, gli scrittori del gruppo di Cecchi, anche per necessità economiche, privilegiarono l'articolo letterario di giornale noto allora sotto il nome di elzeviro. Baldini, Cecchi, Barilli, Cardarelli ecc. scrivevano sui giornali e non per i giornali. Vale a dire si servivano dei giornali per fare della buona letteratura o per lo meno quella che loro consideravano buona. Purtroppo i limiti dell'elzeviro, letterari e no, oggi si fanno sentire, cioè l'elzeviro è datato¹.

Moravia, che sarebbe morto pochi mesi dopo, non soltanto si guardava in quell'occasione dal menare un fendente contro quei letterati, per lui, scrittore *engagé* in prima linea dal 1929, autoreferenziali e fascisteggianti, ma implicitamente forniva anche il polso della situazione nel momento storico in cui l'elzeviro si avviava ormai al tramonto.

Se è vero che in più di un caso, come ironizzava Giovanni Comisso, l'elzeviro rappresentò per gli scrittori l'unico mezzo per avere uno stipendio fisso, è noto che alcuni libri nati sulla terza pagina dei quotidiani costituiscono oggi parte integrante del canone nazionale: dalle monumentali *Faville del Maglio* ad un *cult book* come *Pesci Rossi* di Emilio Cecchi, uscito nel 1920 (la cui prima pagina Italo Calvino notoriamente lodò come alto magistero di stile), che può considerarsi *strictu sensu* il capostipite del moderno libro-elzeviro.

¹ Alain Elkann, Alberto Moravia, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 123.

Fra le innumerevoli proposte di definizione del genere, quella offerta all'altezza ormai matura del 1963 da un "terzapaginista" esperto come Roberto Ridolfi, che raccogliendo i suoi articoli li avrebbe poi licenziati nel volume dal significativo titolo "*Ghiribizzi*" (1968), offre una riflessione dalla quale si evince l'opportunità di adottare l'etichetta onnicomprensiva di «prosa d'arte»:

dalle terze pagine gli elzeviri passano, quando ci passano, nella storia letteraria, e là ciascuno prende finalmente il posto che gli appartiene: la novella nella narrativa, il saggio critico nella critica e via discorrendo. Rimane il già detto "articolo di varietà", il bozzetto, il saggio morale, la fantasia, il capriccio: elzeviri fritti. [...] E siamo al punto di prima. Fantasie, capricci, saggi: chi cerchi di definire tali prose con un titolo meno generico e formale che quello di "prose d'arte", ha l'effetto di un cane che rincorra la propria coda. [...] Un genere letterario veramente *sui generis* e tuttavia indefinibile. Ma la prima destinazione di queste prose, così trionfanti fra noi, fa che esse abbiano almeno la comune caratteristica esterna di una misura [...] contenuta tra la colonna e mezza e le due colonne di giornale².

Come è noto, una figura totalmente emblematica del rapporto fra giornalismo e letteratura quale Orio Vergani (nella cui scrittura Eugenio Montale aveva ravvisato la perfetta sintesi delle due componenti), all'altezza del 1924, proprio mentre da Treves uscivano le dannunziane *Faville*, inaugurava la collana intitolata «La terza pagina», intesa a raccogliere in volume gli articoli di alcune prestigiose firme del "Corriere". Così Massimo Bontempelli, che nel quarto numero del catalogo vi aveva pubblicato *La donna del Nadir*, nel marzo del '27 affermava: «nei primi secoli l'ottima pittura rispose alla necessità di collocare quadri di devozione sopra gli altari. Oggi la buona letteratura si temprava nella necessità di passare per le terze pagine dei quotidiani prima di essere raccolta in libro»³.

Si deve per primo a Enrico Falqui l'individuazione di «quell'antica collezioncina» come il fondamento di un «aspetto, ben determinato e caratteristico della nostra letteratura contemporanea»: cioè, al genere "elzeviristico"⁴. Al catalogo, che gli studi hanno numerato in nove titoli⁵,

² Roberto Ridolfi, *Ghiribizzi*, Firenze, Vallecchi, 1968, p. 67.

³ Massimo Bontempelli, *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1987, p. 762.

⁴ Enrico Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Mursia, Milano, 1969, p. 28.

⁵ Ivi, p. 27; inoltre: Stefano Bartezzaghi, *Introduzione* in Achille Campanile, *Cantilena all'angolo della strada*, Rizzoli, Milano, p. 12. Si tratta di: 1. Luciano Zuccoli, *In cerca di una barba*, con un disegno di A. Camerini, un profilo di A. Nosari, un articolo di A. Baldini, *Cronache della quindicina*, Roma, [s.n.], 1924; 2. Emilio Cecchi, *La giornata delle belle donne*, con un disegno di A. Bartoli, uno scritto di A. Gargiulo, *Cronache della quindicina*, Roma, [s.n.], 1924; 3. Sibilla Aleramo, *Il mio primo*

occorre aggiungerne un decimo, oggi reperibile nella sola biblioteca comunale di Terni, alla quale pervenne per legato da Arnaldo Frateili, che della collana era stato il promotore occulto: si tratta de *La Storia di un raffreddore* del mantovano Giannetto Bongiovanni (Dosolo, 1890 - Brescello, 1964), un centinaio di pagine che raccolgono alcuni racconti umoristici, fra i quali quello eponimo dell'intero volumetto.

Verso lo scadere del secolo, in un contesto diametralmente opposto a quello dei primi anni Venti, quando la terza pagina si avviava ormai all'agonia per trasformarsi di lì a poco nella odierna pagina culturale, si svolse un'iniziativa editoriale assimilabile ancora, per prassi e tipologia, a quella delle “Cronache della quindicina” ed individuabile come possibile *terminus ante quem* del genere elzeviristico. Fra il 1985 e il 1999 uscirono infatti, in due distinte collane, oltre una trentina di volumi pubblicati per conto de «La Stampa» con il titolo, rispettivamente, di «La terza pagina» (1985-1994) e «I libri de La Stampa» (1994-1999): tra essi si possono citare ad esempio *Il magico 'kolobok' e altri scritti* di Mario Rigoni Stern (1985) e *Briciole di colonna* di Guido Ceronetti (1987).

A distanza di ormai cento anni, è facile rilevare come, all'interno di quella prima, esile ma fondamentale collana, il canone odierno abbia nettamente recepito la distinzione tra i giornalisti (Zuccoli, Calzini, Beltramelli, Nosari, Bongiovanni) e i letterati (Cecchi, Aleramo, Bontempelli, Barilli, Cardarelli) pur dovendo riconoscere all'impresa editoriale nella sua interezza una medesima e inevitabile vocazione letteraria. In tali elenchi spicca il nucleo di quella che, a proposito del genere elzeviristico, Beppe Benvenuto ha chiamato «la nave scuola della Ronda»⁶, ma vi ha certamente un posto di rilievo anche Massimo Bontempelli, a cui, tramite la *Frusta Letteraria*, sono legate figure fondamentali nello sviluppo del giornalismo letterario: Frateili, Giovan Battista Angioletti, Umberto Fracchia, Giovanni Titta Rosa e Raffaele Calzini

amore, con un disegno di P. Conti, uno scritto di A. Panzini, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 4. Massimo Bontempelli, *La donna del Nadir*, con un disegno di A. Camerini, un profilo di C. Alvaro, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 5. Raffaele Calzini, *Elegia a St. Moritz*, con un disegno di G. Amisani, uno scritto di A. Cecchi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 6. Antonio Beltramelli, *Le lettere del cavalier Mostardo*, con un disegno di A. Camerini, uno scritto di M. Bontempelli, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 7. Bruno Barilli, *Delirama*, con un disegno di A. Spadini, uno scritto di E. Cecchi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 8. Vincenzo Cardarelli, *Terra genitrice*, con un disegno di C.E. Oppo, uno scritto di G. Raimondi, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 9. Adone Nosari, *Le belve e l'uomo*, con un disegno di M. Genua, uno scritto di A. Frateili, Cronache della quindicina, Roma, [s.n.], 1924; 10. Giannetto Bongiovanni, *Storia di un raffreddore*, con una lettera di R. Calzini, un disegno di A. Kriloff, Cronache della quindicina, Roma [s.n.], 1924.

⁶ Beppe Benvenuto, *Elzeviro*, Palermo, Sellerio, 2012, pp. 52-60.

(Milano, 1885 - Cortina d'Ampezzo, 1953⁷). Ed è proprio quest'ultimo a sancire *de facto*, idealmente ricongiungendovi anche la propria esperienza professionale iniziata al "Corriere", la complementarità fra giornalisti e scrittori:

La Terza Pagina del Corriere fu creazione degli Albertini [...]. Luigi Albertini, scostandosi in questo dagli esemplari giornali anglosassoni, capì che i mezzi finanziari e la autorità del suo giornale dovevano servire da veicolo all'elevazione intellettuale e artistica del pubblico italiano. La sua terza pagina fu nazionale nel senso che non vi figurarono firme straniere e fu tutt'altro che un provinciale privilegio degli scrittori milanesi. [...] Così vi poterono apparire le più contrastanti firme di Da Verona e di Pirandello, di Ogetti e di Giacosa, di Zuccoli e di D'Annunzio⁸.

Ad oggi, il problema di una definizione univoca relativa allo statuto di genere appare non ancora risolto: elzeviro, prosa d'arte, capitolo? Tuttavia, che la specificità dell'elzeviro consti nella sua primigenia occasione compositiva era stato affermato quasi come un fatto scontato fin dal 1923 dallo stesso Antonio Baldini il quale, elogiandone contestualmente il valore, scriveva:

Certi articoli di Papini quand'era fuori della grazia di dio valgono più della edificantissima *Storia di Cristo*. Certi articoli di Cecchi e Giovannetti comprano tutto un vagone di produzione contemporanea; e si tratta di veri articoli di giornale, fatti pel giornale, nati dal giornale, intonati al giornale, che non avrebbero saputo nascer così animati e correnti né come capitoli d'un libro, né come saggi d'una rivista, né come appunti lirici, né come racconti; perché altro non sono che cicalate, bajate, capitoli, satire, articoli, o comunque li vogliate chiamare, di giornale.

Se, evocando il giudizio di "inattualità" ascritto alla prosa d'arte da Roland Barthes e quello di "marginalità" o estemporaneità ascritto da Remo Cesarani, è certamente possibile affermare che "della prosa d'arte" l'elzeviro è una rappresentazione⁹, si potrà aggiungere che nell'Italia del Novecento esso ne costituisca di gran lunga la realizzazione principale, al punto da imporsi come genere letterario solido, lungo tutto l'arco del secolo.

⁷ «[...] quando U. Fracchia si trasferì da Roma a Milano per fondarvi *La Fiera letteraria* (1925), il Calzini collaborò assiduamente fin dal primo numero. Al Fracchia e all'ambiente romano egli era unito da precedenti legami, testimoniati anche dal suo primo libro, *Elegia a St. Moritz* (Roma 1924), inserito in una collana di pubblicazioni quindicinali, "Terza pagina", progettata da Armando Fratelli e destinata alla presentazione di giovani, promettenti scrittori. Il volumetto, che comprende un suo ritratto scritto da Alberto Cecchi, è un prodotto della già diffusa "prosa d'arte" [...]» (Felice Del Beccaro, *Raffaele Calzini in Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1974).

⁸ E. Falqui, *Giornalismo e letteratura* cit., p. 45.

⁹ Cfr Carla Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 30.

Inoltre, partendo dal presupposto che, come tra altri ha ribadito ancora Ermanno Paccagnini¹⁰, è sostanzialmente impossibile distinguere (se mai sia necessario) la letteratura dal giornalismo quando quest'ultimo occupa gli spazi della “terza pagina”, un utile criterio guida potrà considerarsi quello di natura filologica, basato sulla prassi dell'auto-antologia di articoli precedentemente apparsi sui quotidiani o sui periodici di larga diffusione. Un criterio che possiede un oggettivo e comune denominatore: innanzitutto la primigenia occasione compositiva, che non può prescindere dal peculiare rapporto con il grande pubblico, con tutte le sue variabili storiche e linguistiche (ha scritto in proposito Claudio Marabini: «nel fenomeno della terza pagina si uniscono con uguale merito e responsabilità letteratura, giornalismo e pubblico; anche il pubblico; d'altro canto, non esiste giornalismo che possa prescindere dalla legge dei lettori»¹¹); in secondo luogo, l'apprezzamento di dati criticamente rilevanti quali la scelta, l'ordinamento e l'eventuale variantistica messa in atto da parte dell'autore. Si tratta di una proposta già avanzata nell'ambito del *reportage* narrativo¹², con il quale il genere elzeviristico intrattiene una sicura parentela non solo in termini di vicende editoriali ma anche di contenuto: basti citare per esempio la serie della raccolta *Cose Viste* di Ugo Ogetti, pubblicate fin dai primi anni Venti, che alla cronaca della visione soggettiva uniscono un vasto corollario emotivo, culturale, politico, letterario. Il che non escluderebbe automaticamente quelle raccolte di testi non propriamente nate sui quotidiani, soprattutto dal 1919 al '39, ma su alcune riviste letterarie: basti pensare a “La Voce”, alla “Nuova Antologia”, al “Convegno”, al “Frontespizio”, dove ebbero origine, ad esempio, volumi quali *Nuvole e poesie* di Carlo Linati (1919), *Viaggio di un povero Letterato* di Alfredo Panzini (1920), *Dizionario dell'omo selvatico* di Domenico Giulioti (1923).

Neppure se ne potrà fare – è chiaro – una questione di nomi, ovvero ripetere la usitata e un po' frusta distinzione tra giornalisti e letterati se, per restare al caso più illustre nel giornalismo italiano (quello del «Corriere della Sera»), scegliendo gli autori che vi scrissero tra il 1901 e il 1939, Franco Contorbia, nel secondo volume dei Meridiani dedicati al giornalismo, ha potuto antologizzare con perfetta parità: Baldini, Cecchi, Buzzati, Piovene, accanto a Cesco Tomaselli, Luigi Barzini, Virgilio

¹⁰ Cfr Ermanno Paccagnini, *Letteratura e giornalismo* in *Storia della letteratura italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, I, Milano, Garzanti, 2001, pp. 499-560, p. 502.

¹¹ Claudio Marabini *Letteratura bastarda: giornalismo, narrativa e terza pagina*, Milano, Camunia, 1995, p. 112.

¹² Cfr Silvia Zangrandi, *A servizio della realtà. Il reportage narrativo dalla Fallaci a Severgnini*, Milano, Unicopli, 2003, in particolare pp. 9-13.

Lilli, Indro Montanelli, cui ha aggiunto il nome ancipite ed ecumenico di Orio Vergani¹³.

Piuttosto, ciò che si vuole qui sottolineare è la piena centralità dell'elzeviro entro l'articolata esperienza della prosa d'arte italiana, non solo in termini di una lunga durata storica (dal 1920 al 1990 per non dare che due estremi cronologici restrittivi) ma anche e soprattutto in termini paradigmatici per forma e contenuto. Liberando l'elzeviro da restrizioni formali e di contenuto, da distinzioni basate sul presunto rango degli autori, così come dal confinamento all'interno della pur gloriosa esperienza della Ronda e di quel contesto storico-culturale, sarà dunque possibile assumere una prospettiva storica unitaria, nella quale la produzione elzeviristica sia colta nel suo articolato divenire, di pari passo con l'evoluzione della società e della cultura in cui essa prende forma.

Avviandomi alla conclusione, vorrei portare un esempio della continuità fra la stagione dell'*entre deux guerres* e il dopoguerra: continuità di forme, di misure testuali, dello scopo di rinnovamento linguistico e di incivilimento della società; ma anche continuità di uomini (uno su tutti Giovanni Battista Angioletti per il *coté* organizzativo e Antonio Baldini per quello creativo) entro una vera e propria tradizione letteraria, pronta però al rinnovamento e a recepire il nuovo *zeitgeist*.

Venticinque anni dopo la citata dichiarazione di Raffaele Calzini, all'altezza del 1953, la "Presentazione" al pubblico dell'*Inchiesta sulla terza pagina*, voluta e curata da Enrico Falqui per la radio italiana, venne affidata ad un dipendente RAI d'eccezione, Carlo Emilio Gadda, il quale evidenziava in particolare la continuità fra la "terza pagina" dei quotidiani e il terzo programma radiofonico, che del testo a stampa aveva costituito l'immediato precedente:

In questo libro, così saggio e ricco, messo a disposizione del pubblico e degli studiosi dalla scelta provvidente delle Edizioni Radio Italiana, ecco il più criticamente appassionato dei nostri critici, uomo che si sente "satturo" di responsabilità (il che è molto bello, oggi) [Giovanni Battista Angioletti, n.d.r.]: ha interrogato [...] i bravi e operanti e modesti artefici dell'arte elzeviresca, o dell'articolo di taglio: saggisti, narratori, giornalisti, critici, cesellatori del *petit poème en prose*. Quel denso e grumoso e accartocciato inchiostrare ch'era la pratica del loro accademismo solingo e a volte, forse, un tantino insocievole, quel *gribouillage* un po' da orso ch'era la traccia silvana della lor penna, s'è pur disciolto nella terza pagina a linguaggio potabile [...]. Un'analogia funzione è esercitata oggi dalla radio: per presentarsi al pubblico

¹³ Cfr Franco Contorbia (a cura di) *Giornalismo italiano 1901-1939*, Milano, Mondadori («I Meridiani»), II, 2007.

bisogna pur farsi la barba, lavarsi. Per ottenere ascolto bisogna dire con esattezza elegante, essere chiari e puliti¹⁴.

Fra il 1950 e il 1957, alcune conversazioni radiofoniche vennero raccolte dagli autori stessi in volume: non è un caso che il primo dei titoli letterariamente più rilevanti pubblicati presso le “Edizioni della Radio” porti proprio la firma di Antonio Baldini, rondista della prima ora ed elzevirista di lungo corso. Nel 1950 uscì *Melafumo*, costituito da quindici conversazioni corrispondenti a tanti capitoli, di cui il secondo intitolato proprio “Radiofonica”, con una seconda edizione, rivista e accresciuta col titolo di *Doppio Melafumo* e contenente in tutto ventinove prose (1957). Del 1955 è *Piccolo Cabotaggio* di Giani Stuparich, apparso a distanza di un anno dalla riannessione di Trieste all'Italia nella collana «Saggi» e composto da venticinque prose radiofoniche trasmesse dal 1948 al 1950. Infine, nel 1956, Franco Antonicelli, pubblica *Il soldato di Lambessa*¹⁵, che, se si eccettua il libro per ragazzi *Le parole turchine* (Einaudi, 1973), si configura come l'unico libro squisitamente letterario di Antonicelli e quello più “antonicelliano” di tutti: non soltanto per la trama in sottotraccia, intessuta di memoria insieme affettuosa e monumentale e di profonda tensione civile, ma anche per la raffinata passione bibliografica che l'autore aveva potuto sperimentare fin dagli anni Trenta mediante l'attività editoriale. Il soldato di Lambessa, afferma Antonicelli, «si erge come obiettore di coscienza»¹⁶, obbediente fino in fondo alla propria fede con disarmante semplicità, contro il conformismo e l'interesse politico e materiale. Neppure si discosta da istanze etiche e civili *Piccolo cabotaggio*, come lo stesso Giani Stuparich suggerisce nella sua introduzione: anzi, «numerosi spunti di quella inquieta e autentica passione morale [...] tutta una serie di meditazioni, di rimandi etico-storici»¹⁷ confluirono contemporaneamente nel romanzo *Simone* del 1953. E perfino uno scrittore tradizionalmente di ‘disimpegno’ come Baldini si interessa, sia pure con il velo dell'ironia, a temi civili: come ne *L'obiettore di coscienza* (letto il 17 marzo 1950 e pubblicato in *Melafumo*, pp. 107-111) e a riflessioni morali e politiche, come in *Troppo presto per ricominciare* (letto il 10 ottobre del 1950 e pubblicato in *Doppio*

¹⁴ Carlo Emilio Gadda, *Prefazione in Inchiesta sulla terza pagina*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, p. 5.

¹⁵ Il volume venne stampato nel novembre del 1956, come testimonia la lettera del Consigliere delegato ERI Vittorio Malinverni conservata presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia, Fondo Antonicelli, Attività Culturale, Rai Radiotelevisione italiana, Annuario Rai 1952-1953, b25, fasc. 145. Cfr. http://lombardiarchivi.servizirl.it/groups/UniPV_CentroManoscritti/fonds/46195/units/616126

¹⁶ Franco Antonicelli, *Il soldato di Lambessa*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1956, p. 111.

¹⁷ Renato Bertacchini, *Giani Stuparich*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 139.

Melafumo, pp. 109-114), in cui condanna la guerra in Corea e, più in generale, la pericolosa competizione fra gli stati ingenerata dalla guerra fredda.

Nel segno della definizione e del ruolo dell'elzeviro da cui si sono prese le mosse, sarà lo stesso Antonicelli, in un articolo apparso sul "Radiocorriere" del 21 febbraio 1965, a fornire la sua visione dell'elzeviro, entro un solido radicamento sociale e un vitale rapporto con il pubblico, i cui interessi e bisogni appaiono all'autore profondamente mutati rispetto al passato, e in particolare rispetto ai tempi ormai lontani, agli albori del regime, quando l'elzeviro era fiorito:

Com'è arcinoto, la «terza pagina», o per essere più esatti l'articolo di «terza», o diciamo addirittura l'«elzeviro», perché di questo si tratta, con tutte le sue variazioni, è una sorta di genere letterario sorto in Italia e cresciuto con splendida fioritura solo da noi, da nessun giornale straniero imitato fino ad oggi [...].

Che cosa resta oggi all'elzeviro? – si chiede conclusivamente Antonicelli:

Resta all'elzeviro la «moralità» [...]. Che cosa significa «moralità»? Significa commentare o sollecitare le discussioni intorno a ciò che attualmente e collettivamente facciamo, pensiamo, viviamo, in cerca di nuove istituzioni civili. Significa dunque aderenza al presente. In questo senso l'elzeviro non muore, perché si è rinnovato, si è adeguato alla richiesta di ciò che è reale. Non è più un bel fiore letterario da portare all'occhiello, smagliante e senza odore come le camelie [...] perché (così si vorrebbe che fosse) collabora con tutte le altre parti del giornale a far del lettore il corresponsabile di un piano di azione degno di esser definito civile¹⁸.

Polemizzando con l'egemonia editoriale esercitata da Treves, del resto, già nel maggio del 1919 Piero Gobetti, amico e maestro di "moralità" ad Antonicelli, aveva indicato proprio in Luciano Zuccoli, che nel '23, come si è visto, avrebbe inaugurato la collana «Cronache della quindicina» con *In cerca di una barba*, uno dei rappresentanti più significativi di quell'aridità e fatuità della cultura italiana, denunciate da Gobetti non senza una nota di misoginia:

Aride e vuote sono le tasche di Luciano Zuccoli, di Amalia Guglielminetti, di Carla Prosperi e di tutti gli altri fortunati falliti della repubblica delle lettere se tace il fervore delle macchine di via Palermo [...] dove a ora fissa si spolvera il sacco cerebrale di tutti i geni femminili ed effeminati e androgini di cui ancora gli dei son larghi ad Ausonia¹⁹.

¹⁸ Franco Antonicelli, *Storia e destino dell'elzeviro* in «Radiocorriere», 21-27 febbraio 1965, p. 20.

¹⁹ Rasrusat [Piero Gobetti], *La cultura e gli editori*, in «Energie Nuove», II (1919), nn. 1-2; ora in Giovanna Viglongo, *Noterelle gobettiane*, Roma, Robin Edizioni, 2003, p. 30.

Un’opzione *engagée*, quella definita da Antonicelli, praticata poi fino alla fine del secolo da un altro illustre elzevirista e scrittore torinese, Guido Ceronetti²⁰, che ripartisce la propria raccolta *Briciole di Colonna 1975-1987* nelle tre sezioni: *Sbriciolamenti*, *Bricioletica*, *Natura in briciole*, inserendo nella seconda, dal titolo quanto mai significativo, elzeviri quali *Le bretelle della morale* (6 ottobre 1984), *Debolmente cittadini* (21 aprile 1987) o *Le catene della bilionaria* (20 settembre 1975), in cui arriva ad accostare provocatoriamente la ricchissima giovane americana Patricia Hearst, che, arrestata dall’FBI il 18 settembre dopo mesi di ricerche, si era a suo modo ribellata al conformismo sociale, al «figlio di Pietro Bernardone»²¹.

Nell’ultima raccolta firmata da Ceronetti, *Lo scrittore inesistente* pubblicata nel 1999, con la quale è possibile simbolicamente far coincidere la fine del secolo con quella dell’elzeviro, l’autore, quasi a consuntivo della lunga, variegata esperienza rappresentata dall’elzeviro nella cultura italiana, affermava infine:

Io scrittore inesistente è quello che, senza essere un vero giornalista, scrive – da scrittore che si adatta, dunque rinunciando a essere interamente scrittore per poter essere mezzo giornalista – sui giornali, e questo faccia sia per piacere che per impegno civile, o bisogno... [...]. In Italia, all’epoca nostra, abbiamo Alvaro, Piovene, Sciascia, Montale, Pasolini, Parise, Buzzati, Bontempelli, Tobino, Zanzotto e, persino, in vecchiaia, Giorgio Manganelli... [...]. Ma è ben raro, quando si leggono in volume articoli e corrispondenze di scrittori pubblicati anni prima su giornali, che non si osservi una perdita di esserci, nonostante il moltiplicarsi apparente e furioso della presenza, di quello che conosciamo come scrittore²².

²⁰ Sul Ceronetti elzevirista cfr Margherita Quaglino, *La carta non è stanca: sulla lingua del Ceronetti scrittore per i giornali* in «Il Giannone», XIII (gennaio-dicembre 2015), n. 25-26, pp. 135-157.

²¹ Guido Ceronetti, *Briciole di colonna 1975-1987*, Torino, Editrice La Stampa, 1987, p. 95.

²² Id., *Lo scrittore inesistente*, Torino, Editrice La Stampa, 1999, p. 5.

ALESSIA RUSSO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

IL TEATRO DI PIRANDELLO,
UN ANDIRIVIENI DI FORZE CONDANNATE
«AD ESSERE A UN TEMPO VIOLINO E CONTRABBASSO»:
IL SOVVERTIMENTO DEI VALORI
NELLA PIÈCE *LA VITA CHE TI DIEDI*

La “fortuna” di Pirandello, quale che sia l’angolazione critica dalla quale ci si disponga ad analizzarla, rivela oggettivamente un suo connotato fondamentale e costante: [...] il rapporto tra il gesto espressivo di Pirandello e la nostra cultura è andato sempre più definendosi come rapporto dialettico, anzi di immediata e violenta provocazione¹.

Oltrepassando i confini del canone², pur restando ben saldo all’interno dello stesso, Pirandello decostruisce la struttura logora e in decadimento del dramma borghese attraverso forme che, pur non essendo inedite, definiranno i caratteri di un teatro *in fieri*. «Il colore temporale e borghese dei contenuti teatrali»³, malgrado si rivesta d’un significato nuovo, favorisce la scintilla di un’entropia interna in grado di scalfire il sistema di valori che a quel genere, il dramma borghese, facevano riferimento. La «fortuna» di Pirandello, come si è detto, risulta legata a un valore dialettico incoativo e incalzante; il laboratorio creativo dell’autore – come per una legge d’osmosi poetica – dà vita a una serie di elementi pronti a fluire da una forma letteraria all’altra per fissare il termine ultimo di un incipiente germe della crisi. Sebbene i suoi testi siano parte del canone letterario e del «rassicurante patrimonio culturale del paese»⁴, «non è certo casuale la cura con cui il Croce si preoccupava di eliminare *tout court* Pirandello dal mondo dell’arte e dell’alta cultura»⁵, quasi in un tentativo di “occultamento” di quella crisi

¹ Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 179.

² Dominique Budor, *Scrivere, ovvero rinascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello*, Pisa-Roma, Serra Editore, 2022, p. 23.

³ L. De Castris, *Storia di Pirandello* cit., p. 117.

⁴ D. Budor, *Scrivere, ovvero rinascere a sé stesso. Saggio su Luigi Pirandello* cit., p. 23.

⁵ L. De Castris, *Storia di Pirandello* cit., p. 180.

che stava decostruendo i valori più identificativi dell'uomo borghese. Coperta da un velo di silenzio misto a timore, il sentore della crisi si diffonde come una "iettatura" del Chiàrchiaro o come una minaccia di morte originatasi dallo schiocco di dita del mortifero protagonista della novella *Soffio*. Il significato di una tale rivoluzione silenziosa si esplica dunque in un modello di *pièce* apparentemente protetta da una cornice solida che dovrebbe definire il perimetro ordinato di un mondo che, in realtà, è tormentato da diverse forze oppostive. Per validare gli schemi di questo singolare *modus operandi* sembra opportuno parlare, in accordo con Giovanni Macchia, di una crisi che non prevede una vera e propria distruzione: Pirandello lascia i fondamenti del verismo a un destino diverso, dapprima creando un distacco flebile, poi netto e definito⁶. Nel dramma della «scomposizione della persona romantica e borghese»⁷ la ragione si aggira nel tessuto dell'opera come reagente determinante e imprescindibile, causa ed effetto di un meccanismo corrotto e malfunzionante: «come borghesemente piange e ride, soffre e si dispera, ama e odia, così il personaggio pirandelliano ragiona»⁸. La ragione soggioga i «claustrati» che, stretti e intrappolati nella loro stanza della tortura, attendono il processo del loro agognato – seppur crudele – autore.

In una stanza «quasi nuda e fredda»⁹, la presenza illusoria d'una assenza palpabile tiene in ostaggio le vite di personaggi "vivi" che popolano la triste e paradossale vicenda. Fulvio, il «grande assente», dopo sette anni trascorsi a Liegi – il giovane s'innamorò d'una donna che andò in sposa a un altro uomo – torna al nido materno per compiere gli ultimi passi del suo cammino terreno. In una sorta di «inquietante e funereo animismo»¹⁰, Anna Luna s'appresta a preparare un'insolita veglia funebre in preda a un lucido e ragionato delirio. In realtà la donna riteneva già morto suo figlio, almeno per come ella lo conosceva quando, andato via per seguire i suoi studi, le era tornato in casa totalmente diverso. L'*iter* di cognizione della madre attraverserà diverse tappe intermittenti che, come una *climax*, definiranno, a poco a poco, il crollo definitivo delle illusioni; l'*incipit* si riconosce già nella prima ammissione del cambiamento di Fulvio: «[...] altri occhi: freddi. E una fronte sempre opaca, stretta qua nelle tempie. E quasi calvo, quasi calvo. Ecco com'è là»¹¹. La donna, che lo ha mantenuto in vita per sette lunghi anni nonostante la sua assenza, non può continuare a ravvivare il fuoco della vita anche se quella

⁶ Cfr. Giovanni Macchia, *Premessa*, in Luigi Pirandello, *Maschere nude*, vol. I, Milano, Mondadori, 1986, pp. XX-XXII.

⁷ L. De Castris, *Storia di Pirandello* cit., p. 120.

⁸ *Ibidem*.

⁹ L. Pirandello, *La vita che ti diedi*, in *Maschere nude*, vol. III, Milano, Mondadori, 2004, p. 251.

¹⁰ Nino Borsellino, *Ritratto di Pirandello*, Bari, Laterza, 1987, p. 108.

¹¹ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 264.

morte spirituale è ora anche fisica? «Per la madre, la figura in cui si esalta tutto il dramma [...] la soluzione è nell'accettazione della morte del figlio dentro una prospettiva della vita come morte»¹², seguitando in quel delirio di morte-in-vita e costruendo una realtà illusoria in cui Fulvio è ancora "vivo". Il paradossale meccanismo messo in atto inizia ad assumere una forma più nitida che, per essere accettata come plausibile e verosimile, deve necessariamente rientrare in un piano di realtà che risponda ai paradossali giochi e sconvolgimenti della ragione. Prospettando la propria vita, e chi ne fa parte, come un mondo di vivi – che tuttavia vivi non sono – la donna può legittimare il capovolgimento dei valori e anche del significato assoluto di vita e morte.

Nel frattempo le giunge una lettera in cui Lucia, colei che fu amante del figlio, annuncia la sua visita alla villa e, nel secondo atto, si dichiarerà determinata ad abbandonare la sua famiglia per coltivare con Fulvio la nuova vita che porta in grembo, circostanza che genererà le prime scosse nel castello di sabbia delle illusioni della donna; tuttavia Anna Luna decide di rispondere alla lettera mistificando la grafia di suo figlio al fine di distoglierla dall'intento e perché possa ragionare sul da farsi. Pochi giorni dopo la donna sta predisponendo il tutto per accogliere Lucia poiché intanto è giunta un'altra lettera destinata a Fulvio per metterlo al corrente del suo arrivo; la camera è arredata e sistemata in modo da poter tacere la sua morte sotto gli occhi attoniti dei presenti.

Quella che sembra la conclusione di una surreale e quasi inautentica – perché insoluta e privata dell'atto catartico – tragedia, si trasforma in realtà nel centro pulsante dello svolgimento dei fatti; Fulvio resta "presente" nella vita della madre anche senza un corpo, in perfetta coerenza col pensiero della donna: «può esserci un corpo, starci davanti agli occhi, ed essere morto per quella vita che noi gli davamo»¹³. Attingendo da una rosa tematica ben conosciuta, la materia di discussione non si insinua nel tessuto narrativo *ex novo*. Gli antecedenti alla base del dramma si riconoscono in due novelle: *I pensionati della memoria*¹⁴ (1914) e *La camera in attesa*¹⁵ (1916). Tema centrale della prima è la "vita" dei morti dopo la morte stessa: i morti, dopo esser stati trasportati al cimitero, continuano a esser presenti tra i vivi calati ancora in quella che era stata la loro realtà, a prescindere dalla fisicità del corpo. In una lugubre atmosfera di vana attesa, le donne protagoniste della seconda novella ripetono sistematicamente un rito d'attesa in un eterno riciclo di vane speranze; l'assente è destinato a non tornare e quella camera resta il simbolo di un tempo interiore scandito soltanto dalle illusioni delle

¹² N. Borsellino, *Ritratto di Pirandello* cit., p. 108.

¹³ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 265.

¹⁴ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. II, Milano, Mondadori, 1987.

¹⁵ L. Pirandello, *Novelle per un anno*, vol. III, Milano, Mondadori, 1990.

donne. Come sovente accade, Pirandello alimenta il germe creativo presente in quell'officina e bacino tematico, per poi sbocciare in forma compiuta nella produzione teatrale: «tutta l'opera di Pirandello corre velocemente verso il teatro, verso la teatralizzazione delle forme»¹⁶.

La vita che ti diedi, un titolo allusivo che richiama il valore simbolico del *Così è (se vi pare)*: il verbo al passato costruisce due piani temporali in cui la realtà illusoria converge nei due segmenti come in un vicolo cieco. L'operazione messa in atto da Pirandello sembra rispondere alla chiarificazione di Rino Caputo:

Ciò che risalta, se si analizza ciò che si situa tra il titolo e il testo, è l'operazione della mente che propone e dispone le condizioni della rappresentazione e della narrazione: ora nella sempre più sicura coscienza della liceità del dire (del narrare e del descrivere); ora nella problematica ambivalenza, scissa tra la verità della storia e la falsità dell'invenzione; ora nell'umoristica problematizzazione dell'intero procedimento, unica residuale rappresentazione/narrazione possibile¹⁷.

Anna Luna, mettendo al mondo suo figlio, gli dona una prima vita alla quale ne seguirà una nuova e fittizia. Tra la prima e la seconda vita intercorre una morte naturale che verrà a coincidere con la morte reale, per la madre, nel momento in cui la donna scoprirà che la nuora darà presto vita a un figlio: questa nascita fungerà da motore dialettico, in una corrispondenza biunivoca, con la morte definitiva di Fulvio. Il connubio dialettico morte-vita non è *hapax* nel *corpus*; ne è un esempio il romanzo *Suo marito* in cui il valore di tale binomio si cristallizza: nascita e morte si svelano come due facce della stessa medaglia unite, simbioticamente, dal potere creativo dell'Arte. Donn'Anna Luna è vittima e carnefice di una trappola, di una personale «stanza della tortura»; da un lato vittima nelle vesti di madre ferita e addolorata dall'assenza del figlio (contingenza che la porterà a vivere in uno stato di assoluto isolamento, sospeso soltanto dal trauma della morte che paradossalmente resta il momento più vivo della storia) e carnefice – o forse sarebbe più corretto dire “artefice” – prolungando il proprio supplizio sino al momento della consapevolezza. Seppur private d'un finale in grado di stabilire l'acme del *pathos* tragico, lo “strappo nel cielo di carta” definisce il momento più alto del dolore materno, quello in cui l'esigua fiamma dell'illusione subisce il tracollo definitivo: «[...] Debbo dire che io, io, non sono più viva per lui, poiché egli non mi può più pensare!»¹⁸.

¹⁶ Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981, p. 83.

¹⁷ Rino Caputo, *Il piccolo Padreterno. Saggi di lettura dell'opera di Pirandello*, Roma, Editrice Universitaria di Roma, 1996, p. 37.

¹⁸ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 265.

La stanza dell'attesa si prefigura come luogo in cui si concentra il nerbo dell'azione passiva che risiede nell'attesa senza soluzione: tutto ciò che vi accade assume i connotati d'un rito straniante e disatteso. Nell'ombra funerea che colpisce la stanza del protagonista "assente", vita e morte si incontrano e combattono per accaparrarsi la vita del giovane. La lettura critica dell'opera condotta da Gianni Antonio Palumbo rivela una particolare attenzione sull'elemento dialettico:

luoghi comuni legati ai dilemmi esistenziali e alle pratiche funebri quali 'ricordo', 'cambiato' [...] suonano sinistri, stranianti per Anna. Come se li udisse per la prima volta, ella attribuisce a quei termini nuovi significati e, nell'istante stesso in cui proferisce parole, avverte la netta percezione di estraneità a sé stessa [...]¹⁹.

Dove ci si aspetterebbe l'immagine di una madre in preda alla più mesta disperazione si presenta, al contrario, un ritmo dialettico in cui l'assurdo e l'illusione si fronteggiano: la donna appare lucida, come se ormai fosse altro da sé, quasi nella morsa di una dissociazione dell'io dovuta all'evento traumatico in atto. L'illogicità del dramma risiede in un rovesciamento della prospettiva con un conseguente sovvertimento dei piani di pensiero e di percezione considerati "normali": la vicenda apparirebbe tortuosa «se il suo valore drammatico fosse affidato davvero alla verisimiglianza di una psicologia normale, e sia pure ai limiti della sofferente follia»²⁰. Così, seguendo nel lugubre trionfo di morte, la madre addolorata sistema piante definite dalla stessa «belle» e «vive»²¹ nella casa luttuosa. Il lessico suggerisce una dimensione semantica che mostra poca attinenza con un eventuale corredo floreale funebre; se, da un lato, questo rientra nella ricusazione del lutto e della morte stessa del giovane, dall'altro si può menzionare la costante presenza floreale nella descrizione del "camposanto" pirandelliano. Si pensi al camposanto che circonda la dimora nuziale di Marastella in *Prima notte*, in cui l'inebriante fragranza di fiori costeggia il perimetro delle tombe. Ma si potrebbero ancora menzionare novelle come *Il giardinetto lassù* e *Da sé* in cui il camposanto si presenta nelle vesti d'un luogo felice e portatore di una serenità conclusiva. L'addobbo floreale presiede a un contesto spiccatamente antifrastico considerando che il lettore sembra trovarsi di fronte a un ornamento dai tipici caratteri nuziali; i fiori messi in scena da Donn'Anna Luna sembrano dunque consacrare un *coniugium* ideale tra Lucia e Fulvio,

¹⁹ Gianni Antonio Palumbo, *Inganno e consolazione nella «Vita che ti diedi»*, in «Pirandelliana. Rivista internazionale di studi e documenti», 12 (2018), p. 15.

²⁰ L. De Castris, *Storia di Pirandello* cit., p. 136.

²¹ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 272.

l'unione tra i due sposi è tuttavia velata da un funereo alone di Morte. La presenza dei fiori è talora in stretto legame con l'idea della morte; lasciandoci andare a un piccolo *excursus* letterario, si pensi al tripudio floreale di Beatrice – morta anch'ella – la cui figura, nel Paradiso terrestre, è contornata da fiori. Ma non solo, si pensi anche alla Laura di Petrarca in *RVF*, 126, celebre canzone in cui il poeta rievoca un incontro con la donna immersa in un paesaggio naturale che risponde perfettamente ai canoni del *locus amoenus*. Così Pascoli, nel fosco disegno di vita e morte del *Gelsomino notturno*, racconta una prima notte di nozze, tripudio d'amore, evocando l'ora notturna in cui pensa ai suoi cari defunti; anche in questo componimento vita e morte incrociano i propri destini al cospetto d'un rito nuziale.

Sezionando il macrotesto nell'ottica della "scomposizione" – puntualmente messa in atto dal nostro autore – l'analisi della vicenda si nutre di una forte composizione dialettica e di lotta intestina tra illusioni e prese di coscienza. Partiamo dall'assurda condizione di Donn'Anna Luna:

Ma si che egli è vivo per me, vivo di tutta la vita che io gli ho sempre data: la mia, la mia, non la sua che io non so! [...] E come per sette anni gliel'ho data senza che lui ci fosse più, non posso forse seguitare a dargliela ancora, nello stesso modo?²²

Quella che potrebbe sembrare una realtà impossibile da scalfire, si stabilisce come unica condizione pensabile per la madre che rifiuta con decisione ogni tentativo di ricognizione della realtà; Fulvio appare più vivo che mai gettando quasi il lettore in uno stato di confusione dal momento in cui la sua presenza – con addentellati quasi futuristici – sembra quasi «l'epifania di un'ombra»²³. Quando Donn'Anna Luna accoglierà Lucia in casa propria, come per un macabro e crudele gioco del destino, sistemerà la donna in quella vecchia stanza vegliando, come una sentinella, quel luogo "sacralizzato". La stanza è il luogo in cui prende vita un valore dialettico tra vita-morte, luce-buio, corpo-ombra, interno-esterno – il tutto cristallizzato in una singolare maniera in cui il tempo sembra scorrere diversamente da come dovrebbe²⁴ – *limes* tra il mondo dei vivi e dei morti, in un'atmosfera sospesa su cui grava una torbida e funerea nube. Il teatro di Pirandello «è tutto un seguito di stanze»²⁵, luoghi chiusi, claustrati, luoghi che custodiscono

²² Ivi, p. 265.

²³ Cfr. Nino Borsellino, *Ritratto e immagini di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza («Universale Laterza», 619), 2000, p. 117; Roberto Alonge, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida («Il Sagittario», 8), 1972, pp. 258-259.

²⁴ Donna Fiorina dirà a proposito della stanza di Fulvio: «Pare – non so – che il tempo vi sprofondi». Cfr. L. Pirandello *La vita che ti diedi* cit., p. 258.

²⁵ G. Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura* cit., p. 12.

un segreto che sarà tuttavia sempre un enigma insoluto; per questo motivo il luogo assume un significato imprescindibile nell'opera teatrale, non una mera funzione d'ornamento, «esso deve imporre la sua densità, il suo spessore, deve resistere più del personaggio che dentro è rinchiuso»²⁶. La stanza è funzionale alla descrizione del dramma in atto, non potrebbe esistere l'azione – seppur nella sua passività – senza che vi sia quel preciso spazio in cui espletare il macabro inganno.

Le fragili basi della stoica condizione della donna di fronte al lutto, seppur già minacciate dal pericolo ancor flebile della consapevolezza, verranno minate irrimediabilmente dall'ingresso di Lucia Maubel nella triste vicenda. Attraverso il dolore dell'amante di Fulvio che descrive i suoi ultimi anni («Moriva, moriva, da anni: gli s'erano spenti gli occhi; era già come morto quando partì»²⁷) la madre potrà constatare che negli anni in cui il figlio era assente, con la sua vita, nutriva i ricordi di un'altra donna, lontano da lei. I frammenti di realtà appartenenti alle due donne riescono a trovare la chiave di lettura per la ricostruzione del *fil rouge* dei momenti della vita di Fulvio, entrambe con il loro dolore e loro versione della storia; così si incontrano le due vite dell'uomo, fino ad allora intangibili come linee parallele. L'oscurità di una realtà fittizia verrà rischiarata dalla luce della ragione che squarcerà il velo di Maya, ma stavolta nessun paradosso potrà occultare o seppellire il risvolto raziocinante di quella paradossale condizione. Dopo aver trascorso una notte in preda agli incubi rivelatori, Lucia vede comparire sua madre Francesca in casa di Donn'Anna; ella è a conoscenza della verità, vuole riportare sua figlia a casa per separarla da quel «cadavere»²⁸ a cui la «suocera» tenta di tenerla legata perché Fulvio sia «vivo per lei d'ora in poi – solo nel cuore – senza cercarlo più fuori – con la vita che lei gli darà»²⁹. La coppia oppositiva interno-esterno assume rilievo proprio in seguito allo scioglimento del nodo riguardante la morte, la gravidanza di Lucia pone fine alla vita che Donn'Anna «diede» al figlio deceduto: «[...] – ma è perché muojo anch'io, ora, vedi? – Sì, appena ti nascerà questo che ti porti via lontano; appena gliela darai tu, di nuovo, la vita – là – fuori di te!»³⁰. Avendo dischiuso le porte della dimensione interiore del proprio io, la non-vita di Fulvio cesserà d'essere parte del vissuto della madre; l'assunto paradossale esce «fuori di sé» e si trova nel contesto belligerante di una realtà altra. Ma ancora, il calore delle lacrime di Lucia si oppone al freddo che percepisce la madre,

²⁶ Ivi, p. 14.

²⁷ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 299.

²⁸ Ivi, p. 296.

²⁹ Ivi, pp. 296-297.

³⁰ Ivi, p. 301.

il freddo di una morte che riesce ad abbattere gli argini edificati a partire dalle sue illusioni: «Oh figlia! – qua su la tua carne – ora sì – me lo vedo morire – ne sento il freddo ora qua, qua al caldo di queste tue lagrime! – Tu me lo fai vedere, come s'era ridotto ora! [...] Non avevo potuto piangerlo, perché non lo vedevo!»³¹.

Il travaglio della vicenda, tuttavia, si inserisce in un perfetto contesto borghese da cui trae altresì il fulcro tematico: un triangolo amoroso e una donna maritata che porta in grembo il figlio illegittimo di un altro uomo, che probabilmente crescerà nella sua prima famiglia come la consuetudine dell'ipocrisia borghese comanda (non conosciamo il futuro di Lucia, tuttavia si può immaginare tale esito perché, sulle battute finali, la donna è in procinto di abbandonare la villa). Seppur legata apparentemente a quel mondo, che Pirandello conosce e frequenta sovente, la *pièce* si riveste di un significato nuovo, permettendo alle forze endogene di muovere liberamente i loro passi in quel microcosmo borghese ordinato e ben edificato. Basti pensare alla villa come contesto domestico e borghese in cui si consumano drammi e inganni, dalla villa solitaria di Donn'Anna alla villa della mascherata di Enrico IV; ma ancora il destino di Leone Gala e del triangolo amoroso che nutre la vicenda narrata ne *Il giuoco delle parti* che si svolge in due dimore portatrici di una scomoda e crudele verità circa i rapporti che legano i protagonisti. Potremmo menzionare, a buon diritto, il destino della *morte vivante* in *Così è (se vi pare)*³² e ancora la dimora di Martino Lori in *Tutto per bene* che diviene lo scenario di un grande e doloroso inganno.

Pirandello è stato un rinnovatore *sui generis* del teatro italiano: che si trattasse di pro o contro, i suoi prodotti teatrali generarono sempre un dibattito secondo il principio di quel «rapporto dialettico». Così Eugenio Bertuetti, in occasione della morte del nostro autore, definì il rapporto tra Pirandello e la sua cultura contemporanea:

L'inverno passato ai Littoriali del Teatro a Venezia i giovani erano molti e tutti ferrati. Pirandello fu il tema si può dire d'ogni discussione. E c'erano le solite due correnti, i con e i contro, ma tutti lo sentivano come problema vitale, tutti l'avevano nel sangue. Interessanti le idee dei favorevoli, i quali avevano compreso l'apporto formidabile del rinnovatore nella storia del teatro non soltanto italiano. Qualcuno fece coincidere l'avvento della dialettica pirandelliana, che buttava all'aria tutti i vecchi schemi entro i quali eravamo abituati a concepire la sostanza umana, con la maturità rivoluzionaria della nostra gente³³.

³¹ L. Pirandello, *La vita che ti diedi* cit., p. 299.

³² Cfr. G.A. Palumbo, *Inganno e consolazione nella Vita che ti diedi* cit., p. 19.

³³ Eugenio Bertuetti, *Pirandello Drammaturgo*, in «Il Dramma», (gennaio 1937), n. 249, p. 3.

L'umorismo, il gusto per la scomposizione, il taglio sferzante della ragione, il ruolo del *raisonneur*, il tribunale dei vizi che processa le colpe dei martiri claustrati, sono questi gli elementi principali che definiscono la portata della crisi e il disfacimento delle forme; Pirandello non gettò il sale sulle rovine d'un teatro con l'intento di distruggerlo e annientarlo senza soluzione di continuità, innescò bensì un germe dialettico, motore primo di discussione e rinnovamento costruttivo. D'altra parte, non mancarono i pareri opposti di coloro che vedevano nella crisi il completo disfacimento dei valori; i giovani intellettuali, dunque, avvertirono il peso di un dubbio che, a poco a poco, si instillò negli animi di coloro che speravano ancora nei capisaldi della ragione:

Ci rattrista, dicevano, e ci allontana dall'opera di Pirandello la sua mancanza d'una fede. Comprendiamo la sua iniziativa di distruttore, quel colpire spietato sulle vecchie forme, ne sentiamo la disperazione e il terrore, alle cui radici però la volontà di ricostruire si dibatte impotente. Gli è che Pirandello è poeta del dubbio [...], mentre noi cerchiamo il poeta che ci aiuti a superarlo, che c'insegni a sperare, a credere, perché di credere abbiamo bisogno³⁴.

Si parlò di distruzione, sebbene Pirandello non lasciò una eliotiana «landa desolata» incapace di produrre ancora frutti creativi; siamo al cospetto d'un autore che «si incensa e si demolisce»³⁵ che fu in grado di generare «lotte» nei teatri tra un pubblico più che mai diviso tra pirandelliani e scismatici anti-pirandelliani. Il ritmo dialettico non intende abbandonare i capisaldi del sistema, anzi, vi fiorisce dall'interno, come parte del tutto. Il percorso d'accettazione non fu dei più floridi della nostra letteratura, ma la potenza della sua parola ebbe una risonanza internazionale: Michael Rössner, nell'apparato documentario di saggi della nuova edizione del *Taccuino di Bonn*³⁶, sottolinea la valenza «transculturale» di Pirandello come autore isolano/mediterraneo, autore nazionale e centrale nella cultura dell'Italia Unità ma anche autore che «non si può capire se non nel contesto europeo o forse addirittura globale»³⁷ alimentando ancora il moto dialettico istituendosi come «persona transculturale» in cui si avvicinano le sue varie identità.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Amedeo Recanati, *La vita*, in «Il Dramma», (gennaio 1937), n. 249, p. 5.

³⁶ L. Pirandello, *Taccuino di Bonn*, a cura di F. De Michele, C. Angela Iacono e A. Perniciaro, Agrigento, Parco Archeologico e paesaggistico della Valle dei Templi di Agrigento, 2022.

³⁷ Michael Rössner, *Il Pirandello transculturale, un artista tra la cultura mitteleuropea e quella mediterranea. Dalle esperienze di Bonn alla Favola del figlio cambiato*, in L. Pirandello, *Taccuino di Bonn* cit., p. 333.

ALESSANDRO GERUNDINO
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

«È UN LIBRO MALEDETTO»:
SPERIMENTALISMO E ANTI-CANONE
IN *NASCITA E MORTE DELLA MASSAIA* DI PAOLA MASINO

Nascita e morte della massaia è certamente l’opera di Paola Masino più conosciuta, ma a portarla all’attenzione del grande pubblico fu soprattutto la critica femminista negli anni Ottanta del Novecento, in quanto il romanzo non ebbe un successo immediato. Il progetto di un nuovo libro risale alla fine del 1937, come si legge nella lettera ai genitori del 3 febbraio 1938¹. A novembre di quell’anno Masino e Bontempelli si trasferirono a Venezia; l’autrice visse la permanenza nella città lagunare come una prigionia, sviluppando un’ossessione per i lavori domestici, come racconta alla sorella Valeria il 3 dicembre del ’38². Il 27 gennaio del 1940 scrive ai genitori dicendo che ha terminato la stesura e parla dei tagli suggeriti da Mondadori³. Il roman-

¹ «Se Dio m’assistesse, la mia *Vita di massaia* darà anche un colpettino nella schiena alle care consuetudini famigliari, e alla schiavitù della donna, al luogo comune della buona padrona di casa. Sempre più mi convinco che è meglio un’intelligenza un po’ confusa magari, ma spregiudicata, che un buon senso tradizionale, anche per fare e allevare bambini. È meglio avere per madre Madame Bovary o Salomé di Cornelia o Lucia, che erano due grandi e presuntuose mediocrità» (Paola Masino, *Io, Massimo e gli altri. Autobiografia di una figlia del secolo*, a cura di M.V. Vittori, Milano, Rusconi, 1995, p. 66).

² «E se non penso a questo, penso che devo ancora trovare le persone di servizio. Poi mi salta in mente che non ho piatti, che non ho biancheria ecc. [...] Come vedi, aumentano le dimensioni della casa e gli affanni in proporzione. Non sarò mai, no, non sarò mai una massaia felice. Sarò il Lucifero delle massaie, sarò il popolo ebreo nel mondo delle «casalinghe», (com’è detto nei passaporti), sarò il Caino ingiustamente maledetto, e tutta la mia vita quotidiana non sarà che diluvio universale di polvere e tubi rotti o viceversa sciacquoni che non vanno» (ivi, p. 81).

³ «Finalmente la *Massaia* è finita. Sono 197 cartelle mie vuol dire più di 300 pagine nel volume. [...] Vuole poi che gli tolga tutte le frasi contro o quasi contro la maternità mentre tutta la *Massaia* è impennata sul fatto che la maternità non è una virtù ma una condanna, almeno dalla Bibbia in poi. [...] Io vorrei che si capisse che la madre qui è presa in blocco, comprese finanche le bestie e dunque soltanto il fatto materiale che porta con sé i figli e la società, come diminuzione dell’individualità personale d’ogni creatura: maschio o femmina» (ivi, p. 95).

zo uscì a puntate sulla rivista «Tempo» tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942, in seguito l'autrice si rivolse a Bompiani per la pubblicazione in volume. Le modifiche non riguardavano solo le parti relative alla maternità, ma anche altri aspetti. Nella *Nota* alla prima edizione Masino ricorda che dovette sostituire i termini «Maresciallo», «Prefetto», «Patria» e «Nazione», che risultavano offensivi, e le fu ordinato di non scrivere «lira», né alcuna parola che potesse far capire che la vicenda si svolgeva in Italia. A differenza di Guido Bonsaver, che interpreta negativamente l'intervento censorio, Lucia Re sostiene che questo ha contribuito ad arricchire l'opera, dal momento che lo scontro dialogico tra autore e censore accresce la polifonia del testo. Rifacendosi alle teorie di Bachtin, la studiosa afferma infatti che la censura aggiunge al romanzo un'altra voce, certamente straniante, e alla narrazione un ulteriore piano interpretativo⁴. Dopo aver operato i cambiamenti richiesti, la versione purgata del testo fu stampata, ma le copie andarono distrutte nel bombardamento dello stabilimento Bompiani nel 1944. La scrittrice non si diede per vinta, riprese a lavorare sul manoscritto e sulle bozze revisionate e il romanzo uscì nel 1945; la prima copia arrivò nelle mani di Masino solo il 7 gennaio 1946⁵. La complessa vicenda editoriale ci fa comprendere quanto la necessità di passare indenne al vaglio della censura abbia contribuito ad accrescere lo sperimentalismo dell'opera, che si rivela un testo di difficile lettura, polisemico e suscettibile di molteplici interpretazioni, come rileva la stessa scrittrice in una lettera alla madre del 18 aprile 1946⁶.

Nascita e morte della massaia esce nel '45 con una copertina disegnata da Giorgio de Chirico, mentre nel 1970, quando verrà ripubblicato da Bompiani, la copertina sarà opera di Alberto Savinio⁷. Non è un caso che Paola Masino si sia rivolta per due volte all'arte dei fratelli de Chirico – ritenuti i precursori del Surrealismo –, che conobbe e frequentò a Parigi. A causa della scandalosa unione con Massimo Bontempelli, nel luglio 1929 l'autrice si trasferì nella capitale francese in “esilio cautelativo” e lavorò al Bureau

⁴ Lucia Re, *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2016, pp. 174-175.

⁵ Giamila Yehya, *Nascita e morte della massaia*, in F. Bernardini Napoletano, M. Mascia Galateria (a cura di), *Paola Masino*, Milano, Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori, 2001, p. 77.

⁶ «Bompiani ha promesso di far uscire il mio volume di poesie a giugno. Ora è andato a Parigi e si è portato la *Massaia* per farla tradurre in francese. Speriamo esca. Intanto stasera ho incontrato la mia traduttrice tedesca che mi ha detto di mandargliela per vedere di collocarla in Germania. È un libro maledetto di cui tutti fanno tanti elogi, ma di cui nessuno si sente il coraggio di parlare perché, dicono, è molto difficile parlarne, tanto è nuovo e complesso» (P. Masino, *Io, Massimo e gli altri* cit., pp. 128-129).

⁷ Silvana Cirillo, *Sulle tracce del surrealismo italiano: (flâneurs, visionari, sognatori)*, Padova, Esedra, 2016, pp. 178-179.

International de Coopération Intellectuelle e come segretaria di redazione a «L'Europe Nouvelle». Silvana Cirillo sostiene che i tratti surrealistici della sua scrittura, influenzata dal pensiero di André Breton – autore nel 1924 del *Manifesto del Surrealismo* –, siano mediati dai fratelli De Chirico e individua una serie di corrispondenze tra *Nascita e morte della massaia* e le loro opere. La studiosa osserva che i paesaggi e le architetture barocche ricordano i labirinti e le scenografie dell'*Ebdomero* e di tanti racconti di Savinio, mentre la rappresentazione dei borghesi invitati ad una festa come caricature di una società falsa, ridotti a maschere o manichini, è ispirata ai personaggi dei salotti dei racconti saviniani, come i *Mostru marini*⁸, o agli automi degli *Chants de la mi-mort*⁹. In effetti, è possibile rilevare vari temi cari all'avanguardia surrealista, come la tensione di morte, il sogno, la reificazione, la libido e le pulsioni dell'inconscio.

Già l'*incipit* del romanzo è spiazzante, in quanto al lettore è presentata una creatura umana ridotta a oggetto di scarto, che non ha nulla di realistico. Viene messa in evidenza subito la pulsione di morte che caratterizza l'intero testo, dal momento che la protagonista vive in un baule nutrendosi di tozzi di pane e pensando continuamente al senso della fine¹⁰. Tuttavia, questa dimensione alienata e straniante rappresenta per lei la vera felicità. Il baule è simbolo dell'utero materno e dell'infanzia e, prima di uscirne, la bambina vive isolata con la sola compagnia dei libri, i quali contribuiscono a potenziare le sue capacità immaginative. La protagonista in questa fase iniziale rappresenta ciò che Freud chiama il principio di piacere: pur essendo trattata come un oggetto, che in occasione delle festività viene spolverato e poi rimesso al suo posto, la bambina è felice perché obbedisce solo ai suoi istinti. L'attività onirica è particolarmente fervida nella mente della fanciulla,

⁸ Ivi, p. 183.

⁹ Scritti nel 1915 e pubblicati sull'ultimo numero de «Les Soirées de Paris» di Apollinaire, gli *Chants* sono il corrispettivo drammatico di ciò che Savinio aveva teorizzato nei saggi di poetica musicale *Il dramma e la musica* e in *Dammi l'anatema, cosa lasciva*, che uscirà l'anno successivo negli Stati Uniti. Il protagonista è un uomo calato in una dimensione angosciosa come quella della morte che, tuttavia, si carica di altre valenze e apre la via ad una riconsiderazione della stessa. I personaggi sono manichini e uomini senza volto e senza identità, e l'unica ad essere identificata è una donna, Deissysina, il cui nome rimanda foneticamente al desiderio. Lei rappresenta il vero amore, ma viene uccisa brutalmente da un uomo-calvo, tuttavia, dopo la morte la sua energia non si disperde e si trasferisce su tutte le macchine e gli oggetti, che prendono vita, subendo un processo di antropomorfizzazione. Cfr. Silvana Cirillo, *Savinio: un temperamento aereo*, Roma, Ponte Sisto, 2013, pp. 77-78, 81-82.

¹⁰ «Distesa in un baule che le fungeva da armadio, letto, credenza, tavola e stanza, pieno di brandelli di coperte, di tozzi di pane, di libri e relitti di funerali (quali fiori di latta di una corona, borchie di bare, veli di vedove, nastri bianchi con su scritto in oro: AL CARO ANGIOLETTA, eccetera), la bambina andava quotidianamente catalogando pensieri di morte. Pensava e si mangiava le unghie; finite le unghie e i pensieri, masticava tozzi di pane e sfogliava libri in cerca di altro nutrimento» (Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Milano, Isbn Edizioni, 2009, pp. 5-6).

che sogna sempre delle tele di ragno che ondeggiavano intorno a lei¹¹. L'incubo è in un certo senso premonitore, in quanto il pensiero onirico latente è la paura di restare intrappolata e non riuscire a liberarsi. La madre fa nascere in lei un senso di colpa, in quanto le ripete continuamente che la farà morire di crepacuore, e ad un certo punto la bambina decide di uscire dal suo baule e di entrare in società. Dopo aver fatto un gran numero di bagni per togliersi di dosso la polvere accumulata nel corso degli anni, indossa un vestito elegante e inizia a vivere una vita simile alle altre donne. L'uscita dal baule simboleggia la fine dell'infanzia e il prevalere del principio di realtà, in quanto dovrà sposare un uomo che non ama e indosserà la maschera – per dirla con Pirandello – di moglie e custode della casa, trasformandosi presto nel personaggio della Massaia¹². Durante la festa del suo ingresso in società la ragazza si addormenta e rivede in sogno le ragnatele che tentano di afferrarla, ma una voce le dice che ormai sono annodate facendole capire che tutto ciò che la legava all'infanzia è svanito. Dopo il matrimonio torna a sognare le tele di ragno, ma queste appaiono stracciate, impolverate, ormai diventate panni da lavare e simbolo delle faccende domestiche.

Entrata nella casa del marito, la Massaia è costretta ad occuparsi della servitù e di tutto ciò che riguarda la vita coniugale. Di notte, mentre gli altri dormono, si aggira nelle stanze e cerca di rientrare nella condizione infantile, ma invano¹³. Il passo riportato in nota presenta un passaggio fondamentale del percorso che porterà la donna a perdersi nelle sue fantasie e in una serie di allucinazioni, che le permettono di continuare «la solitudine dell'infanzia»¹⁴. L'attenzione della Massaia è rivolta agli oggetti, ognuno dei quali è fatto di un materiale (legno, pietra, ecc.) che ha subito una violenza

¹¹ «Tele di ragno intorno e sopra di lei, da ogni parte, la serravano; non la toccavano, ma tutte intorno insieme ondeggiando cercavano di avvolgerla, senza neppure arrivare a sfiorarla. [...] Quando finalmente, dopo un testardo combattimento contro se stessa, riusciva a svegliarsi, non ritrovava per lungo tempo né il pianto né la parola: rimaneva come immersa in una bava gelata» (ivi, pp. 7-8).

¹² «Allora eccomi qua, anche io senza dubbi, perché recitare la parte che d'ora in poi mi è stata assegnata è facile. Difficile era quanto avevo contestato finora, a costo della mia vita, a costo della mia morte. Abbandono tutto, perché sono una buona figlia e forse una mal riuscita creatura umana con aspirazioni fallaci, con ideali che non hanno raggiunto il vertice». (ivi, p. 32).

¹³ «Dappertutto le era sensibile il taglio che aveva subito la materia per estrarne quegli oggetti; lo squarcio del marmo, e gli sorrideva con pietà materna [...] Erano mobili senza vita, ostinatamente mobili: non ne volevano sapere di essere stati alberi vivi, non ricordavano il grembo del cielo e della terra. Ormai si sentivano saliti di grado, a fare i servi degli uomini. Avevano ognuno una propria funzione e ci tenevano. [...] Non le si presentava ormai che una possibilità esterna e avvolgente; fare del suo spirito cupola, abbraccio, alveo a quelle cose differentemente materiate [...] Una donna nasce con un corpo simile al campo, che deve essere seminato e procreare; se rimane sterile cercherà giustificazioni di se stessa nel distribuire la pietà su quanto il mondo va di ora in ora partorendo» (ivi, pp. 53-55).

¹⁴ Ivi, p. 58.

perché è stato strappato alla sua sede naturale, esattamente come lei, che ha dovuto abbandonare il suo baule e la felicità per essere altro. La donna compie dei disperati tentativi di reificazione: assume la postura delle poltrone, della fiamma che arde nel camino, si butta a terra per imitare il tappeto di pelle d'orso, ma comprende la vanità di tali gesti. I mobili hanno rimosso il loro passato, non ricordano la libertà di un tempo e, anzi, le sono ostili perché sembra siano felici di essere diventati servi degli uomini, a differenza sua che si sente prigioniera. Anche il concetto del materno è interpretato in modo del tutto deviato. La Massaia non avrà figli, ma si occuperà di tutto ciò che soffre, dalle piante, agli animali, agli oggetti inanimati, sperimentando una maternità universale. Anche questo è un condizionamento poiché, pur obbedendo ad un istinto naturale, la donna sente di dovere in qualche modo giustificare la sterilità del suo matrimonio. Questo insistere sulla reificazione e il rapporto con gli esseri inanimati richiama nuovamente il pensiero di Savinio. L'artista nelle sue opere parla della metamorfosi, intesa come uno scambio di identità tra l'essere umano e la materia. Per creare un effetto di stupore l'uomo si disumanizza, si pietrifica, diventa manichino, uomo senza occhi, senza mani e fa sì che la materia si carichi di energia. Gli oggetti in questione sono "oggetti celibi", cioè sterili, perché privati della propria funzione. Silvana Cirillo cita come esempio il tavolo operatorio di Lautréamont sul quale invece di una persona da operare vi sono un ombrello e una macchina da cucire¹⁵. Nell'opera masiniana la Massaia, che durante l'infanzia aveva scelto di essere una cosa nascosta in un baule, solo in seguito diventerà un "oggetto celibe", in quanto entrerà nel consesso umano e assumerà ruoli che non le appartengono.

Lo sperimentalismo si nota anche nell'ibridazione dei generi letterari, infatti, all'interno del romanzo sono inseriti due stralci di diario (le Memorie prime e le Memorie seconde) e una sorta di *pièce* teatrale. Il quinto capitolo racconta di una festa organizzata dalla Massaia il giorno dell'Epifania ed è costruito anche graficamente sulla pagina come un copione. L'influenza di Pirandello è particolarmente evidente in questo punto, perché i personaggi non sono caratterizzati e rappresentano dei tipi che interpretano il ruolo che ha imposto loro la società. Louise Rozier rileva l'uso della satira in Masino, notando come una rappresentazione non realistica degli esseri umani, ridotti a burattini e a maschere senza volto, venga utilizzata per ironizzare sui rapporti tra gli individui, sottolineando la finzione sociale, gli atteggiamenti puramente esteriori e la mancanza di autenticità¹⁶. I nomi degli "attori"

¹⁵ Cfr. S. Cirillo, *Savinio: un temperamento aereo* cit., pp. 80-83.

¹⁶ Louise Rozier, *Strategie narrative di Paola Masino: un approccio stilistico e un elemento di sfida*, in B. Manetti (a cura di), *Paola Masino* cit., pp. 24-25.

sono scritti in maiuscoletto e sono seguiti dalle battute in tondo, inoltre vi sono delle parti in corsivo che spiegano i gesti, i movimenti e lo svolgimento dell'azione. Gli interlocutori principali sono la Massaia, il marito, il maggiordomo, il maresciallo, il cardinale, la regina decaduta, la dama nazionale. Ogni personaggio recita la sua parte, parlando per stereotipi. L'unica voce discordante è quella del Giovane Bruno. Quest'uomo – visto dalla protagonista per la prima volta il giorno del suo ingresso in società – è solo un fantasma mentale frutto di un'allucinazione, ma rappresenta il vero amore, a differenza del marito. Egli parla con ironia alla sua amata, ricordandole i suoi doveri di moglie e padrona di casa, ma nello stesso tempo la redarguisce e la critica per le sue scelte ipocrite, la perdita della sua vita passata e di tutto ciò che la rendeva felice¹⁷.

Nel capitolo sesto la protagonista si trasferisce a Roma, che viene chiamata la Capitale, in compagnia di una cameriera di nome Zefirina, e inizia a scrivere le Memorie prime e le Memorie seconde. Le pagine di diario non presentano datazioni complete, poiché vengono indicati genericamente il giorno e il mese. Tramite la scrittura diaristica la donna intavola un dialogo con il proprio io, riflettendo sulla paura di vedere morire i genitori, sui suoi sogni e sul ruolo femminile in famiglia. Marina Zancan afferma che la scrittura di sé o per sé è uno strumento che permette di accettare il «martirio» a cui si è volontariamente sottoposta e interpreta le Memorie prime come un'espressione del pensiero della scrivente, le Memorie seconde come un'annotazione diaristica di eventi esteriori¹⁸. Ad un certo punto la Massaia riporta un sogno in cui si vedono degli uomini con i paracadute che rimangono impigliati nei fili per stendere il bucato e urlano contro le loro consorti¹⁹. Pur essendo il più libero della coppia, il marito si sente oppresso dalla moglie e dai suoi doveri di padrona di casa, simboleggiati dai fili della biancheria, e decide di cercare un'amante. In realtà, il significato del sogno è molto più profondo e va oltre il rapporto matrimoniale tra uomo e donna.

¹⁷ «GIOVANE BRUNO: Non mi commuovi, sei falsa. Ogni donna onesta, per sopportare la felicità finge di essersi lasciata alle spalle un grande amore. Ogni massaia, finita la sua giornata, ritrova un giovane bruno che la sollazzi. Vena sei, debole, se hai bisogno della stregoneria per non soccombere» (P. Masino, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 106).

¹⁸ Marina Zancan, *Il destino di essere donna*, in P. Masino, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 280.

¹⁹ «È passato il tempo in cui dai torrioni gli amanti mal lavati guardavano le stelle, il tempo in cui le giovinette tappate per settimane dentro la medesima camicia avevano modo di sospirare su una pianta di basilico. Tutto il tempo è passato, tutta la poesia del mondo è trascorsa per una donna, quando voi uomini le mettete sulle spalle la casa. [...]. Voi volate, noi stiamo a terra. Ci portate appena dei vostri voli, i paracadute rovinati, perché vi si rammendino, smacchino, pieghino, ripongano. Tuttavia sorridiamo. Ma ecco vi lamentate perché le nostre funi (per i vostri, i vostri bucati) vi intralciano, e ripartite a cercare nel cielo qualche angelella» (P. Masino, *Nascita e morte della massaia* cit., p. 122).

Nelle ragazze che piangono sulle piante di basilico – allusione a Lisabetta da Messina (*Decameron*, iv, 2) – e negli amanti che guardano le stelle l'autrice vede la spontaneità degli istinti, che si perde quando i sentimenti vengono ingabbiati all'interno di schemi e convenzioni sociali. Nella Capitale la Massaia viene a sapere che è iniziata una guerra e decide di tornare a casa, regala il suo appartamento a Zefirina e si allontana. La parte che segue è quella più straniante di tutto il romanzo, in quanto la donna viene portata dal Giovane Bruno in due luoghi surreali, una valle di statue e un edificio abitato da tante persone. Qui la Massaia incontra una ragazza che rappresenta il suo alter ego, perché la giovane ama fantasticare, ha paura di morire, è innamorata di un uomo bruno e mangia i groncioli, i pezzi di pane avanzato tanto amati da lei al tempo del baule. Le due donne arrivano a parlare della morte, ma i loro punti di vista sono incompatibili: la ragazza interpreta la fine della vita come la cessazione di ogni capacità di percepire il mondo intorno a sé, per la Massaia invece la morte, tanto temuta un tempo, ormai è diventata un pensiero felice perché da un lato le ricorda l'infanzia, dall'altro rappresenta una liberazione da un'esistenza frustrata e insoddisfacente²⁰. Da questo confronto tra le due voci si può dedurre che una certa ambiguità si cela anche dietro il titolo del romanzo. Con le parole "nascita" e "morte" Masino non intende solo parlare dell'inizio e della fine della vita biologica, ma vuole far emergere la contraddizione che vive la Massaia, in quanto per lei la nascita, vale a dire l'ingresso in società e la vita in famiglia, hanno significato la morte dell'infanzia, la perdita di sé nella spersonalizzazione e nella mortificazione del principio di piacere.

Il sesso non viene quasi menzionato nel romanzo, ma ad un certo punto la protagonista per controllare se il pavimento è stato lavato lo lecca e vive una sorta di amplesso²¹. La sessualità è deviata perché si rivolge non ad un corpo umano, ma al marmo inanimato, quello stesso marmo che le ricordava sé stessa in quanto strappato al suo luogo naturale per essere asservito agli uomini. Le allucinazioni si intensificano sempre di più e raggiungono

²⁰ «Dovunque sia la morte, là è sempre tutta la tua vita». «La mia vita è vedere con gli occhi e sentire con i sensi, e nella morte non c'è più nulla da vedere né sensi da usare» [...] «Me ne hanno fatta tanta [paura], credo, da piccola, che per non sapere come difendermene mi sono buttata alla convinzione di amarle [le idee di morte] e oramai vi penso a ogni respiro non come a un incubo, ma come a un'idea fissa d'amore» (ivi, p. 164).

²¹ «La lingua scivolava avanti e indietro sul marmo lucidato a piombo e un sentore frizzante, quasi di mosto, saliva dalle giunture delle lastre; un fermento algido, una vaporazione di morte minerale, un brulichio di germi stellari, l'annuncio di imbalsamati universi. Ella non si accorse di muoverle e socchiuderle [le labbra] in un moto regolare, battere le narici in un respiro sempre più necessario e di bere, bere, bere quel fumo di zone sottomarine, che dalle più fonde epoche del mondo, va ancora asciugandosi all'aria con esalazioni e fermenti [...] la donna li inghiottiva, trangugiava, masticava e non si accorse di mugolare» (ivi, pp. 168-169).

il parossismo nel capitolo nono, quando la Massaia incontra un gruppo di persone in un cimitero: un uomo, in cui riconosce il Giovane Bruno, diventato un essere grottesco, di dimensioni sproporzionate, grasso e violento; una donna, la ragazza che rappresenta il suo alter ego e dieci bambini che simboleggiano i figli che lei ha scelto di non avere²². Recatasi a casa della donna, la Massaia viene a sapere che i piccoli si chiamano tutti come lei e dormono nel baule in cui è cresciuta, nutrendosi di tozzi di pane secco. In questo momento la protagonista decide di morire perché comprende che ormai la vita non la soddisfa più e, prima di andare via, compie un gesto simbolico distruggendo il baule. Tuttavia, dopo essere tornata a casa sua, la Massaia scopre una porta nascosta da un armadio e quando la apre trova il suo baule – quello distrutto era parte di un'allucinazione – coperto da muffe e da una ragnatela. Le tele di ragno questa volta non fanno parte del mondo onirico, ma sono sotto gli occhi della donna che si identifica con un insetto divorato e comprende che l'incubo da cui era stata tormentata ormai è diventato realtà. Neanche la morte, tuttavia, riuscirà a scardinare ciò che la società ha imposto, infatti, la Massaia passerà le sue giornate a lucidare e pulire la cappella del cimitero, vincolata ai suoi doveri di moglie anche dopo il trapasso. Alla luce di quanto argomentato precedentemente, si può affermare che lo sperimentalismo di *Nascita e morte della massaia* nasce da una serie di fattori storico-culturali: la lettura di Freud, i rapporti con l'avanguardia surrealista – in particolare con i fratelli de Chirico – e la necessità di dover eludere la censura. L'interazione tra questi elementi ha dato vita a un romanzo unico nel panorama letterario del tempo, complesso e non sempre apprezzato, proprio come Paola Masino, una scrittrice provocatoria, eccentrica e certamente anti-canonica.

²² «Sono lembi tuoi, materia che tu hai disprezzato e non sapevi neanche di avercela data in consegna. Te l'abbiamo portata noi, te la portiamo in mostra a vedere se per la morte ti può giovare, o preferisci continuare a farne a meno» (ivi, p. 244).

MICHELA ROSSI SEBASTIANO
(FONDAZIONE CAMILLO CAETANI)

IL CANONE DELLA RESISTENZA: FORME DEL RACCONTO E SELEZIONE LETTERARIA

1. *Resistenza e Neorealismo*

Il presente intervento nasce da una riflessione che riguarda le fasi diverse e successive del processo di selezione letteraria e coinvolge inoltre l'evoluzione della pratica narrativa, quindi le consuetudini e le tendenze rappresentative interne al repertorio del romanzo sulla Resistenza.

Una prima distinzione, da cui è utile partire, riguarda la categoria di neorealismo letterario, ovvero il periodo in cui la materia storico-sociale è stata eletta a contenuto privilegiato, quasi esclusivo, della produzione narrativa italiana, e che si protrae indicativamente dal 1929 al 1963¹. Al suo interno è possibile distinguere due fasi principali; la prima va da *Gli indifferenti* di Moravia (1929) alla caduta del fascismo: a partire dagli anni Venti la generazione di scrittrici e scrittori nati nel primo decennio del Novecento manifesta in modo pressoché unanime la volontà di raccontare in termini realistici, trasparenti e «convincenti»² (ossia non poetici, psicologici, astratti e lirici) il mondo contemporaneo, interessato da nuove questioni sociali, ideologiche e culturali. Il romanzo – in particolare quello d'impianto realista – viene selezionato come genere della modernità, atto a rappresentare la società in evoluzione all'insegna di soluzioni che puntano alla referenzialità del discorso e riscoprono il potere etico e testimoniale della scrittura. L'ingerenza del fascismo concorre

¹ Si accoglie la proposta cronologica di Massimiliano Tortora, *La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Palermo, Palumbo, 2023, pp. 31-34.

² «Per la maggior parte dei casi bisogna riconoscere che siamo ancora lontani da una rappresentazione vera, e soprattutto convincente della vita»; Alberto Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera letteraria», 9 ottobre 1927; ora in Pasquale Voza, *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, in «Belfagor», XXXVII (1982), n. 2, pp. 207-213.

però a bloccare la ricerca etico-morale e, conseguentemente, quella letteraria. Anche nei casi di dissenso, l'antifascismo giovanile degli anni Trenta «prova disagio, ma non riesce a pensare a qualcosa di diverso dallo stato mussoliniano, né può fare a meno delle sue strutture organizzative. [...] Paura e disagio convivono, e spingono al tempo stesso all'immobilità e alla reazione, sebbene camuffata e spesso nemmeno troppo consapevole»³.

La seconda fase inizia con la Resistenza. L'esperienza della fine del fascismo e, in particolare, l'esperienza della guerra civile hanno una grande incidenza nel campo letterario poiché ridefiniscono il rapporto tra scrittore-scrittrice e realtà (oggetto della rappresentazione): la storia collettiva informa la storia individuale, e viceversa. Come afferma dunque Maria Corti⁴, gli eventi '43 implicano la rifondazione dei significati narrativi; lo stesso Calvino, nella celebre introduzione all'edizione del *Sentiero dei nidi di ragno* del 1964, afferma che

L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. [...] Perché chi oggi ricorda il «neorealismo» soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che per noi era il mondo.

Le parole di Calvino sottolineano un rapporto di codeterminazione tra il codice letterario e la realtà extra-letteraria:

Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere.

Con la Liberazione s'impone perciò la necessità di raccontare l'esperienza vissuta insieme con la volontà d'individuare un tipo di narrazione capace di rispettarne la verità storica e collettiva. In questa seconda fase del

³ Ivi, p. 156.

⁴ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, in particolare il paragrafo *La corrente involontaria e i generi letterari. I nuovi modelli (1943-45)*, pp. 39-60.

neorealismo, quindi, la tensione morale che ha animato la ricerca letteraria di scrittori e scrittrici lungo il corso il ventennio rinviene finalmente gli strumenti e i contenuti ideologici necessari a sostanziare la *pars construens* del ragionamento intellettuale, a disambiguare la distinzione tra bene e male e a gettare le basi per la definizione di un sistema etico alternativo, libero e democratico.

La distinzione politica e culturale informa la pratica narrativa ed è quindi possibile individuare costanti e tendenze rappresentative distinte. In particolare, il romanzo degli anni Trenta traduce la vischiosità morale in un impianto romanzesco debole; *Gli indifferenti* di Alberto Moravia (1929) esemplifica in modo emblematico la struttura narrativa che domina il campo letterario dell'Italia fascista: la trama è lineare ma non progredisce, l'azione dei protagonisti non incide in modo significativo sull'andamento dell'intreccio, in generale i personaggi tendono a essere passivi, bloccati e inetti, non evolvono; la dimensione morale del racconto è ambigua e problematica, e il discorso critico rimane implicito; il racconto non riesce perciò a sviluppare una soluzione morale positiva e praticabile (una *pars construens*, appunto). I temi dominanti di questa prima fase del neorealismo sono quindi l'ipocrisia, la formazione bloccata, il fallimento delle relazioni interpersonali (la dimensione affettiva è infatti pressoché assente, o connotata negativamente).

Con la fine del fascismo si registra un cambiamento. In particolare nel romanzo resistenziale le trame sono lineari e progressive, il ritmo del racconto è sostenuto, l'azione è trainante, i personaggi evolvono, i finali soddisfano le attese del lettore, la morale attiva nel racconto è netta, storicamente motivata. I temi dominanti, totalmente assenti nel romanzo scritto durante il fascismo, sono l'amore, l'amicizia, la solidarietà. Sono esemplificativi *Uomini e no* di Vittorini (1945), *Il cielo è rosso* di Berto (1947), *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino (1947), per citare romanzi usciti a ridosso della Liberazione. Per il periodo successivo si pensi a *L'Agnese va a morire* di Viganò (1949), ai romanzi di Cassola (*Fausto e Anna*, 1952 e *La ragazza di Bube*, 1960), a *Tutti i nostri ieri* di Ginzburg (1952) e a *La ciociara* di Moravia (1957).

L'uscita dei *Piccoli maestri* di Meneghello nel 1963 e quella di *Una questione privata* di Fenoglio nel 1964 introducono nuove modalità rappresentative nel repertorio resistenziale, e il clima culturale e politico coevo ai romanzi concorre a enfatizzarne il carattere innovativo. Nello specifico, il campo italiano dei primi anni Sessanta si è ormai svincolato dalle direttive e dalle aspettative letterarie del PCI (propenso a isolare e a promuovere la rappresentazione interamente positiva e ideologicamente

pacificata della Resistenza) e, da un punto di vista strettamente stilistico, è orientato al superamento delle costruzioni lineari e in senso lato tradizionali degli anni Cinquanta a favore di soluzioni stilistiche sperimentali e linguisticamente originali, promosse dalla neoavanguardia (nel caso di Fenoglio, la sua eccentricità sperimentale si regge in modo particolare sul *Il partigiano Johnny*, pubblicato postumo del '68, il cui sperimentalismo linguistico-formale illumina in via retroattiva la produzione narrativa precedente).

2. *Il ruolo della critica*

La critica contemporanea tende a isolare il modello rappresentativo degli anni Sessanta. Vale a dire che il rilievo della continuità tematico-formale e è spesso sostituito con l'attenzione marcata alle specificità espressive e all'eccentricità stilistica rintracciabile nella produzione narrativa resistenziale di autori come, ad esempio, Fenoglio e Meneghello. Questo tipo di selezione critico-letteraria comporta un restringimento che coinvolge il riconoscimento di un modello – quindi di un canone – resistenziale, e rientra in una tendenza interpretativa più ampia. Come nota Tiziano Toracca⁵, infatti, l'applicazione in ambito italiano del concetto e della categoria di modernismo ha fatto sì che si passasse dall'idea di un Novecento prettamente realista alla centralizzazione del lavoro sulla forma in direzione sperimentale. In quest'ottica, grande attenzione è riservata ai testi che risultano più facilmente ascrivibili alla «condizione modernista»⁶ del Novecento, attraverso soluzioni narrative che si distanziano dalla struttura del romanzo tradizionale attraverso l'impiego marcato, problematizzante e antilineare, della mediazione formale. Inoltre, l'accantonamento nel canone letterario contemporaneo del romanzo degli anni Quaranta e Cinquanta dipende in larga parte da un pregiudizio che risale, come si è accennato, all'inizio degli anni Sessanta, ossia a un clima di rinnovamento letterario che si esprime molto spesso nella forma della polemica mirata. A questo proposito si pensi, per esempio, all'opinione articolata da Pasolini in occasione del Premio Strega nel Sessanta (nel celebre poemetto di centottanta endecasillabi intitolato *In morte*

⁵ Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palermo, Palumbo, 2022, pp. 3-13.

⁶ In particolare, M. Tortora, *La condizione modernista: il primo Novecento e le sue persistenze*, in *La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia* cit., pp. 11-34.

*del realismo*⁷), nonché alle posizioni condivise da alcuni esponenti della neoavanguardia, che definirono Bassani e Cassola, autori di *bestseller*, le “Liale” del ’63⁸.

Sulla base di queste premesse è allora possibile studiare il (un?) canone del romanzo resistenziale nell’ottica della continuità e dell’integrazione, tralasciando perciò l’idea che esista un modello letterario dominante, considerato più efficace e pregnante. In quest’ottica il romanzo dei primi anni Sessanta costituisce l’ultima fase di un percorso letterario che ha unito gli scrittori e le scrittrici del dopoguerra nel tentativo d’integrare le ragioni intellettuali con il piano della realtà storica (in accordo perciò a coordinate storiche, culturali e politiche in evoluzione). L’obiettivo condiviso è stato dunque quello di rappresentare un evento, la Resistenza, che a partire dal primo dopoguerra ha reclamato un’investitura epico-letteraria capace di perpetuare, anche attraverso meccanismi di problematizzazione, la portata individuale e collettiva della sua verità storico-morale.

3. *Agli antipodi del canone: notazioni su Uomini e no* e *Una questione privata*

La distanza cronologica che intercorre tra l’evento vissuto e la sua trasposizione letteraria, nel caso di autori come Fenoglio e Meneghello, implica un’evoluzione formale che riguarda, in particolare, l’articolazione dell’intenzionalità narrativa. Calvino stesso, nell’introduzione alla riedizione del *Sentiero* del 1964, riconosce e legittima un modello di rappresentazione della guerra civile che ha infine guadagnato un più alto grado di autonomia

⁷ Cassola divenne l’idolo polemico, poiché la sua opera rappresentava il tradimento alla vocazione stilistica e ideologica del realismo: «Quando egli estrasse la punta sacrilega,/ guardate come il sangue la seguì,/ quasi per verificare ch’era lui, Cassola,/ a colpire così, senza vergogna.../ Perché Cassola, lo sapete, è socialista:/ ha agito dentro il cuore dell’idea/ realista; e il suo è il colpo più brutale./ A quella ingratitudine, più che alla ferita,/ il Realismo chinò il capo, arreso./ E, involuta negli stanchi stilemi,/ la grande ipotesi vacillò, esaurita./ Ah, cittadini, che caduta fu quella!» (Pier Paolo Pasolini, *In morte del realismo*, in Id., *La religione del mio tempo*, Milano, Garzanti, 1961, p. 181).

⁸ In un articolo uscito sul «Corriere della Sera», Giulia Borgese riporta le parole di Alfredo Giuliani, tratte da un articolo del 30 gennaio 1987: «“La frase famosa ‘Cassola è la Liale del ’63’ – dice – fu lasciata cadere, se non sbaglio, da Edoardo Sanguineti. Non ricordo esattamente se qualcuno tirò fuori il nome di Bassani, se la battuta fu quindi corretta in ‘Cassola e Bassani sono le Liale del ’63. Fatto sta che Bassani si adirò, e non aveva tutti i torti. Quanto a Cassola non ho mai saputo niente di sue reazioni in pubblico” (Ma nessuno si occupò, o si preoccupò, delle reazioni della popolare scrittrice rosa). Agli scrittori del Gruppo 63, continua Giuliani, non interessava minimamente la poetica di Cassola, ma soprattutto “li infastidiva la critica belante, la quale voleva far passare Cassola a viva forza per grande scrittore e maestro di non so che stile”» (*Indietro Guglielmi torna Cassola*, 11 novembre 1992, p. 31).

letteraria nei confronti del sistema di aspettative storiche esercitate dal e sul campo culturale dell'immediato dopoguerra. Ora, prendendo a titolo d'esempio due romanzi agli antipodi cronologici del repertorio resistenziale – *Uomini e no* e *Una questione privata* – vorrei notare come la differenza tra i testi risieda non tanto nella presenza o assenza di nodi tematici problematici come il ruolo dell'intellettuale e l'influenza delle ragioni individuali, quanto nell'incremento di tecniche formali che decostruiscono la direzionalità e la compattezza dei significati narrativi connessi, nel caso specifico, alla realizzazione narrativa del nesso ragioni individuali-intellettuali e ragioni storiche-collettive. La problematizzazione ideologica di matrice intellettuale è già attiva nei testi composti a ridosso della Liberazione. Cambia tuttavia la trattazione narrativa cui è soggetto l'elemento ideologico: nei primi romanzi resistenziali il dato morale implica in via maggioritaria una gestione di tipo duale (basata, cioè, sulla differenza qualitativa tra personaggio popolare e personaggio intellettuale). Si pensi al famoso capitolo IX del *Sentiero dei nidi di ragno* e in particolare alla figura del commissario Kim; nel *Cielo è rosso* l'argomentazione morale è affidata al personaggio del vecchio, ne *La ciocciara* al giovane comunista Michele, ne *L'Agnese va a morire* al personaggio del comandante, e perciò, in tutti i casi, a personaggi intellettuali (o percepiti come intellettuali dai protagonisti umili e popolari dei romanzi⁹). In *Uomini e no* la gestione dell'istanza ideologica rientra nell'alternanza tra parti narrative e corsivi lirico-riflessivi, entrambe gestite dal medesimo narratore, e presenta uno schema duale affine agli esempi citati. Si legga ad esempio il passo in cui il personaggio di Gracco – che «*appartiene alla storia*» e parlare di lui «*è come scrivere di Garibaldi*» – è presentato come l'esponente di un tipo umano opposto a quello cui appartiene il protagonista, Enne 2. In uno dei corsivi il narratore afferma:

Ora io vorrei Gracco e Enne 2 in questa stessa specie di dialogo. Che Gracco ponesse la sua domanda anche a Enne 2 [la domanda in questione è «Perché?»], come può porla a un Orazio, a un Metastasio. E che Enne 2 rispondesse come ogni uomo semplice può rispondere.

[...]

Enne 2 è un intellettuale. Egli avrebbe potuto lottare senza mai disperazione se avesse continuato a lottare da intellettuale. Perché ha voluto cambiare genere di lotta? Perché ha voluto cambiare d'arma? Perché ha lasciato la penna e presa in mano la pistola?

⁹ A questo proposito, si veda Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Torino, Einaudi, 1988, p. 165. Asor Rosa connette la presenza di un personaggio intellettuale secondario con la necessità di soccorrere la tenuta ideologica del racconto, che è manchevole poiché la vicenda riguarda in modo prioritario un personaggio popolare (come avviene in tutti i romanzi citati).

Il passo citato fa parte della prima edizione di *Uomini e no* del 1945 e viene poi espunto da quelle successive a cominciare, in particolare, dall'edizione del 1949, che prevede l'eliminazione di tutti i corsivi. La modifica attuata da Vittorini nel '49 è particolarmente significativa poiché consente di rilevare come il campo letterario del dopoguerra privilegiasse la rappresentazione eminentemente narrativa e fattuale dell'esperienza resistenziale, a discapito di una trattazione esplicita – lirica, individuale e riflessiva – del dato ideologico-morale¹⁰.

Quest'aspetto riguarda anche la gestione della trama: l'attenzione allo svolgimento fattuale del racconto si traduce nella costruzione di intrecci progressivi, tradizionali nella misura in cui impostano e soddisfano le aspettative narrative suggerite dalla storia; le vicende si legano inoltre, nella maggior parte dei casi, a ragioni e motivi sentimentali che hanno il potere di assecondare o inverare i proponimenti morali e politici dei personaggi. Si pensi alla storia d'amore al centro di *Uomini e no*: il rapporto tra Enne 2 e Berta rappresenta lo spazio relazionale entro il quale si definiscono i caratteri e le scelte dei personaggi, risale a un tempo che precede quello del racconto e innesca perciò nella storia un principio di *suspense* e mistero relativo al suo prosieguo. Nel romanzo si trova spesso il riferimento a un periodo di «dieci anni», che allude al passato dei personaggi e spinge il lettore a immaginare e ricercare i dettagli della relazione tra Berta e Enne 2: «*Vorrei avere dieci anni di meno*» (cap. IV) dice Berta all'inizio del romanzo; più avanti il lettore viene a conoscenza del fatto che i due personaggi «*Sono amici da dieci anni*» (cap. XII). Nei corsivi, inoltre, il narratore afferma «*Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui*» (cap. XVIII). Il racconto concorre infine a risolvere lo stato di sospensione narrativa; in un dialogo tra Berta e Selva al capitolo LXI si legge infatti:

«Quando sei sposata?» Selva le chiese.

«Dieci anni fa.»

«E quando hai conosciuto lui?»

«Subito dopo di essermi sposata.»

Il racconto integra, dunque, gli elementi mancanti e l'attesa del lettore – relativa alle ragioni e allo sviluppo della storia d'amore tra i protagonisti – è soddisfatta.

In *Una questione privata* di Fenoglio, invece, l'articolazione della vicenda si basa sull'approfondimento di un dubbio di natura sentimentale e amorosa

¹⁰ Imprescindibile il lavoro di Virna Brigatti, *Diacronia di un romanzo. Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano, Ledizioni, 2016.

che assorbe la trattazione ideologica della narrazione, e l'esperienza della lotta finisce così per coincidere con la necessità di scoprire se Fulvia ha avuto o non ha avuto una relazione con Giorgio, migliore amico del protagonista. Dunque, l'elemento amoroso smobilita e relativizza l'intendimento politico e decostruisce l'impianto ideologico del racconto. Il finale, inoltre, è (ir)risolto all'insegna del dubbio: Milton attiva un effetto Schrödinger e la sua morte-non morte non chiude, nel segno della compiutezza, lo svolgimento diegetico complessivo, finendo anzi per amplificare e perpetuare le possibilità impostate dal romanzo, tra loro alternative e insieme contraddittorie.

I finali dei primi romanzi resistenziali tendono invece a concludere in via costruttiva la parabola diegetica: alla fine di *Uomini e no* il protagonista muore, e la sua morte integra ragioni storiche e personali. Lo stesso discorso vale per *Il cielo è rosso* di Berto in cui la morte del giovane protagonista è descritta in funzione cristologica. Il finale costituisce perciò l'ultimo tassello di un sistema narrativo che punta all'unità e alla trasparenza. L'intreccio dei romanzi citati si regge su una serie incalzante di avvenimenti tramite i quali il racconto simula la pienezza esperienziale dell'avvenimento storico reale. La storia di *Uomini e no*, in particolare all'epilogo, è ancora una volta esemplare: Enne 2 ha deciso di rimanere in casa propria a Milano nonostante sappia che fascisti sono sulle sue tracce. Non vuole lasciare la città perché spera che Berta lo raggiunga, ma l'attesa è vana. Decide quindi di fronteggiare Cane Nero, il fascista più temuto e odiato del racconto: Enne 2 attende l'uomo con due pistole cariche, condannandosi a morte certa. Il finale prelude inoltre a un futuro di compassione: l'ultima scena è infatti incentrata sul personaggio di un operaio che si unisce alla lotta ma non trova il coraggio di uccidere un soldato tedesco perché, vedendolo seduto al tavolo di un'osteria, gli appare triste e, soprattutto, umano (gli sembra infatti che abbia anch'egli i modi e l'aspetto di un operaio).

4. *La stagione lunga del romanzo resistenziale (1943-1963)*

Cercando di trarre alcune brevi conclusioni, ho sottolineato come nel romanzo scritto a ridosso della Resistenza la mediazione formale sia complessivamente ridotta al fine di ottenere un effetto marcato di compattezza e linearità narrativa: il racconto appare quindi più "semplice", tradizionale, improntato a un'azione trasparente (nel nesso causa-effetto) e progressiva. Tanto più l'esperienza rappresentata è vicina, tanto più la mediazione formale del racconto è ridotta – non cancellata o negletta, ovviamente – lasciando emergere in via prioritaria l'evento e il significato che l'evento possiede su

un piano storico e collettivo. Le soluzioni formali, inoltre, rivelano e rispecchiano l'evoluzione che coinvolge il rapporto tra il piano storico-politico dell'ideologia e quello strettamente letterario della scrittura.

A partire dall'idea di una fedeltà rinnovata, e dunque rielaborata, agli ideali della Liberazione è quindi possibile cogliere il valore e i significati delle soluzioni stilistico-narrative impiegate dalle scrittrici e dagli scrittori che hanno vissuto e raccontato la Resistenza. Nell'ottica di un'evoluzione letteraria che impegna i decenni del dopoguerra in modo continuativo è proficuo considerare la produzione letteraria sulla Resistenza – e l'eventuale canone resistenziale – a partire da tre fasi principali, tra loro connesse: il romanzo degli anni Quaranta, in cui la cifra ideologica è al centro dell'articolazione diegetica (*Uomini e no* di Vittorini del '45, *L'Agnese va a morire* di Viganò del '49), il romanzo degli anni Cinquanta, che integra il principio morale in un racconto che svolge l'arco lungo della vita dei personaggi (*Tutti i nostri ieri* del '52 di Ginzburg, *Fausto e Anna* del '52 e *La ragazza di Bube* del '60 di Cassola, *Gli anni del giudizio* di Arpino del '58) e il romanzo dei primi anni Sessanta, che attraverso l'adozione di soluzioni narrative sperimentali (o, meglio, che integrano il codice realistico all'insegna di escursioni formali marcate e problematizzanti) testimonia di una fedeltà duratura ai valori della Resistenza e completa così una narrazione di portata generazionale (*Una questione privata* di Fenoglio del '63, *I piccoli maestri* di Meneghello del '64; al '64 risale anche la riedizione del *Sentiero dei nidi di ragno* di Calvino).

ANDREA PALERMITANO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO STATALE)

IL BREVIARIO DEI LAICI DI LUIGI RUSCA: UN CANONE LETTERARIO ALTERNATIVO?

Luigi Rusca, nato nel 1894 a Milano da una famiglia della borghesia liberale lombarda, fu ufficiale durante la Prima guerra mondiale, quando contribuì alla diffusione dei libri nell'esercito, e diresse poi le riviste del Touring Club Italiano¹. Tutte esperienze che lo resero sensibile alla questione della divulgazione culturale, da rendere accessibile a vasti strati di pubblico per ragioni etiche e civili. Negli ultimi mesi del 1945 Rusca arrivò alla Rizzoli dopo aver lavorato per quasi vent'anni nella Mondadori in qualità di condirettore generale, un ruolo che nella gerarchia aziendale era secondo solo a quello di Arnoldo Mondadori. Contribuì a progettare l'architettura della casa editrice, che dai tardi anni Venti in poi si basò su un'innovativa articolazione in collane, alcune di grande successo, come i Libri gialli, i Romanzi della palma e la Medusa. Angelo Rizzoli chiese la sua collaborazione per allestire una strategia editoriale adeguata e diventare il principale concorrente della Mondadori nel campo del libro. Fino a quel momento, infatti, Rizzoli si era distinto in quanto editore di periodici, ma non aveva ancora lanciato collane di libri che potessero competere con quelle mondadoriane.

La grande intuizione di Rusca fu di proporre una serie economica per ospitare i classici della letteratura italiana e mondiale fuori diritti, rendendoli accessibili alle tasche di quegli italiani, appartenenti soprattutto alla classe media, che nelle difficoltà del dopoguerra non potevano permettersi edizioni

¹ Sull'attività editoriale di Luigi Rusca, si veda Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Torino, UTET, 1993, pp. 133-284; Alberto Cadioli, *Il lettore come obiettivo. Luigi Rusca letterato imprenditore*, in Id., *Letterati editori. Attività editoriale e modelli letterari nel Novecento*, Milano, Il Saggiatore, 2017, pp. 135-163; Stefano Bragato, *Un imprenditore della cultura. Luigi Rusca e le letterature straniere*, in «Tradurre», (2021), n. 21, <https://rivistatradurre.it/un-imprenditore-della-cultura/>; Andrea Palermitano, *Luigi Rusca e i libri tradotti. Il confronto con Elio Vittorini negli anni Trenta*, in «ri.tra», (2023), n. 1, pp. 34-39.

prestigiose. Uscirono così, nel maggio 1949, i primi volumi della Biblioteca Universale Rizzoli, la Bur, inaugurata dai *Promessi sposi* di Manzoni e diretta da Paolo Lecaldano, che Rusca chiamò per occuparsi della serie². L'idea della Bur, il cui successo immediato superò le aspettative, si sviluppò parallelamente a un'altra impresa che Rusca aveva concepito a Roma, durante l'occupazione nazista, quando frequentava in clandestinità la biblioteca del sacerdote Giuseppe De Luca³, che aveva collezionato libri contemporanei e antichi, accogliendo soprattutto testi religiosi. In quel momento storico e personale difficile, Rusca riscoprì con fervore la fede cattolica, un episodio che ebbe grande impatto sulla sua vita. De Luca divenne infatti la sua guida spirituale e l'incontro

ebbe una importanza decisiva nella mia vita spirituale: aprì la via del mio ritorno alla fede che si era assopita o, meglio, indicò come si potesse superare d'un balzo tutti gli ostacoli e gli inciampi che la moderna cultura oppone a coloro che intendono vivere, ancor più che praticare, una religione⁴.

Con rinnovato senso religioso, Rusca sviluppò l'idea di un'«Antologia Spirituale»: l'iniziativa consisteva nel raccogliere testi capaci di suscitare momenti di meditazione spirituale ogni giorno, un lavoro monumentale che Rusca definì «una specie di fabbrica del Duomo, che mai non si compie»⁵. Dopo una lunga gestazione durata tredici anni, nel 1957 uscì per Rizzoli *Il*

² Sulla Bur, si veda Alberto Cadioli, *Esame di una collana universale*, in «Belfagor», XLV (1990), n. 4, pp. 467-480; *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, a cura di A. Cadioli, con M. Fumagalli, I. Piazza e M. Sironi, Milano, Rizzoli, 2009; Oliviero Diliberto, *Nostalgia del grigio. 60 anni di BUR. Catalogo illustrato della BUR (1949-1972)*, a cura di M. Gatta, Macerata, Biblohaus, 2009; Evaldo Violo, *Ah, la vecchia Bur! Storie di libri e di editori*, a cura di M. Vitale, Milano, Unicopli, 2011; Gian Carlo Ferretti, Giulia Iannuzzi, *Storie di uomini e libri. L'editoria letteraria italiana attraverso le sue collane*, Roma, Minimum fax, 2014, pp. 127-132; Michela Cervini, *La prima BUR. Nascita e formazione della Biblioteca Universale Rizzoli (1949-1972)*, Milano, Unicopli, 2015; *Io e la BUR. Scrittori, studiosi, lettori raccontano la Biblioteca Universale Rizzoli*, a cura di E. Violo, Cernusco, New Press, 2019; Bruno Pischedda, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022, pp. 267-271.

³ Su Giuseppe De Luca, si veda Carlo Dionisotti, *Don Giuseppe De Luca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1973; Romana Guarnieri, *Don Giuseppe De Luca. Tra cronaca e storia (1898-1962)*, Bologna, il Mulino, 1974; Luisa Mangoni, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca. Il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1989; *Don Giuseppe De Luca e la cultura italiana del Novecento*, Atti del Convegno nel centenario della nascita (Roma, 22-24 ottobre 1998), a cura di P. Vian, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2001.

⁴ L. Rusca, *La fiamma della carità*, in *Don Giuseppe De Luca. Ricordi e testimonianze*, a cura di M. Picchi, Brescia, Morcelliana, 1963, pp. 304-308, a p. 305.

⁵ Lettera di L. Rusca a Adolfo Orvieto, 15 luglio 1946; Gabinetto Giovan Pietro Vieusseux «Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti», Fondo Angiolo, Adolfo e Laura Orvieto, 1.2088.330.

breviario dei laici, una raccolta di oltre 1200 pagine che offriva uno o più testi da leggere per ogni giorno dell'anno. Dopo aver dedicato tanti anni di lavoro sui libri degli altri, Rusca considerò l'opera come la sua impresa più strettamente personale, in cui aveva profuso molto di sé stesso: «il *Breviario* è più intimamente *mio* che se l'avessi scritto di mio pugno: è un poco la storia [...] di tanti anni della esistenza mia»⁶.

La scelta del titolo cadde sul termine *breviario*, per indicare la natura antologica e spirituale dell'opera, e il termine *laici* era utilizzato dichiaratamente non in funzione oppositiva al corpo sacerdotale, ma semplicemente distintiva: «come i sacerdoti hanno un loro *Breviario*, così si è ritenuto che la gente che vive nel mondo potesse gradire un'opera che [...] si ispirasse ai fini da quello perseguiti»⁷. I lettori di riferimento erano le persone di fede, anche diverse, e chi non aderiva alle religioni rivelate, ma era sensibile ai temi spirituali. Si rivolgeva quindi a un pubblico eterogeneo, ma accomunato dalla necessità di trovare, attraverso una guida letteraria, uno spazio per «pensare [...] meditare sugli eterni problemi della vita»⁸.

Intento programmatico della raccolta era di «offrire alla lettura e alla meditazione quotidiana degli scritti in prosa e in versi di autori italiani e stranieri di ogni tempo (con esclusione soltanto dei viventi), scritti capaci di suscitare un interesse spirituale, che abbiano un fine di elevazione morale»⁹. Si trattava di un'opera di chiara ispirazione cristiana, in particolare cattolica, aperta comunque a una vasta gamma di sensibilità spirituali. Il *Breviario* uscì in una veste editoriale elegante, rilegata in pelle e venduta in cofanetto: a differenza della Bur, era rivolto a un pubblico di non specialisti ma colto, disposto a spendere cifre significative per l'acquisto di libri. La raccolta ebbe un buon successo commerciale, vendendo 30 mila copie in un anno, al punto che Rusca proseguì il progetto: *Il secondo breviario* uscì nel 1961, seguito nel 1965 dal conclusivo *Terzo breviario*.

Nel predisporre i due seguiti del *Breviario*, Rusca ammise di aver adottato una diversa impostazione di lavoro, contrapponendo alla spontaneità del primo volume, quando «gli autori, le opere, i brani mi erano, per così dire, venuti incontro da soli»¹⁰, una ricerca metodica per rintracciare nuovi testi. Il risultato però era il medesimo: i brani erano distribuiti sui 366 giorni

⁶ Lettera di L. Rusca ad Aldo Camerino, 23 dicembre 1957; Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei, Fondo Aldo Camerini, Corrispondenza, Lettere ad Aldo Camerini, fasc. Rusca, Luigi.

⁷ *Avvertenza*, in *Il secondo breviario dei laici*, a cura di L. Rusca, Rizzoli, Milano, 1961, pp. 9-10, a p. 9.

⁸ *Avvertenza*, in *Il breviario dei laici*, a cura di L. Rusca, Milano, Rizzoli, 1957, p. 9.

⁹ Ivi, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

dell'anno bisestile, per cui si stimò un tempo di lettura di «quindici, venti minuti ogni giorno da dedicare a questo nutrimento dello spirito»¹¹. Nei *Breviari* erano raccolti quasi 1500 brani, distribuiti equamente all'interno dei tre volumi, con variazioni trascurabili: ogni autore era presentato da una nota introduttiva, di carattere divulgativo, che offriva un profilo biografico per inquadrarlo nel contesto storico-culturale e illustrava il brano, insieme a poche ed essenziali note ai testi, adottate per inserire chiarimenti, approfondimenti e soprattutto rimandi bibliografici. L'antologia era impostata per accompagnare con discrezione il lettore «non avveduto» tra autori e brani provenienti da epoche e culture diverse, proponendoli in un taglio interpretativo che tendeva sempre all'orizzonte spirituale, se non prettamente cristiano.

Nelle note introduttive Rusca entrava spesso nel merito letterario per illustrare al lettore le caratteristiche degli autori, cercando di offrire opere considerate più rappresentative di un movimento, di un'epoca, di una cultura e di una tradizione letteraria, ovvero i classici del canone. Per la letteratura italiana e i giudizi espressi sugli autori nazionali Rusca riconobbe il suo debito personale con due opere: il *Manuale della letteratura italiana* di Alessandro D'Ancona e Orazio Bacci e soprattutto la *Storia della letteratura italiana* di Francesco Flora, edita nei primi anni Quaranta¹². Nel primo volume Flora era infatti menzionato sovente nelle presentazioni agli autori italiani, a indicare come la sua storia della letteratura italiana, di forte impronta crociana e in cui dichiarò di mettere al centro le opere e il «fatto letterario», fu per Rusca uno strumento essenziale per orientarsi tra gli autori nazionali¹³.

Per ogni brano era indicata l'edizione di origine e, nel caso si trattasse di una traduzione apposta, apparve il nome del traduttore. La complessità del lavoro richiesto per comporre la raccolta spinse Rusca a rivolgersi a diversi studiosi e traduttori, che insieme formarono una squadra di quasi venti collaboratori. Pochissime le traduzioni dirette dal latino e nessuna dal greco antico, né da diverse letterature europee (svedese, ungherese, danese,

¹¹ L. Rusca, *Avvertenza*, in *Il breviario dei laici* cit., p. 10.

¹² *Ivi*, p. 12.

¹³ Si veda Giovanni Getto, *Storia delle storie letterarie*, in Francesco Flora, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Bompiani, 1942, pp. 429-433; Luigi Russo, *Dal Serra agli ermetici*, vol. III, in *Id.*, *La critica letteraria contemporanea*, 3 voll., Bari, Laterza, 1943, pp. 120-164; Giovanni Getto, *Francesco Flora e le istituzioni letterarie*, in *Id.*, *Poeti critici e cose varie del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 119-137; Carlo Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, in *Id.*, *La storia della letteratura italiana di Francesco Flora*, Bologna, Zanichelli, 1944, pp. 379-391; Enrico Falqui, *Flora e la storia del Novecento*, vol. V, in *Id.*, *Novecento letterario*, 10 voll., Firenze, Vallecchi, 1957, pp. 69-86; René Wellek, *La teoria letteraria e la critica di Benedetto Croce*, vol. IV, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, 6 voll., Torino, Einaudi, 1985, pp. 351-412, a pp. 405-412.

nederlandese, bulgara, romena, albanese) e da nessuna letteratura extraeuropea (cinese, araba, persiana, indiana, turca, ebraica, armena). Le traduzioni dei testi degli autori classici, bizantini e di quelli non appartenenti alle culture delle lingue veicolari erano infatti eseguite quasi sempre su edizioni francesi, più raramente tedesche e inglesi, oppure si trattava di brani già editi in Italia. Il francese copriva comunque un ruolo quasi egemonico all'interno del gruppo di lavoro allestito da Rusca, con alcuni testi di autori spagnoli, tedeschi e persino anglofoni tradotti dal francese. Questa circostanza, oltre a evidenziare la persistente predominanza del francese in qualità di lingua straniera di elezione in Italia, mostrava come i libri e gli autori provenienti dalla Francia rivestissero una posizione eminente nelle abitudini e negli interessi di lettura di Rusca. Lui stesso tradusse più di 90 testi, appartenenti ad autori per la maggioranza francesi, ma anche latini, greci, tedeschi e russi, sempre però tradotti dal francese. È quindi verosimile che Rusca traducesse i brani di stranieri non francofoni, dei classici o della tarda antichità dalle stesse edizioni francesi in cui li aveva incontrati durante le sue letture, pratica che rendeva più agevole il processo traduttorio rispetto al confronto con i testi originali, accettando i rischi che queste traduzioni di «secondo grado» potevano comportare.

L'assonanza fra i *Breviari* e la Bur, oltre che per la spinta universalistica nella raccolta dei testi, era rintracciabile in una delle varie versioni di presentazione della serie, in cui tra gli obiettivi dell'iniziativa figurava l'intenzione di «consentire a chiunque di avvicinarsi alle massime e più vivaci forme dello spirito», lo stesso scopo per cui Rusca decise di allestire i *Breviari*, in cui però tale aspetto era predominante: 155 autori della raccolta erano ospitati nella Bur, il cui catalogo era impostato secondo criteri di selezione simili a quello dei *Breviari*. Il canone letterario affermatosi nella tradizione italiana dell'ultimo secolo, figlio dell'impostazione romantico risorgimentale, era la bussola dominante nella selezione delle opere, con la presenza dei classici letterari ma anche degli scrittori stranieri, per cui predominava la narrativa ottocentesca¹⁴. Quello di Rusca non era però un rispetto prescrittivo del canone in quegli anni condiviso, anche a livello scolastico (cui guardava la Bur), ma piuttosto (per quanto riguarda i *Breviari*) un «canone operativo», al fine di declinarlo nella progettualità spirituale che sorreggeva l'impresa delle raccolte. I testi ospitati spaziavano attraverso una vastissima pluralità di generi, dai romanzi ai memoriali e gli epistolari, passando per preghiere, drammi teatrali, sermoni e poesie.

¹⁴ Sulla composizione del catalogo della Bur, si veda A. Cadioli, *La prima Bur* cit., pp. 21-26; M. Cervini, *La prima BUR* cit., pp. 35-43.

Gli oltre 700 autori presenti nei tre volumi, senza contare figure anonime e dall'identità incerta, provenivano da nazioni e culture diverse, in una prospettiva spiccatamente eurocentrica, con gli italiani che si affermarono come i più presenti (183), seguiti a breve distanza dai francesi (164) e staccando nettamente gli altri. Gli autori presenti in tutte le tre raccolte sono solo undici, un gruppo rappresentativo dei testi che componevano i *Breviari*, costituito da classici della letteratura mondiale e grandi pensatori filosofici e cristiani, sullo sfondo dell'ispirazione spirituale delle raccolte: Tertulliano, Basilio di Cesarea, Gregorio I, Erasmo da Rotterdam, Pierre de Ronsard, Michel de Montaigne, Fénelon, Johann Wolfgang von Goethe, Fëdor Dostoevskij, Lev Tolstoj e Franz Werfel. Come la Bur, una tensione di universalità illuministica presidiò le scelte di Rusca, influenzate dalla sua sensibilità e dalle sue conoscenze, nell'allestire una raccolta capace di offrire uno spaccato letterario e spirituale. Al canone, a cui aderiva, e ai gusti dei lettori, di cui era consapevole, Rusca innestò dei criteri personali, maturati attraverso la formazione e l'impegno editoriale, ideando per i *Breviari* un canone letterario «funzionale» tutto suo, diverso da quello essenzialmente formativo della Bur.

Come già visto, Rusca dichiarò esclusi dalle raccolte gli autori in vita, una scelta confermata dalla prima raccolta, che ospitava eccezionalmente una sola vivente, la scrittrice cattolica Marie Noël. Questa esclusione era da legarsi alla politica adottata per la Bur, in cui l'assenza dei viventi era giustificata dalla questione dei diritti d'autore, ma anche dal più personale scetticismo di Rusca nei confronti della letteratura contemporanea: «quanto più facile parlar dei morti (per pregio della Bur, io non faccio posto che agli scomparsi, che, del resto, solo possono aspirare all'universale, con la certezza di rimanervici) che non dei vivi»¹⁵. Esibiva quindi l'esigenza di una distanza temporale dall'autore per renderne possibile la storicizzazione, filtrata attraverso la tradizione letteraria, come unico passaggio possibile per decretarne l'«universalità». La sua inflessibilità fu comunque ammorbidita e la presenza degli autori in vita, perlopiù stranieri, venne timidamente ampliata nel *Secondo* e nel *Terzo breviario*.

La distribuzione dei brani era perlopiù guidata da criteri non specifici, poiché Rusca intendeva offrire testi slegati fra loro, ma grande attenzione era rivolta alle festività e ricorrenze del mondo cristiano, sovente accompagnate da brani dedicati. La vocazione spirituale dei *Breviari* era declinata nella dimensione cristiana e nel segno di un recupero, talvolta apologetico, della religione

¹⁵ Lettera di L. Rusca a Giorgio Vigolo, 18 gennaio 1953, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, A.R.C.16. Archivio Giorgio Vigolo.

e della fede nel mondo contemporaneo. La composizione stessa degli autori era indicativa della presenza di figure appartenenti a vario titolo all'ambiente religioso, dai sacerdoti ai santi e i beati, passando per gli esponenti altre religioni, come Maometto, Budda, Yochanan ben Zakkai e Lao-Tse. I personaggi religiosi rappresentavano poco meno di un terzo degli autori, testimoniando come il termine «laici» indicasse, oltre ai lettori dei *Breviari*, anche l'eterogeneità degli scrittori presenti. Anche se minoritaria, la componente religiosa si dimostrava un elemento di rilievo: nell'*Avvertenza* al primo volume Rusca segnalò la commistione nella natura dei testi, consapevole che chi era lontano «dalle religioni rivelate» poteva trovare respingenti i «troppi brani di intonazione mistica o religiosa», così come i «praticanti intransigenti» criticare la presenza di «autori di scarsa o nessuna adesione al cristianesimo»¹⁶. A questi rischi oppose l'offerta di una lettura più aperta e comprensiva: ai primi consigliò di apprezzare «almeno il valore letterario o psicologico o storico, che è sempre notevole» di quegli scritti, mentre per i «fedeli» invocò «un poco di tolleranza, virtù oggi così scarsamente praticata»¹⁷.

Le differenze fra la Bur e i *Breviari* si registrano chiaramente nei periti: Rusca, infatti, curò le traduzioni di diversi autori latini apparsi nella Bur, un'attività inaugurata nel 1956 con Tertulliano e proseguita nel 1957 con la traduzione di *De mortibus persecutorum* di Lattanzio, caposaldo dell'apologetica latina, presentato come documento storico significativo nel rappresentare il modo di pensare dei cristiani e dei Romani del tempo¹⁸. Di altro tenore, più spirituale che storico, era invece l'introduzione al passo di Lattanzio incluso nei *Breviari*, tratto dalle *Divinae institutiones*, presentate come «una prima sintesi di tutto l'insegnamento cristiano» e attraverso un brano capace di restituire «l'evangelico rigore moralistico dell'autore»¹⁹. La differente lettura delle due opere metteva a confronto l'impostazione della Bur, totalmente secolare e in cui anche la prospettiva adottata da Rusca era concentrata sull'aspetto storico-letterario, e quella dei *Breviari*, in cui la dimensione spirituale e religiosa era predominante, mentre il «valore letterario o psicologico o storico»²⁰ era suggerito ai non credenti.

Per i brani di natura o ispirazione cristiana, alla base della selezione di Rusca vi erano cinque filoni principali: quello devozionale, la cultura patristica, quella mistica e ascetica, la tradizione apologetica e la letteratura

¹⁶ L. Rusca, *Avvertenza*, in *Il breviario dei laici* cit., p. 10.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si veda L. Rusca, *Nota*, in Lattanzio, *Così morirono i persecutori*, Milano, Rizzoli, 1957, pp. 5-23.

¹⁹ Id., *Il secondo breviario dei laici* cit., p. 1069.

²⁰ Id., *Avvertenza*, in *Il breviario dei laici* cit., p. 10.

d'ispirazione cristiana. Erano infatti presenti gli autori dell'Otto e Novecento più rappresentativi dell'incontro tra la sensibilità e il pensiero cristiani con la cultura letteraria, tra cui un folto gruppo di scrittori francesi: Georges Bernanos, Saint-Exupéry, François Mauriac, Léon Bloy, Paul Claudel e Charles Péguy. Si trattava per la maggior parte di autori identificabili nell'alveo del movimento spirituale manifestatosi in Francia a cavallo dei due secoli e che nel primo Novecento grande influenza riscosse nel mondo cattolico italiano. Accanto a questi erano poi presenti brani di autori considerati di «scarsa o nessuna adesione alla religione cattolica»²¹, la cui presenza era talora giustificata nelle note introduttive. Gabriele D'Annunzio era definito un «personaggio byronamente avventuroso, spirito essenzialmente pagano», non mancando però di sottolineare le «note mistiche nell'opera sua»²².

Per quanto riguardava gli scritti di extraeuropei non cristiani, Rusca tentò invece di evidenziare le assonanze con la tradizione cristiana. L'operazione non era limitata a un mero tentativo di avvicinamento alla sensibilità cristiana di testi di altra appartenenza, ma mirava a confrontare tra loro espressioni culturali e spirituali differenti. Il tema della tolleranza era infatti apertamente affrontato in un passo da *Nathan il saggio* di Gotthold Ephraim Lessing, in cui il protagonista ebreo, il sultano Saladino e un templare cristiano riescono con successo a superare la distanza tra credi diversi, come esempio di «nobilissima apologia della tolleranza religiosa»²³. Lo stesso tema era centrale nel brano di John Locke, tratto dalla *Lettera sulla tolleranza*, che Rusca collegò all'esperienza del Concilio vaticano II, tenutosi tra l'uscita del *Secondo* e del *Terzo breviario*: i *Breviari* infatti furono, a loro modo, espressione dell'ecumenismo conciliare, aperto ai laici e al mondo oltre la cristianità²⁴.

Il *Breviario* era quindi connotato da un'impostazione educativa duplice, che da un lato lo rendeva una guida letteraria mediata per un pubblico non erudito ma interessato, dall'altro uno strumento pedagogico per una spiritualità coltivata all'interno dei principi cristiani. Questi sforzi non erano interpretati come una semplice rincorsa da parte della chiesa verso la modernità, ma come aggiornamento degli strumenti spirituali, da rendere così efficaci in una società soggetta a mutamenti sempre più profondi e repentini. Nell'umanesimo cristiano di Rusca si fondeva, a fianco di una concezione

²¹ *Ibidem*.

²² Id., *Il breviario dei laici* cit., p. 38.

²³ Luigi Rusca, *Il terzo breviario dei laici*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 160.

²⁴ Per una bibliografia esaustiva sul Concilio vaticano II si rimanda a quella presente in Massimo Faggioli, *Interpretare il Vaticano II. Storia di un dibattito*, Bologna, EDB, 2013, pp. 145-153.

religiosa aperta al mondo e alla società, il dovere morale per un'ampia divulgazione culturale, intesa nella sua forma più alta come nutrimento spirituale, che guidò tutto il suo percorso editoriale e intellettuale.

I *Breviari* erano il tentativo di unire fede e cultura laica, sempre nel segno di una spiritualità tollerante, anche aconfessionale, e l'esperienza letteraria era interpretata come risposta alle necessità spirituali umane. Rusca seguì le orme impresse dall'ispiratore dell'antologia, De Luca, che attraverso il suo impegno decennale per superare i limiti fra cultura laica e cattolica con «intenti di altissima erudizione»²⁵ aveva indicato la via da intraprendere, senza dimenticarne gli sforzi per riportare il divino al centro della cultura contemporanea²⁶. L'impresa critica, editoriale e letteraria condotta da Rusca attraverso i *Breviari*, che intrecciavano ragioni morali ed estetiche, mirava ad abolire gli steccati e i confini tradizionali per mescolare brani di autori distanti sotto molto aspetti ma accomunati, a suo avviso, da un'esigenza esistenziale insopprimibile che tendeva alla spiritualità, a cui ognuno cercava di giungere attraverso la scrittura percorrendo vie differenti.

²⁵ Irene Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2021, p. 133.

²⁶ Si veda Vittore Branca, *De Luca e la presenza del divino nella cultura d'oggi*, in *Don Giuseppe De Luca e la cultura italiana del Novecento* cit., pp. 3-10.

VINCENZO BIANCO
(UNIVERSITÀ DEL SALENTO)

MARINO MORETTI NEL CANONE NOVECENTESCO

Se la cupa sorte di morir giovani, che accomunò non pochi poeti crepuscolari, a partire dai più rappresentativi (Gozzano e Corazzini) per giungere a Chiaves, Oxilia o Vallini, avesse interessato anche Marino Moretti, sarebbe stato più lineare il tracciato descritto con il suo lapis nel canone letterario del Novecento. Nato lo stesso giorno di Vallini (18 luglio 1885), Moretti, al contrario, condivise con l'amico e coetaneo Palazzeschi la longevità, che incise non poco sulle dinamiche di canonizzazione, a maggior ragione perché la parabola della sua esistenza si dispiegò per ben 4/5 del XX secolo. Sulla riotosità della produzione letteraria contemporanea a farsi canonizzare si registra ormai una vasta convergenza. Se Langella avverte in quel terreno, ancora fluttuante come una placca oceanica, le insidie incombenti sulla promozione di un autore al «rango paradigmatico»¹ di classico, Antonelli, dilatando la specola di osservazione, dichiara senza mezzi termini che «la letteratura del Novecento europeo nasce come letteratura anticanonica, letteratura della crisi della letteratura e della cultura europea»². In sintesi, il secolo passato, non del tutto archiviato, con la sua eversione di assetti e codificazioni, ha progressivamente reso aleatorio il concetto di canone, consegnandoci un panorama letterario strabico, affetto da bifrontismo, con i primi decenni relativamente canonizzati e una cronica, ma giustificabile fluidità dal secondo dopoguerra in poi. Studiato da questa prospettiva, il suolo più o meno compatto del primo Novecento digraderebbe verso una sconfinata palude, tanto che l'asse cronologico dell'opera di Moretti, rapportato a questo

¹ Giuseppe Langella, *Introduzione* a Aa.Vv., *Il Novecento a scuola*, Pisa, Edizioni ETS, 2011, p. 7.

² Roberto Antonelli, *Crisi, canone, traducibilità*, in Aa.Vv., *Riflessioni sul canone della letteratura italiana nella prospettiva dell'insegnamento all'estero*, in «Quaderns d'Italià», IV-V (1999-2000), nn. 4-5, p. 13.

fondale eterocromo, ci appare troncato in due segmenti asimmetrici. Si potrebbe parlare di “semi-canonizzazione” o di canonizzazione parziale, con uno sbilanciamento a favore del primo trentennio, segnato dall’ossimoro di un’aurora poetica di stampo crepuscolare. Stagione breve ma creativamente intensa, inaugurata con il trasferimento a Firenze nel 1901, anche se vissuta a bordo campo, schivando cenacoli e salotti. Uno stadio temporale su cui la Grande guerra era calata, come avrebbe scritto Antonio Baldini, con la tempra di «una parete di fuoco»³ che distanziava il passato, non certo con il moto vellutato di un sipario. Il primo conflitto mondiale provocò una cesura, che spinse Moretti al congedo dalle fosforescenze liriche della maniera crepuscolare, idealmente affidato nel 1916 alla silloge poetica *Il giardino dei frutti*, e al transito spontaneo alla narrativa.

Una svolta arguibile non tanto nelle acerbe prove novellistiche di inizio secolo o nell’esordio come romanziere con *Il sole del sabato* (a puntate sul «Giornale d’Italia» nel 1913) quanto nella sua stessa poesia, che già conglobava, in virtù di un’attitudine diegetica alimentata dai cospicui giacimenti dei ricordi, gli altri due generi su cui avrebbe apposto la propria firma da prosatore: la narrativa e la memorialistica. Una continuità di ispirazione intercettata da Emilio Cecchi nel racconto utopistico *L’isola dell’amore*, che, uscito nel 1920, si collocava a ridosso di quella svolta, tanto da incoraggiare l’autore a trasfondervi «i motivi pittoreschi e ornamentali del crepuscolarismo»⁴. Non a caso Moretti lo catalogherà come «idillio in prosa»⁵, a riprova di una natura letterariamente anfibia da lui stesso certificata: «E scrivo poesia, perché in versi o in prosa, [...] mi considero poeta e, per esserlo fino in fondo, non posso contare sulla sola prosa, anche se di memoria»⁶. L’istituto della prosa offriva ulteriori strumenti espressivi per sfollare l’immaginario dei suoi fantasmi, ciascuno recante il sigillo di una circostanza o di un luogo, intesi come catalizzatori di emozioni. Allo stesso tempo, necessitava di vari corridoi di fuga: sia di quello narrativo, trasfigurando quelle larve in personaggi, sia del canale memorialistico, che divenne rigoglioso con le divagazioni sui miti infantili e familiari (*Il tempo felice*, 1929), le rimembranze giovanili (*Via Laura*, 1931), i resoconti odeporici (*Fantasie olandesi*, 1932). Il tutto amalgamato in un capriccio corale di voci e colori romagnoli. Vista la crasi poesia-prosa e la pluralità d’istanze concentrate nella scrittura, non stupisce se il testo più antologizzato di Moretti sia, tuttora, la mesta elegia prosastica di *A Cesena*.

³ Antonio Baldini, *Suspiria moesta: Carducci*, in «I libri del giorno», III (agosto 1920), n. 8, p. 397.

⁴ Emilio Cecchi, *Moretti in sagrestia*, in Id., *Di giorno in giorno*, Milano, Garzanti, 1959, p. 41.

⁵ Cfr. Marino Moretti, *L’isola dell’amore* (da *Idilli in prosa*), in *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1966, pp. 539-779.

⁶ Cfr. Claudio Toscani, *Moretti*, Firenze, La Nuova Italia, 1975, p. 2.

Una prova che, nella sua lenta paratassi, scandita dal monocorde ritmo della pioggia, compendia la topica crepuscolare con squarci di romanzo familiare, che lasciano intravedere dietro le ansie nuziali della sorella, repentinamente catapultata negli attriti della vita coniugale, la mite resilienza di alcune eroine morettiane: si pensi alla Barberina del citato *Il sole del sabato* oppure ad Alma de *I Puri di cuore* (1923). Il delta rappresentato dal 1916, oltre a scindere la carriera di Moretti nei due segmenti asimmetrici già richiamati, ne ha condizionato molto l'assestamento nel canone. D'altronde, lo stesso poeta era consapevole che la critica accademica ne percepiva lo *status* di erma bifronte. Basta leggere la strofa finale di *Io sarò quel vecchino*, poesia senile della raccolta *L'ultima estate* (1969):

Ma sono qui fermo al primo Novecento
in segreto contrasto col secondo.
Il primo era più umano, era il mio mondo,
l'altro irride al mio gaudio e al mio tormento.
Or se si fa l'appello, io non rispondo. (vv. 16-20)⁷

Nonostante gli autorevoli tentativi di restituirlo alla reale ampiezza del suo diametro storico, Moretti resta fatalmente inchiodato alla nicchia crepuscolare scavatagli dalla recensione di Borgese del 1910. Etichetta accolta con insofferenza e dal rifiuto categorico, parafrasando l'ultimo verso, di "rispondere all'appello", ritenendosi «agli effetti di quella stramba idea letteraria, morto e sepolto»⁸. Moretti si sentiva tirato per la giacca da Borgese e da quanti lo seguirono, affannandosi a chiarire i suoi primitivi orientamenti: «Io ho cominciato da pascoliano più che da crepuscolare e poi mi son trovato in mezzo a gente che non conoscevo»⁹.

Comunque sia, il passato, pur avendo il «magico potere di risvegliare, in lui, i succhi vari di una lunga vita che affonda proprio le radici nella storia»¹⁰, si rivelò una deformante ipoteca, sebbene l'esercizio insistito sulle varianti mirasse, richiamando la suggestiva congettura di Cremante, «a fare del passato il proprio futuro»¹¹. Allora, non c'è da stupirsi che sia quella crepuscolare l'unica stagione di Moretti saldamente canonizzata, a maggior ragione perché si tratta di una compagine, che funge nella tradizione

⁷ Marino Moretti, *L'ultima estate*, Milano, Mondadori, 1969, p. 134.

⁸ C. Toscani, *Moretti cit.*, p. 2.

⁹ Ivi, p. 5.

¹⁰ Giuseppe Farinelli, *Perché tu mi dici poeta? Storia e poesia del movimento crepuscolare*, Roma, Carocci, 2005, p. 334.

¹¹ Renzo Cremante, *Per una storia esterna di "Poesie 1905-1914"*, introduzione a Marino Moretti, *Poesie 1905-1914*, Milano, La nave di Teseo, p. 19.

manualistica da pacifico abbrivio del Novecento: un modulo-cuscinetto in grado di attutire l'impatto dovuto alle incognite, alle dissoluzioni formali e alle sfide irriverenti verso i dogmi della tradizione, prima di fiondarsi giù «per le scale della spirale futurista»¹² e delle avanguardie. Del resto, è stato riscontrato come fossero preminenti, fino a pochi decenni fa, «le categorie generali, le poetiche, le scuole»¹³: poli di coesione essenziali per istituire un canone duraturo e condiviso. Più che la crisi, è stata la scomparsa dei tradizionali baricentri, riconducibile al protrarsi della «notte della repubblica delle lettere», ad accentuare la fatica della società italiana, colta lucidamente da Luperini, «di darsi un'identità culturale e forse un'identità *tout court*»¹⁴, che fino alle «Tre Corone della nuova Italia» (Carducci, Pascoli, D'Annunzio) si era nutrita di valori letterari.

Nel secondo Novecento, la canonizzazione della letteratura corrente raggiunse un livello di labilità inusitato, un punto di non ritorno, perché impotente ad attingere a un solido sistema valoriale o, per usare le parole di Ferroni, a «un nucleo di ragioni forti»¹⁵. Ricorrendo a una similitudine vegetale, Moretti, in relazione al canone, si erge come un albero dalle radici vigorosamente piantate nell'Ottocento, ma la cui corona si distingue a malapena, essendo velata da «una eterogenea nebulosa anticanonica»¹⁶. In breve, eccettuato l'esordio crepuscolare, si constata come la successiva carriera di narratore e la postrema reviviscenza poetica siano state travolte dalla crisi del canone o, meglio, dei criteri tradizionali di canonizzazione, subordinati al principio estetico e al sodalizio tra la critica accademica e i circoli dei lettori qualificati. Il processo, ormai inarrestabile e strutturale, è stato illustrato da Isotta Piazza: «Accade così che *a latere* delle indicazioni "ufficiali" di canonizzazione, proposte dalla critica e recepite da una élite di lettori, comincia a serpeggiare anche un altro tipo di "canone" che potremmo definire diffuso»¹⁷, governato dagli imprevedibili meccanismi del mercato. Sugli anacronistici editti *ex cathedra* è prevalso il libero arbitrio del lettore, non per forza imbevuto di studi umanistici, comprovando che il

¹² C. Toscani, *Moretti* cit., p. 5.

¹³ Alfonso Berardinelli, *Alla ricerca di un canone novecentesco*, in Aa.Vv., *Il canone letterario del Novecento italiano*, a cura di N. Merola, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000, p. 96.

¹⁴ Romano Luperini, *Il canone novecentesco e le istituzioni educative*, in Aa.Vv., *Il canone letterario del Novecento italiano* cit., p. 16.

¹⁵ Giulio Ferroni, *Sul canone del romanzo del Novecento*, in Aa.Vv., *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana*, Atti del V Congresso AdI (Roma, 26-29 settembre 2001), I, a cura di A. Quondam, Roma, Bulzoni, 2002, p. 119.

¹⁶ Ivi, p. 121.

¹⁷ Isotta Piazza, «*Canonicità si diventa*». *Mediazione editoriale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palermo, Palumbo, 2022, p. 149.

canone non è la cassaforte della letteratura. Al fine di chiarire le circostanze singolari che hanno condizionato l'ingresso di Moretti nel canone novecentesco, bisogna riavvolgere il nastro fino a cent'anni fa. Risale, infatti, al 1923, la prima apertura del canone al Novecento: effetto virtuoso del riordino dei programmi scolastici approntato dalla riforma Gentile. In quello stesso anno, Pietro Pancrazi firma un contributo che salvaguarda la polivalenza espressiva del romagnolo, e ne studia l'evoluzione tecnica ridimensionando l'ipoteca crepuscolare. Il critico non prescinde dall'unità d'ispirazione di Moretti, «rimasto uguale a sé stesso, nonostante il variare formale della sua attività»¹⁸, tuttavia ne esalta la versatilità, riconoscendo che dai primi vagiti poetici ai più recenti esiti narrativi (alludendo a *I puri di cuore* freschi di stampa) «la strada percorsa, la diversità dei risultati, è molta»¹⁹. Le premesse non erano certo negative, dal momento che la ricerca di Moretti procedeva lungo i binari di un realismo umanamente partecipato, senza scadimenti bozzettistici né espansioni retoriche, capace di «resistere per i tre quarti di secolo del Novecento a tutti gli *ismi* letterari»²⁰.

Malgrado ciò, non sempre si è imposto il coraggio ermeneutico di considerare Moretti come un discorso a sé. È pur vero che il viatico della storicizzazione è la preselezione (lo sosteneva Asor Rosa²¹), ma ripudiare le semplificazioni e accettare esperienze complesse come quella di Moretti non pregiudica l'obiettivo. C'è, infine, un'altra osservazione di Asor Rosa che coinvolge indirettamente Moretti: «l'operazione stessa di scrutinar classici in pieno Novecento è arrischiata, se non altro perché i classici del Novecento, quelli più veri, forse, non sapevano essi stessi di esserlo, e spesso si rifiutavano di esserlo»²². Moretti era scettico circa tale consacrazione che soltanto i posteri avrebbero potuto concedergli, ma ai morti nulla è dato sapere. Tant'è vero che nel 1969, non indugiò a scrollarsi di dosso la definizione di "classico" audacemente attribuitagli da Enrico Falqui, forse sulla scorta della collana Mondadori dei «Classici Italiani Contemporanei», che ospitava la *ne varietur* delle sue opere, sbottando: «Io non sono un classico, non fosse altro, perché sono ancora vivo. Ma i classici non sono contemporanei»²³. Se pure in maniera obliqua, anche lui aveva schizzato un canone contemporaneo. Lo si desume integrando le memorie di *Via Laura* (1931), che restituiscono

¹⁸ Pietro Pancrazi, *Venti uomini, un satiro e un burattino*, Firenze, Vallecchi, 1923, p. 53.

¹⁹ Ivi, p. 54.

²⁰ C. Toscani, *Moretti* cit., p. 24.

²¹ Alberto Asor Rosa, *Il canone dei classici: conversazione di Corrado Bologna con Alberto Asor Rosa*, Roma, Viella, 2000, pp. 123-124.

²² Id., *Il canone delle opere*, in Id., *Letteratura italiana. La storia, i classici, l'identità nazionale*, Roma, Carocci, 2014, p. 90.

²³ Enrico Falqui, *Novecento letterario*, serie X, Firenze, Vallecchi, 1970, p. 130.

uno specchio imparziale dell'Italia letteraria al *début du siècle*, sfiorato da malinconica ironia, con le autopsie dei *Ritratti letterari* (1960). Ne deriva un quadro di presenze vive, che depositano nell'animo del poeta un verso o un gesto esemplare. Non è un museo dei tempi andati, ma un'occasione di verifica a freddo, che recupera con misurato vitalismo i modi dell'autobiografia intellettuale vociana, rivisitata da Ardengo Soffici con i suoi *Ricordi di vita artistica e letteraria*, uscito qualche mese prima di *Via Laura*. La prolificità, esaltata dalla varietà di soluzioni formali e di registri, collide con l'idea invalsa di uno scrittore statico, prigioniero della prima maniera. Nondimeno si continua monoliticamente a schedare Moretti come crepuscolare e la stenosi non si è limitata a quel solo stadio, perché comprime l'universo morettiano a un genere (la poesia) e a una lirica (*A Cesena*). Nessuna traccia del narratore, del memorialista o del giornalista. L'esito si spiega in parte con quanto scrive Isotta Piazza in merito alle antologie, variabile incidente sulla definizione del canone: «nella poesia la ricezione degli imprescindibili è vincolata ad una scelta di testi già stabilizzata»²⁴, quindi all'egemonia di singole raccolte e addirittura di singoli testi. D'altro canto, fino a quando permangono nell'animo i messaggi e gli stimoli forniti dalla scuola, la funzione canonizzante dei programmi e dei manuali scolastici resta quasi monopolistica. Da una ricognizione effettuata su un campione di n. 26 manuali di letteratura per i licei, pubblicati dal '72 al 2023, il 50% ha optato nell'apparato testuale per la *reductio* alla sola *A Cesena*²⁵. Sempre all'interno del perimetro poetico, si segnala la rara opzione per la poesia-manifesto *Io non ho nulla da dire*, nel recente manuale di Carnero-Iannaccone *Vola alta parola* (Giunti 2019), forse mutuata dalla storia letteraria di Ferroni (Einaudi 2002).

Non manca qualche caso di intelligente pignoleria. Nel manuale di Marti-Varanini (Le Monnier 1976), ad esempio, vengono rispolverate le terzine a *Carolina Invernizio* (da *Il giardino dei frutti*)²⁶, e in *Rosa fresca aulentissima* di Bologna-Rocchi (Loescher 2011) l'omaggio di un detrattore del verso libero in *Signora rima*²⁷. Infine, vale la pena ricordare la decennale resistenza nei libri di testo per elementari e medie de *La domenica della signora Lalla*²⁸, fantasia nostalgica di vena deamicisiana, dileguatasi congiuntamente all'oggetto del canto: la maestra unica nella primaria. Non manca qualche reimpostazione originale. Incuriosisce la proposta di espungere Moretti dal novero

²⁴ I. Piazza, «*Canonici si diventa*» cit., p. 116.

²⁵ Cfr. Marino Moretti, *Il giardino dei frutti*, Napoli, Ricciardi, 1916, pp. 37-39.

²⁶ Ivi, pp. 67-68.

²⁷ La lirica apparve su «La Riviera ligure» del luglio 1912. Moretti la incluse ne *Il giardino dei frutti* con un altro titolo (*Elogio della rima*).

²⁸ Id., *Poesie scritte col lapis*, a cura di F. Pappalardo, Bari, Palomar, 1992, pp. 58-59.

dei crepuscolari per valorizzarne l'identità regionale, lanciata da *L'Europa degli scrittori* di Antonelli-Sapegno (La Nuova Italia 2008). Il nostro figura nel modulo «Bologna e l'Emilia: una provincia letterata» (Bologna faceva parte della Romagna pre-risorgimentale), rilanciando l'idea di Romagna come «area letteraria nutrita e ben caratterizzata»²⁹, elaborata da Claudio Marabini. Proprio nella scuola ha attecchito la sperequazione tra poesia e narrativa fin qui rilevata, proiezione della frattura tra la fase canonizzata dell'itinerario artistico di Moretti e quella diluita nel magma del secondo Novecento. Il carattere ancipite che domina l'insegnamento scolastico del «secolo breve» ha, dunque, preservato la poesia di Moretti, in quanto germinata in un periodo ormai storicizzato e accorpato al tardo Ottocento. La produzione narrativa, invece, fitta nei decenni in cui il canone era un cantiere aperto, ha vissuto fasi altalenanti, subendo le scelte dei lettori, condizionate dai parametri estetici e valoriali «in una certa comunità in un determinato momento storico»³⁰.

Emblematico è il decorso de *I puri di cuore*, promosso nel '51 a classico scolastico e curato da Dino Provenzal per un'apposita collana Mondadori. In pochi anni, sono cambiate le attese del pubblico, meno propenso a identificarsi nella remissività dell'antieroe Luca, e questo titolo è stato accantonato. Si è distinto Ugo Dotti: in *Autori e testi* (Laterza 1991) suggeriva che Moretti «meglio andrebbe studiato come narratore»³¹, tacendo sul poeta. Una posizione che attesta la polarità tra critica e pubblico. Il momento propizio per restituire Moretti a sé stesso e al canone si era avuto nel periodo 1959-1968, quando l'autore raccolse l'*opera omnia* in sei volumi dei mondadoriani «Classici Italiani Contemporanei». In particolare, egli aveva innestato, in appendice a *Tutte le poesie* (1966), la sezione di inediti *Diario senza le date*, lontani per stile e caratura ironica dalle prove giovanili. Il ritorno alla poesia non passò inosservato. Due anni dopo, Contini ridisegnò la fenomenologia morettiana. Oltre a posporre il *terminus post quem* delle opere più originali al primo dopoguerra, sembra quasi voler corrispondere alla volontà di Moretti, glissando sulla genealogia crepuscolare. Di sicuro in origine lo era, «ma in un senso un po' diverso da quello poi invalso»³² secondo Borgese. Contini faceva leva sull'intelligenza ironica e sulla perizia tecnica, a suo dire, superiore a quella di Gozzano. Nella svolta narrativa,

²⁹ Claudio Marabini, *I bei giorni. Saggi, carteggi, incontri*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 268.

³⁰ Romano Luperini, *Introduzione. Due nozioni di canone*, in «Allegoria», X (1998), nn. 29-30, pp. 5-7.

³¹ Ugo Dotti, *Autori e testi*, III, Bari, Laterza, 1991, p. 1172.

³² Gianfranco Contini, *Letteratura dell'Italia unita (1861-1968)*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 774.

declinata a un «mondo non illustre di “vinti” (e soprattutto di vinte)»³³, con le crisi e i ripiegamenti sulla memoria personale per sviscerare i traumi inconfessati, il critico di Domodossola identifica la traduzione più libera e polisemica del grande libro della fantasia di Moretti, rilegato dal principio autobiografico. Di conseguenza, nella sua insolita scelta antologica, documenta quelle che ritiene le due sommità dell'orografia letteraria di Moretti: la narrativa di tema regionale e il diario poetico. Per il secondo filone, punta sul leggiadro epigramma dedicato al pittore ferrarese *De Pisis*³⁴, valorizzando il terzo tempo del poeta, ma è la narrativa a interessarlo di più, cogliendo appieno nell'*incipit* de *Il trono dei poveri* l'anima romagnola di Moretti e un inno all'umiltà. Non figurano testi crepuscolari. Si evince il flebile tentativo (rimasto isolato) di canonizzare Moretti anche in veste di narratore, linea confermata da Contini in occasione del convegno su Moretti, tenutosi a Cesenatico nel 1975, vivente l'autore. Nel suo «Saluto» ribadisce la diversità di Moretti rispetto agli altri crepuscolari, inscrevendo la sinossi dei principali romanzi in un triangolo inconsueto, i cui vertici sono: Manzoni, D'Annunzio e Dostoevskij. La lezione di Contini ha avuto un riverbero significativo, ma settoriale, in concomitanza con la morte, avvenuta nel 1990. Risale, infatti, al '92 *Testi nella storia* di Segre-Martignoni (B. Mondadori), dove Moretti occupa finalmente uno spazio autonomo. Per lui, Govoni e Palazzeschi viene sperimentata una formula estensiva, che evita di costringere autori longevi e dai percorsi articolati sotto insegne limitative o all'interno di lunghezze diacronicamente parziali. L'idea si è esplicitata in un modulo forte, intitolato *Tre lunghe carriere*³⁵, essendo i tre irriducibili alla sola sensibilità crepuscolare, pur avendola attraversata nella curva del Novecento. Nel corredo antologico Clelia Martignoni, a differenza di Contini, ha reputato la prosa narrativa «di minor rilievo»³⁶ (nel solco della più ortodossa tradizione del romanzo borghese) e si è lasciata intrigare dalla *Witz* tagliente dell'ultima fioritura poetica, spremuta in un concentrato epigrammismo. In sintesi, uno spaccato bipolare della poesia di Moretti, sbilanciato a favore di questo crepuscolo umorale e rappresentato da tre testi, tra cui *De Pisis*, scelto da Contini. La Martignoni, privilegiando raccolte come *Le poverazze* (1973) e *Diario senza le date* (la II edizione è del '74), ha trascinato Moretti nel secondo Novecento.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Marino Moretti, *Diario senza le date*, in Id., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1966, p. 429.

³⁵ Cfr. Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia*, IV, Milano, Bruno Mondadori, 1992, pp. 443-489. Il capitolo è stato redatto a quattro mani da Gianfranca Lavezzi e Rossana Saccani.

³⁶ Ivi, p. 443.

Non si deve tralasciare l'apporto dell'editoria. Nel 1969, all'indomani dell'uscita dei *Romanzi dell'amorino*, ultimo volume morettiano dei «Classici italiani contemporanei» e alla luce del risveglio poetico del nostro, Mondadori pensò di iterare i tempi del formato *hardcover* immettendo alcuni titoli nella neonata collana degli «Oscar», a partire da *La vedova Fioravanti*, fino a ripescare l'anno dopo le *Poesie scritte col lapis*, la cui ultima edizione, rimodellata rispetto alla *princeps* del 1910, risaliva al lontano 1949 per la collana «Biblioteca moderna». Ne seguirono altri fino a *I grilli di Pazzo Pazzi*, nel '79, prima della morte di Moretti. Tralasciando gli ottimi rapporti da lui intrattenuti con Alberto Mondadori e il consulente editoriale Vittorio Sereni, l'editore e detentore dei diritti ha investito su un nome della propria scuderia e la tascabilizzazione pare aver seguito un processo ordinario. Sorprende semmai, in un progetto ad appannaggio narrativo, la presenza di altri generi coltivati da Moretti, a conferma di un'intenzione «pre-canonizzante»³⁷ globale. Il culmine dell'operazione editoriale, quasi un premio alla carriera, è stato il volume dei «Meridiani» *Moretti, in verso e in prosa*, a cura di Geno Pampaloni (aprile 1979). L'autore ne seguì da vicino l'allestimento, lusingato di essere il primo cui si dedicava da vivo un numero della prestigiosa collana. Nel suo caso la sinergia Oscar-Meridiani comportò un livellamento, in quanto alla consueta filiazione dei tascabili agli *hardcover*, percepita da Buzzati «come una promozione»³⁸, in una lettera ad Alberto Mondadori del '65, subentrava un rapporto di integrazione. Il meridiano morettiano agli occhi dello studioso presenta un'essenzialità inversamente proporzionale al coraggio, che si risolve in forzate concrezioni. Le ripercussioni sul canone sono state lievi, a dimostrazione che il valore letterario sancito dalla critica non implica pari riscontro nel mercato. Anche il dileguarsi dell'astro di Moretti nel firmamento degli Oscar attesta che le riedizioni tascabili non sono la mano di Mida che tramuta i libri in classici! Tra i carteggi morettiani proposti dagli anni Novanta in poi spiccano i quattro volumi del lungo scambio con Palazzeschi (Edizioni di Storia e Letteratura, 1999-2001). Materiali utili allo studioso ma irrilevanti nei flussi interni al canone. Renzo Cremante ha ripescato a un secolo esatto dall'uscita l'autoantologia di Moretti *Poesie 1905-1914* (La nave di Teseo, 2019) e incuriosisce il rilancio di narratori dimenticati nei tascabili Bompiani, con la ristampa de *L'Andreana* ('21) e de *La vedova Fioravanti* ('23). Lecito chiedersi se si tratta di un'altra opportunità di canonizzazione «dal basso», ma la volatilità dei gusti vanifica qualsiasi consuntivo.

³⁷ I. Piazza, «*Canonici si diventa*» cit., p. 3.

³⁸ La lettera si legge in Virna Brigatti, *Gli Oscar tra testimonianze, articoli, cataloghi*, in *Storia degli Oscar Mondadori. Una collana-biblioteca*, a cura di A. Cadioli, Milano, Unicopli, 2015, p. 92.

FEDERICA MARIA BUONO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

IL *PILADE* “RIVOLUZIONARIO” DI PASOLINI

«Se non è in grado di capire lui, certe sottigliezze – quando poi queste sono assolutamente esplicite, come il mio testo pubblicato è lì materialmente a dimostrare [...] Pagliarani deve capire»¹. Queste le parole usate da Pier Paolo Pasolini per rispondere alle feroci critiche di Elio Pagliarani rilasciate all'indomani della prima messa in scena della tragedia *Pilade* a Taormina, avvenuta il 29 agosto 1969.

I primi ad interrogarsi circa i significati dell'opera sono, in realtà, i lettori della rivista «Nuovi Argomenti» già nel 1967, anno della prima pubblicazione. La tragedia viene poi ripubblicata in una versione più tarda ma non definitiva nel 1977. Cinque sono le stesure sopravvissute, di cui tre precedenti e due successive alla *princeps* in rivista. Di queste, è stata presa in considerazione l'ultima che, sebbene non sia del tutto risolta, rappresenta lo stadio finale della lavorazione del dramma. Si tratta letteralmente di una fotocopia della versione pubblicata su «Nuovi Argomenti», con l'aggiunta di correzioni apportate dall'autore a più riprese, servendosi di una penna blu e di un pennarello nero² con cui vengono inserite indicazioni dei luoghi e l'Epilogo diventa episodio IX, ovvero l'episodio a cui Pasolini dedica un intenso *labor limae* senza mai sentirsi pienamente soddisfatto.

In seguito alla traduzione dell'*Oresteia* di Eschilo, richiesta dall'amico Vittorio Gassman, il poeta di Casarsa della Delizia non riesce più a fare a meno del mito greco, che diventa il fondamento della successiva produzione tragica. Il dramma prende il nome da un personaggio già presente nella saga, ma che qui assume un'importanza e un significato del tutto nuovi. Il poeta mette a punto un vero e proprio dramma greco, con la classica struttura

¹ Pier Paolo Pasolini, *Una lettera di Pasolini*, in «Paese sera», 3-4 settembre 1969.

² Cfr. P.P. Pasolini, *Teatro*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, 2001, p. 1163.

dotata di prologo e di nove episodi, di cui l'ultimo con funzione di epilogo; non rinuncia al coro e a personaggi quali il vecchio e il messaggero, utili per spiegare ciò che è accaduto al di fuori della scena. Pasolini riprende le vicende narrate nella trilogia dell'*Oresteia*, ma si serve del mito e del patrimonio tragico greco per tentare di indagare il presente e comprendere la realtà.

Eschilo aveva interrotto le vicende nel tribunale dell'Areopago con l'assoluzione di Oreste; Pasolini, invece, apre il dramma nella Piazza centrale della città di Argo: sulla scena ci sono i corpi di Clitennestra ed Egisto senza vita. Già l'*incipit* della tragedia diventa spunto di riflessione con un richiamo non esplicito alla caduta del regime fascista, i corpi dei due amanti sono anche i corpi di Benito Mussolini e Claretta Petacci, la piazza è, sì, quella di Argo, ma in tale contesto diventa anche Piazzale Loreto³.

L'Areopago, tribunale democratico istituito da una dea poco nota ad Argo, ha già assolto il futuro re Oreste. La divinità di cui si parla è Atena: una dea che Oreste descrive come non nata, ovvero:

[...] dal calvario di una carne che cresce o di un nulla che prende forma [...]. È dalla testa del padre che è venuta alla luce. Nessun ricordo di carne impotente è dunque rimasto in fondo a lei [...] essa invece è in noi! E in voi più ancora che in me, che sono figlio di Re, e quindi molto più involuto nel buio e nei sanguinari doveri delle vecchie norme⁴.

Oreste, difatti, non intende avvalersi della sua eredità comandando alla maniera dei sovrani che lo hanno preceduto, bensì ambisce a mutare l'ordine precostituito e cito nuovamente Oreste:

Io non sarò un nuovo Agamennone, e non ho dunque ucciso mia madre per prendere il posto! Non voglio comandarvi come un padre che aspetta [...] che i figli [...] lo assassinino. Io sono qui a cambiare, insieme con voi, le istituzioni che mi vogliono Re⁵.

In primis, il nuovo βασιλεύς introduce il culto della dea della Ragione ad Argo e indice democratiche elezioni per interrogare i cittadini su chi sia la persona più adeguata a guidarli, il tutto con l'aiuto del fedele amico di sempre: Pilade.

Oreste qui trova la feroce opposizione della sorella Elettra, unanimemente interpretata come rappresentazione e incarnazione del potere fascista;

³ Daniela De Liso, *Pasolini e il teatro greco. Pilade*, in «Studium», 111 (settembre-ottobre 2015), n. 5, p. 701.

⁴ P.P. Pasolini, *Pilade*, in *Teatro cit.*, p. 364.

⁵ Ivi, p. 368.

essa, infatti, è legata al passato e al ricordo di entrambi i genitori, i quali giacciono ora sepolti uno accanto all'altra, nonostante le tragiche vicende. Intanto è accaduto un evento a dir poco miracoloso: le Furie – dee del terrore e dell'incertezza – sono diventate, per mano di Atena, Eumenidi e abitano adesso i monti:

Così le Furie cessarono di contorcersi, e danzarono; cessarono di urlare, e cantarono; i loro capelli si sciolsero lievi come spighe sui lievi colli, intorno ai lievi sorrisi. La fredda e severa Ragione fu in loro lieve danza. Così danzando se ne andarono sui monti che circondano lievi le nostre città⁶.

La dea della Ragione porta progresso, inaugurando una nuova fase: i guadagni dei cittadini crescono, i commerci si espandono, sorgono nuovi palazzi; tutto contribuisce al miglioramento della vita della città e le vecchie ingiustizie sembrano solo un lontano ricordo. Il poeta si riferisce allo sviluppo e alla rapida industrializzazione avvenuta nella Penisola negli anni del dopoguerra e del piano Marshall; e non è certo un caso che il progresso sia stato portato da Atena, dea straniera, così come nell'attualità il neocapitalismo era stato importato dall'America⁷.

Ma ciò che in passato era l'essenza della realtà, non riesce a farsi da parte definitivamente: quella forza originaria riprende vigore, non solo con l'opposizione di Elettra e il suo invito al fratello a visitare le tombe dei genitori, Agamennone e Clitennestra, ma soprattutto con una serie di segni che diventano premonitori di sciagure più grandi. Ecco, dunque, il vecchio messaggero che racconta di una funesta epidemia che sta coinvolgendo le mandrie; e, ancora, ecco che nei pressi delle case compaiono mucchi di serpenti aggrovigliati, che in un secondo momento si rivelano per ciò che sono: le Furie sono tornate in città.

Tutto lascia presagire che qualcosa di nefasto e terribile stia per accadere e che la responsabilità sia interamente di Oreste. L'uccisione della madre e del suo amante Egisto, nonostante l'assoluzione presso il tribunale dell'Areopago, diventa in un mondo ancora legato agli antichi valori *vulnus*⁸, che va ad intaccare il nuovo precario equilibrio.

La rivoluzione democratica di Oreste non è apprezzata neanche più da Pilade, da sempre suo amico fraterno e sincero sostenitore. Il violento

⁶ Ivi, p. 367.

⁷ Irene Berti, *Mito e politica nell' "Orestea" di Pasolini*, in *Congreso Internacional Imagines La Antiguiedad En Las Artes Escenicas Y Visuales*, Universidad De La Rioja, Logrono, 2008, p. 107.

⁸ Cfr. Gualtiero De Santi, *Mito e tragico in Pasolini*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Atti del Convegno (Udine - Casarsa della Delizia, 24-26 settembre 2002), a cura di E. Fabbro, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2006, p. 21.

scontro verbale che ne nasce segna la fine del loro proverbiale rapporto e l'esilio volontario di Pilade, che si ritira sui monti, piuttosto che essere giudicato e definito sovvertitore.

Intanto Oreste continua a credere nel suo progetto rivoluzionario, mentre Pilade comprende l'impossibilità di sfuggire alla propria τύχη. È convinto che la speranza riservi soltanto delusioni e, perciò, si pone alla guida dei più deboli, degli anziani, dei diseredati, perché consapevole che le Furie in realtà sono rimaste sempre tra loro e anche perché, come spiega Daniela De Liso: «[...] per degradarsi nell'ansia di pagare il fio di quella ὕβρις che lo aveva reso compagno di chi portava in sé la promessa di un potere intriso di sangue»⁹. Purtroppo, però, tale ribellione è inattuabile: Pilade si sente estraneo rispetto al mondo contadino che lo appoggia, un mondo a cui desidererebbe appartenere, ma a cui non appartiene. Tutto è compiuto fin dalle origini: le Eumenidi appaiono a Pilade profetizzandogli il futuro, un futuro in cui egli – in quanto intellettuale – non può essere vincitore¹⁰. L'intellettuale dovrebbe comprendere e decriptare il mondo, ma non appena riesce nel suo intento, le sue scoperte risultano già datate. Anche la rivoluzione proletaria di cui lo stesso Pilade si fa portavoce sembra ormai appartenere al passato. La sua è la tragedia dell'uomo moderno¹¹. Pilade non riesce più a decifrare la realtà e non può cambiarla. Le cause di tali stravolgimenti sono da individuare nel consumismo, che finisce col trasformare i contadini in borghesi¹². L'impossibilità di comprendere a fondo i meccanismi che regolano il mondo in continuo mutamento produce sfiducia politica e quindi la mancata attuazione del progetto.

Nel frattempo, Oreste si allea con Elettra, quando appare improvvisamente la dea Atena, la quale annuncia una nuova rivoluzione, frutto del patto stretto con la sorella. L'alleanza tra Oreste – che rappresenta la borghesia liberale – ed Elettra – che rappresenta la destra – risulta essere infruttuosa e deleteria. Dice la dea: «I tuoi figli, loro, non faranno distinzioni! Tu ed Elettra sarete la stessa persona, la vostra epoca sarà una. Un'epoca di sangue, la vostra, quale non si ebbe mai nel mondo»¹³.

E ancora, Pasolini fa uso di potenti immagini orrifiche: una pentola in cui ribollono i resti di un ragazzo fatto a pezzi. Si tratta di chiari riferimenti all'olocausto, alla Seconda Guerra Mondiale e alle sue conseguenze.

⁹ D. De Liso, *Pasolini e il teatro greco. Pilade* cit., p. 704.

¹⁰ I. Berti, *Mito e politica nell' "Orestea" di Pasolini* cit., p. 107.

¹¹ D. De Liso, *Pasolini e il teatro greco. Pilade* cit., p. 704.

¹² P.P. Pasolini, 24 giugno 1974. *Il vero fascismo e quindi il vero antifascismo*, in *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1975, p. 45.

¹³ P.P. Pasolini, *Pilade*, in *Teatro* cit., pp. 419-420.

In seguito, un giovane giunge al campo di Pilade annunciando che la figlia di Zeus ha finalmente richiamato le Eumenidi imponendo loro di tornare in città. Intanto un messaggero dà notizia dell'arrivo in città di un esercito, non quello proletario di Pilade, ma un gruppo armato di rami di ulivo, con a capo Atena e le sue dee. Intellettuali, operai, popolani e uomini di potere percorrono la stessa strada, senza alcuna distinzione né di classe né di pensiero. Pilade non gode più dell'appoggio della massa, figlia ormai del consumismo: la sua rivoluzione non ha più senso di esistere.

Il dramma si chiude senza una vera conclusione: Pilade rifiuta qualsiasi tipo di consolazione e finisce per amare Elettra, facendo venir fuori tutto il suo scetticismo e il rifiuto ad integrarsi all'interno del nuovo ordine.

Oreste, Pilade ed Elettra incarnano tre ideologie diverse e in contrasto tra loro; numerosi e frequenti sono i riferimenti alla realtà del tempo, soprattutto ai radicali cambiamenti che l'uomo, vissuto nel secolo breve, si trova a vivere e di cui l'autore tende a sottolineare il carattere tragico e quasi apocalittico, soprattutto in relazione alla politica italiana del dopoguerra.

Oreste, ora devoto alla dea straniera, porta in città la luce della ragione e un laico liberalismo, egli rappresenta la modernità, la democrazia e il consumismo che in quel periodo di boom economico stavano prendendo sempre più piede nel nostro paese ad un ritmo sostenuto, quasi cancellando inesorabilmente la tradizione.

Elettra, invece, rappresenta il legame con il passato, l'attaccamento ai valori del *mos maiorum*, la mancanza di spinta verso il futuro e quindi anche l'oscurantismo. Nella tragedia sembra aver dimenticato il male procurato dalla madre Clitennestra e pare aver deposto odio e risentimento nei suoi confronti.

Il personaggio di Pilade, che nell'*Orestea* di Eschilo è relegato ad un ruolo di secondaria importanza, nel dramma pasoliniano risulta essere centrale. Egli è infatti un personaggio fortemente autobiografico: riprende i contrasti interiori, il rinnegamento dell'origine borghese e le aspirazioni rivoluzionarie dell'autore. È un personaggio contraddittorio, così come lo è l'uomo Pasolini: entrambi sono disadattati e sognatori.

Il fallimento di Pilade è il fallimento della politica stessa, come spiega Irene Berti¹⁴:

[...] il suo fallimento è dato dall'aver cercato invano il potere, dall'aver tentato di sostituire un monumento con un altro monumento, come già aveva fatto Oreste e come fa chiunque tenti una rivoluzione o un progetto politico¹⁵.

¹⁴ I. Berti, *Mito e politica nell' "Orestea" di Pasolini* cit., p. 110.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Pilade*, in *Teatro* cit., p. 458.

Pilade, come il poeta, rifiuta di integrarsi, sceglie di non avere nulla a che fare con quella nuova società, basata sul finto benessere, che nel finale del dramma trionfa e sembra attirare anche i più rivoluzionari.

In conclusione, nonostante i quasi sessant'anni dalla pubblicazione e gli sforzi profusi da lettori, critici e spettatori, il *Pilade* resta un testo disorientante e a tratti criptico. La tragedia diventa racconto dei contrasti, dei cambiamenti e delle incongruenze che caratterizzano il Novecento e di cui Pasolini si fa portavoce provando a denunciarne la portata sempre più devastante e sconvolgente, ma rimanendo – allo stesso modo di Pilade – in totale solitudine¹⁶.

¹⁶ Enzo Siciliano, *Pilade, politica e storia*, in *Il mito greco nell'opera di Pasolini*, Atti del Convegno (Udine - Casarsa della Delizia, 24-26 settembre 2002), a cura di E. Fabbro, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2006, p. 72.

ELISA ATTANASIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA 'ALMA MATER STUDIORUM')

IGUANE E CUGINE: LA LINGUA DEL MOSTRO IN ANNA MARIA ORTESE E AURORA VENTURINI

Monstrum, dal latino, significa 'prodigio', e deriva da *monère*, ovvero 'ammonire'. Etimologicamente, si tratta dunque di qualcosa di eccezionale, in tutti i sensi: creatura portentosa e soprannaturale, che funziona da monito. Un prodigio che avverte: ecco il mostro. Può trattarsi di entità umana, animale e vegetale: nel terzo libro dell'Eneide, Virgilio utilizza questo termine sia indicando Polifemo, sia per la pianta cresciuta sopra il cadavere di Polidoro, le cui fronde strappate da Enea gocciolano sangue. Se nel tardo Duecento il mostro è piuttosto associato a un essere malformato, bestia feroce, persona ripugnante fisicamente o perversa moralmente, permane tuttavia anche il significato di creatura dotata di talenti portentosi.

Nei due romanzi che si intende mettere a dialogo, *L'iguana* di Anna Maria Ortese e *Le cugine* di Aurora Venturini, ritroviamo i caratteri della mostruosità sopra menzionati. Soprattutto, quello di *monstrum* è termine chiave per tutta l'opera di entrambe le scrittrici, dove compaiono entità eccezionali, che fungono da avvertimento al nostro piccolo mondo. Come afferma Tatiana Crivelli:

essere sfuggente al controllo del tempo, dello spazio e della norma convenzionale, il monstrum porta alla luce, abitando in noi e fra noi, la continuità inquietante degli elementi dell'universo, la vicinanza a ciò che in quanto umani ci peritiamo di volere e poter controllare, e ci ripiomba in modo allucinatorio al cuore della nostra dimensione naturale¹.

¹ Tatiana Crivelli, *L'iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese*, in «Versants: revue suisse des littératures romanes», 55 (2008), n. 2, p. 87.

Al centro dei due romanzi stanno effettivamente degli esseri mutevoli e ‘deformati’, capaci di far emergere elementi rimossi: in Ortese l’iguana (un essere indefinibile, che continuamente sfugge alla normalizzazione che l’Uomo vorrebbe imporle: donna, vecchia, rettile, bambina), in Venturini le protagoniste femminili, a partire dalla voce narrante di Yuna, la sorella Betina, le cugine, tutte mostruose in modi diversi. Si potrebbe utilizzare, per Ortese e Venturini, la felice formula di «amiche del Mostro» che Monica Farnetti conia parafrasando Luisa Muraro, ovvero autrici che riescono a fare, della relazione con il mostro, un’avventura di conoscenza e di scrittura, giungendo a una «maniera di pensiero non tradizionale e non istituzionale, ma ricca di inventive e di strategie, e più vicina all’*intellectus amoris* di dantesca memoria che non all’intellettualismo razionalista che dopo Dante ha regnato in Occidente»².

L’iguana è il primo romanzo di Anna Maria Ortese (Roma, 1914 - Rapallo, 1998), pubblicato nel 1965: al centro della narrazione sta l’incontro fra il conte Carlo Ludovico Aleardo di Grees dei duchi di Estremadura, detto il Daddo, e Estrellita, metà donna (vecchia, bambina), metà iguana. La storia si svolge in un luogo che non si trova sulle mappe, l’isola di Ocaña, dove il conte giunge durante un viaggio alla ricerca di terre da comprare. Qui vivono don Ilario Jimenez Guzman, i due fratellastri, Hipolito e Felipe, e la serva Estrellita. Il «brav’uomo»³ vorrebbe reintegrare il mostro all’interno della società umana borghese, proponendo un matrimonio che l’iguana però rifiuta. Estrellita è infatti un vero mostro: come afferma Ortese, «esprime l’animo puro e profondo dell’Universo di cui il signore non sa più nulla, tranne che è merce»⁴. Se da una parte la condizione di ‘mostro’ provoca un sentimento di diversità, esclusione ed estraneità – che il personaggio dell’iguana condivide tra l’altro con l’autrice, come leggiamo in una pagina tratta dalla prima parte de *Il porto di Toledo*: «avevo una tale tremenda interrogazione, all’interno [...], mi sentivo un mostro, e diversa, e strana, direi pessima persona»⁵ –, dall’altra consente un accesso diretto alla ‘natura’ (quell’Universo di cui il conte non sa più nulla), ed è capace di muoversi in uno spazio libero da codificazioni sociali e sessuali e di sottrarsi a una norma decisa da altri, mettendo a nudo «la limitatezza della cultura occidentale di tradizione illuministica»⁶. Leggiamo la descrizione di Estrellita, quando per la prima volta si mostra al conte:

² Monica Farnetti, *Le amiche del mostro*, in Giorgio Rimondi (a cura di), *Lo straniero che è in noi. Sulle tracce dell’Unheimliche*, Cagliari, CUEC, 2006, p. 75.

³ Anna Maria Ortese, *Dove il tempo è un altro*, in *Corpo celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 83.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Anna Maria Ortese, *Il porto di Toledo* [1975], Milano, Adelphi, 2018, p. 36.

⁶ T. Crivelli, *L’iguana, il cardillo, il puma: animali come dispositivi teratologici nella narrativa di Anna Maria Ortese* cit., p. 88.

una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesemente lacero e antico, e un grembialetto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia. In testa, a nascondere l'ingenuo muso verdebianco, quella servente portava una pezzuola anche scura. Era scalza.

[...] Con certe mossettine che a qualsiasi spettatore, meno che al tenero conte, sarebbero parse grottesche, per non dire orripilanti, la creatura si aggiustò la sciarpa sul capo, inclinando, mentre ne annodava i capi, qua e là una lunga e paurosa testina, proprio come una donnina davanti allo specchio; e non vedendo, poi, dove potersi rimirare, corse davanti a un immenso paiolo di rame, che lei stessa aveva reso brillante con le sue verdi manine, e lì s'inclinò, piegando una zampina di dietro, in modo che il conte aveva visto fare alle belle signorine dell'alta società, quando si regalava loro qualche lussuoso straccetto, e poi girò verso di lui il muso raggianti, e nondimeno tanto umile, che al conte venne da piangere⁷.

La bestiola porta vestiti laceri, fatti cucendo insieme i cenci della famiglia; è scalza. La sua mimica è grottesca, il muso umile e raggianti fa commuovere il conte. L'iguana si esprime con una 'lingua minore', direbbero Gilles Deleuze e Félix Guattari⁸, fatta di gemiti, mormorii atterriti e miagolanti, a marcare l'incapacità di espressione di fronte a una realtà incomprendibile e spesso invisibile. La sua mostruosità si declina dunque in un sentimento di lontananza verso un mondo che le rimane oscuro e nel quale non ha alcuna possibilità di trovare il proprio posto. Tuttavia, è esattamente fuori dalla codificazione sociale che l'iguana costruisce uno spazio di libertà: sceglie di non sposare il conte e di non essere "salvata", e la sua lingua lontana dal *logos* diventa veicolo di ribellione. I limiti del linguaggio sono forzati e la sintassi è spinta alla soglia della comprensibilità:

Quando l'Iguana, perché era proprio una Iguana, vide, steso sull'immenso focolare della cucina, quel puro simbolo della civiltà europea, diede uno strido acutissimo, che finì in un lamento, le sue zampette davanti, di cui una, come il Lettore ricorderà, era fasciata, si congiunsero in un gesto di straziante muta ammirazione; poi, da quegli impercettibili e miti occhietti, che palpebre rugose in eterno nascondevano, scese, cioè salì una lacrima, in quanto le palpebre delle iguane si aprono esclusivamente dall'alto. Essa mormorò qualcosa d'incomprensibile, in cui si distingueva tuttavia un:

«*Não para mim... Não para mim...*».

[...]

⁷ Anna Maria Ortese, *L'iguana* [1965], Milano, Adelphi, 1986, pp. 29-32.

⁸ Si fa riferimento a Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* [1975], Macerata, Quodlibet, 1996.

«Basta, ora, Estrellita; ora va' in camera tua, ch  il signor conte e io dobbiamo parlare» disse con bont , eppure durezza, don Ilario.

«N o... N o... N o...» e altre confuse interiezioni della lingua di Cam es, nel babbettio di quell'essere avevano un che di miagolante e, ora, di atterrito; [...]

E venivano di l , ancora, ma soffocati, certi «n o... n o... n o...», ch'erano la voce di una disubbidienza forse cronica, non lontana dal pianto⁹.

Anche i mostri del romanzo di Venturini si esprimono, potremmo dire, attraverso una 'lingua minore'; allo stesso modo, le scelte stilistiche dell'autrice consistono, come afferma Mariana Enriquez nell'introduzione a *Le cugine*, in una «aspra sintassi che evitava la punteggiatura perch  "faticosa"»¹⁰. I fatti narrati sono talmente brutali e tremendi che la scrittura si fa piccola davanti a tanto orrore: le frasi sono frammentate, gli aggettivi rarefatti, lo stile paratattico. Viene da pensare a *La trilogia della citt  di K.* di  gota Krist f: anche qui una coppia familiare (non cugine, ma gemelli) vive situazioni tragiche, narrate in prima persona facendo gocciolare una parola alla volta.

Aurora Venturini (La Plata, 1922 - Buenos Aires, 2015), amica di Evita Per n, coinquilina – in esilio volontario a Parigi – di Violette Leduc, vicina a Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Albert Camus e Salvatore Quasimodo, pubblica nel 2007, a 85 anni, *Las primas* (uscito in Italia nel 2022 con il titolo *Le cugine*). A narrare le vicende della famiglia Lopez, appartenente alla classe medio-bassa dell'Argentina degli anni Quaranta,   la voce di Yuna, figlia di un'insegnante in pensione e sorella di Betina. Sia Yuna che Betina soffrono di diverse difficolt : Yuna ha disturbi cognitivi e di linguaggio, Betina (in sedia a rotelle e muta, definita «errore della natura»), una grave invalidit  fisica e mentale, tanto che a volte deve essere accompagnata in un istituto speciale. Leggiamo, spesso senza fiato, gli eventi di una famiglia segnata da violenze quotidiane, disgrazie e maltrattamenti di ogni sorta, dove gli uomini sono assenti o abusanti; e nondimeno seguiamo il percorso accidentato di Yuna, che da ragazzina con grosse difficolt  a esprimersi, diventa una pittrice di successo. Dalle prime pagine:

Non eravamo persone comuni per non dire che non eravamo normali. Brum... brum... brum... mormorava mia sorella Betina portando a spasso la sua disgrazia per il giardinetto e i cortili lastricati. Di solito il brum era inzuppato nella bava di quell'idiota sbavante. Povera Betina. Errore della natura. Povera me, un errore anch'io e ancora di pi  mia madre che portava il peso dell'oblio e di noi mostri. Ma tutto passa in questo mondo immondo. Perci  non   logico affliggersi troppo

⁹ A.M. Ortese, *L'iguana* cit., pp. 31-33.

¹⁰ Mariana Enriquez, *Prefazione*, in Aurora Venturini, *Le cugine* [2007], Roma, Edizioni SUR, 2022, p. 5.

per niente e per nessuno. A volte penso che siamo un sogno o un incubo che si realizza giorno per giorno e da un momento all'altro non esisterà più, non apparirà più sullo schermo dell'anima per tormentarci¹¹.

A portare il peso di «noi mostri» è la madre, donna «convinta che soffrendo si impara», lasciata dal marito ad occuparsi di figlie «minorate». Venturini – come Ortese che in una lettera all'amico Franz Haas confessa: «ero un'iguana anche io, nel '62» – afferma che si tratta di un romanzo autobiografico: «Le mie creature sono tutte mostruose. La mia famiglia era davvero mostruosa. È quello che conosco. Io non sono molto comune. Sono una strana entità che vuole soltanto scrivere»¹². Nel romanzo, la mostruosità non affetta solo la protagonista e la sorella Betina, che «di spalle e seduta assomigliava a un animale gobbo con gambette corte e braccia incredibili»¹³, ma tutti i personaggi, come Petra, la cugina nana che lavora come prostituta, o un'altra cugina, di nome Carina, con «sei dita in ogni piede e un'escrecenza sulla mano destra che sembrava quasi un altro dito. Ma non lo era»¹⁴. Ancora più mostruoso dei personaggi è l'ambiente in cui si svolgono i fatti, segnato da aborti clandestini finiti male, stupri, uccisioni e continui abusi: «le circostanze ci erano piombate addosso come una sparatoria inattesa»¹⁵. La voce narrante di Yuna non prova alcuna pietà; anzi, spesso sono il disgusto e a volte il sadismo a vincere, come nella scena dei pasti della sorella o in quella del battesimo che leggiamo di seguito:

Quando arrivava l'ora dei pasti, dovevo dar da mangiare a mia sorella e sbagliavo buco apposta e le mettevo il cucchiaino in un occhio, in un orecchio, nel naso prima di arrivare alla boccaccia. Ah...ah...ah gemeva la sudicia infelice. La prendevo per i capelli e le ficcavo la faccia nel piatto e allora stava zitta. Che colpa ne avevo io degli errori dei miei genitori. Progettavo di pestarle la coda di anima. La storia dell'inferno mi trattenne. Leggevo il catechismo della comunione e «non uccidere» mi si era inciso a fuoco. Ma un colpetto oggi, un altro domani allungavano la coda che gli altri non vedevano. Solo io la vedevo e mi rallegravo¹⁶.

[...]

Il prete aspergeva e diceva se hai un'anima che Dio ti accolga nel suo seno. A che cosa o a chi lo diceva? Mi avvicinai e vidi una famiglia importante di Adrogué. Su un tavolo sopra un panno di seta vidi un cannellone. Che non era un cannellone, ma una cosa espulsa da un utero umano, altrimenti il prete non l'avrebbe battezzata.

¹¹ A. Venturini, *Le cugine* cit., pp. 16-17.

¹² M. Enriquez, *Prefazione*, in A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 8.

¹³ A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 18.

¹⁴ Ivi, p. 42.

¹⁵ Ivi, p. 157.

¹⁶ Ivi, p. 19.

Indagai e un'infermiera mi raccontò che ogni anno la coppia distinta portava un cannellone da battezzare. Che il dottore gli aveva consigliato di non partorire più perché non c'era niente da fare. E loro avevano detto che siccome erano molto cattolici non dovevano smettere di procreare. Nonostante la mia minorazione io pensai che era proprio una porcheria, ma non potevo dirlo. Quella sera non riuscii a mangiare per lo schifo¹⁷.

Venturini espone brutalmente le miserie dei personaggi («la mia narrativa è dura perché la vita è dura»¹⁸), il cui dolore non prevede alcuna compassione. La rabbia per le disgrazie altrui si traduce in atti crudeli – come quelli a cui assistiamo durante il momento del pasto della sorella – che arrivano fino al desiderio di uccidere. Il feto adagiato sul panno di seta è ridotto a 'cannellone': la vista di questa «cosa espulsa da un utero umano» suscita una repulsione così forte da non riuscire a mangiare. Anche la lingua del romanzo è mostruosa e deformata, come si vede chiaramente in un brano tratto dalla seconda parte, intitolato «L'enigma del sesorale»:

Il professore è il mio agente.

Petra, che pensa sempre male, mi ha detto di fare attenzione con gli agenti che fanno i furbi con i soldi e i titoli eccetera di quelli che hanno fiducia in loro e che le dispiaceva di non essere maggiorenne per farmi da agente perché lei sì aveva le mani pulite il che mi sorprese perché non avevo mai notato che il professore le avesse sporche ma non dissi niente ricordandomi quello che raccomandava la nonna ormai defunta la madre di mia mamma e cioè che in una bocca chiusa non entrano mosche e anche se non capisco bene il proverbio intuisco (parola del dizionario) che si adatta a quello che dice mia cugina Petra. Ah... i punti... stancano ma mettono in testa tante idee che si ingarbugliano e poi non so più che cosa mi interessava chiarire ma vedendo Petra mi viene in mente ed è che le devo chiedere del sesorale che non trovo nel dizionario. Pausa. Ah...¹⁹

Per prima cosa, notiamo come nel titolo del brano l'oralità entri nella scrittura: si tratta di parole solo sentite, di una formula udita che viene messa per iscritto. Osserviamo poi il lungo periodo 'liberato' dalla punteggiatura, segnato da «un linguaggio non convenzionale, incanalato in un flusso di coscienza audace e impietoso»²⁰, come lo definisce Francesca Lazzarato avvicinandolo a quello di Dolores Prato. La sintassi e la grammatica sono fatte saltare, la voce narrante annuncia delle pause che mostrano la fatica

¹⁷ Ivi, p. 21.

¹⁸ L'affermazione di Venturini è citata in Francesca Lazzarato, *Giù tra le donne*, in A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 196.

¹⁹ A. Venturini, *Le cugine* cit., pp. 78-79.

²⁰ F. Lazzarato, *Giù tra le donne*, in A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 194.

del raccontare e dello scrivere. Inoltre, dopo il termine ‘intuisco’, leggiamo fra parentesi la formula «parola del dizionario»: la voce narrante avverte chi legge che l'apparizione di quel termine «è il risultato di una ricerca sul dizionario, perché Yuna non possiede un ampio vocabolario e scrive contro il linguaggio, contro le convenzioni della scrittura»²¹. Il racconto prosegue con un lungo periodo, alla fine del quale chi legge resta senza fiato, e chi scrive si sente esausta:

Quando interrogai Petra sul termine lei si fece una risata e mi gridò stupida a diciott'anni suonati non sai nemmeno come si pronuncia e con un'aria da maestrina pronunciò sesso orale e io rimasi a bocca aperta continuavo a non capirci un'acca e la pregai di spiegarmelo perché sentivo che doveva essere quello che, secondo Petra, fanno tutte le ragazze e lei si sedette su una sedia e mi disse fai conto che sono un uomo, per esempio il vicino fin troppo noto che ha messo incinta Carina e stando seduta lì aprì le gambe e mi disse che se fosse stata un uomo al posto della passera avrebbe avuto un pene e che pene significava il pistolino dei maschi da dove pisciano e non la passera da dove lo facciamo noi donne e che per non restare incinta devi evitare che ti mettano il pene nella passera perché è il seme espulso dal pistolino a contaminare e poi arriva il peggio la gravidanza e lei aveva proposto all'uomo della casa accanto sesso orale e lui felicissimo aveva accettato. Come sono stanca...²²

In un unico periodo senza pause è raccontato il mistero dell'atto sessuale e della riproduzione, ridotti a un movimento rischioso, da evitare. La cugina Petra continua a spiegare: «sesso orale significa che l'uomo mette il pistolino in bocca alla donna e lei lo succhia come se succhiasse un frutto o una caramella qualunque e a un tratto usciva il seme e per quella via non si restava incinte e io vomitai lì sul posto»²³. Di nuovo, un flusso di parole da leggere in un unico respiro; l'immagine del sesorale/sesso orale provoca in Yuna una reazione fisica molto violenta. Il disgusto provato induce il vomito, così come era stato per Eugenia, protagonista di un celebre racconto di Ortese, posto in apertura alla silloge *Il mare non bagna Napoli*, intitolato *Un paio di occhiali*. Il contatto con la realtà – nel caso di Eugenia una realtà visiva, che la bambina ipovedente incontra per la prima volta nel momento in cui si infila gli occhiali – causa tremori, giramenti di testa, conati.

Improvvisamente i balconi cominciarono a diventare tanti, duemila, centomila; i carretti con la verdura le precipitavano addosso; le voci che riempivano l'aria, i richiami, le frustate, le colpivano la testa come se fosse malata; si volse barcollando

²¹ M. Enriquez, *Prefazione*, in A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 9.

²² A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 79.

²³ *Ibidem*.

verso il cortile, e quella terribile impressione aumentò. Come un imbuto viscido il cortile, con la punta verso il cielo e i muri lebbrosi fitti di miserabili balconi; gli archi dei terranei, neri, coi lumi brillanti a cerchio intorno all'Addolorata; il selciato bianco di acqua saponata, le foglie di cavolo, i pezzi di carta, i rifiuti, e, in mezzo al cortile, quel gruppo di cristiani cenciosi e deformi, coi visi butterati dalla miseria e dalla rassegnazione, che la guardavano amorosamente. Cominciarono a torcersi, a confondersi, a ingigantire. Le venivano tutti addosso, gridando, nei due cerchietti stregati degli occhiali. Fu Mariuccia per prima ad accorgersi che la bambina stava male, e a strapparle in fretta gli occhiali, perché Eugenia si era piegata in due e, lamentandosi, vomitava²⁴.

Anche qui la scrittura procede come una corrente, e rallenta solo alla reazione di profondo disgusto della protagonista; nel caso di Yuna, è proprio una questione di 'pancia' a frenare l'azione: «le chiesi scusa per aver vomitato e la ringraziai per la lezione sul sesso orale, molto utile ma che non avrei mai messo in pratica per via del mio stomaco delicato e del mio fegato che aveva sofferto di epatite e altre carenze immunitarie (parole del dizionario) che mi avrebbero mandato all'ospedale»²⁵. Se a questa altezza del romanzo – ci troviamo quasi a metà – troviamo spesso, come visto, le parentesi che segnalano la consultazione del vocabolario, man mano che si prosegue nella lettura si nota come la voce narrante si emancipi anche dal dizionario, che Yuna dichiara di usare sempre meno: nella terza parte, dopo la parola 'pedofilo', troviamo una parentesi dove è scritto «Non uso quasi più il dizionario»²⁶. Un momento fondamentale per tale percorso di liberazione e crescita è costituito dall'arte: la creazione pittorica segnerà infatti il riscatto di Yuna:

Negli ultimi tempi sono stata così occupata che quasi non mi fermavo in casa tranne che per mangiare o mangiavo qualcosa di leggero da qualche parte e a poco a poco ho perso di vista Petra, Betina, la zia Ingrazia e Danielito, Rufina, perché volavo come un uccello per rispettare gli impegni presi peccato che non ho mai potuto tenere conferenze per le mie difficoltà con la parola parlata e gli spazi vuoti come il deserto che mi si formavano dentro la testa dove andavano a finire motivi ispirati a oggetti o soggetti in forma di allegorie o sentimenti che poi riversavo nelle mie opere perché rappresentavo un nesso (dizionario) tra qualcosa e qualcuno, qualcosa che obbligava e qualcosa che sgorgava come acqua di sorgente ed ecco la creazione²⁷.

²⁴ A.M. Ortese, *Il mare non bagna Napoli* [1953], Milano, Adelphi, 1994, p. 33.

²⁵ A. Venturini, *Le cugine* cit., p. 80.

²⁶ Ivi, p. 146.

²⁷ Ivi, p. 89.

Il momento creativo è un nesso che ha la forza di collegare: Yuna lo sa bene, anche se deve cercare il termine sul dizionario. Sarà proprio la pittura a permetterle di «evadere da un circo stravagante, da una disgraziata pleiade, da un oceano di liquidi esausti e morenti», al fine di «trionfare su quella montagna di escrementi e deformità»²⁸. Grazie alla pratica incessante dell'arte, Yuna potrà infine collocare anche i punti e le virgole:

Cercherò di imparare a mettere virgole e punti perché tutto quello che ho scritto mi cade addosso come se rovesciassi un piatto pieno di minestra con la pasta in forma di lettere e al lettore forse succede lo stesso ma tutto in una volta non posso e devo anche imparare la faccenda delle maiuscole e degli accenti ho finito la sesta e grazie alle mie capacità artistiche ora vado a concerti e riunioni di artisti e ho ottenuto diversi premi di pittura²⁹.

In conclusione, quello che ci preme sottolineare è la capacità di Ortese e Venturini di costruire 'un'altra lingua': entrambe partono da un sentimento di insofferenza e disagio verso il reale, di fronte a cui reagiscono inventando un nuovo linguaggio. Dato che, almeno nell'esperienza di Ortese, «la lingua mancava, mancavano i mezzi più atti alla lingua»³⁰ e che «quella lingua – per esprimere quanto mi era caro – nel mondo di ciò che siamo, non esiste»³¹, allora è necessario un processo di creazione. Venturini e Ortese, tuttavia, non si fermano qui: anche i 'mostri' che incontriamo nei due romanzi utilizzano una lingua che si distanzia dal *logos* corrente: si sono visti i balbettii di Estrellita e il linguaggio in continua evoluzione di Yuna, capaci di disubbidire alla codificazione del reale e di esprimere la propria voce. Come afferma Betina Kaplan, «la novela narra cómo estos cuerpos singulares, sospechosos, vigilados, disciplinados, menospreciados, contravertidos pero también deseados y capaces de agencia, elaboran estrategias de resistencia o de adscripción al sistema que las expulsa»³². Il mostruoso, dunque, investe non solo le scelte tematiche dei romanzi, ma anche – e soprattutto – lo stile. Se in Venturini la lingua è asciutta, secca e sconcertante, in Ortese si modella lungo linee complesse, diventando, come afferma

²⁸ Ivi, p. 170.

²⁹ Ivi, p. 156.

³⁰ A.M. Ortese, *Il Porto di Toledo* cit., p. 23.

³¹ Ivi, p. 116.

³² Betina Kaplan, *Cuerpo, resistencia y sujeción en Las Primas de Aurora Venturini*, in «Confabulaciones. Revista de Literaturas de la Argentina», III (luglio-dicembre 2021), n. 6, p. 90 («il romanzo racconta come questi corpi singolari, sospetti, sorvegliati, disciplinati, disprezzati, controversi ma anche desiderati e capaci di agency, elaborino strategie di resistenza o di ascrizione al sistema che li espelle», trad. mia).

l'autrice stessa, «difficile per reazione all'atroce linguaggio corrente»³³. Ne *L'iguana* come ne *Le cugine* la 'mostruosità' entra nella scrittura a più livelli, presentandosi come contenuto fino ad arrivare a piegare le scelte stilistiche: la diversità dei corpi, delle voci e della scrittura funziona come operazione letteraria radicale capace di scompaginare il canone, allargandone i modelli tematici, narrativi e linguistici.

³³ A.M. Ortese, *Corpo celeste* cit., p. 50.

ROSANNA CAPPIELLO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

«LA FEMMINA È UNA BROCCA, CHI LA ROMPE
SE LA PIGLIA». PONTI DEL CANONE FEMMINILE
DENTRO LE NARRAZIONI DELLO STUPRO
FRA GOLIARDA SAPIENZA E VIOLA ARDONE

A partire dalla presa di coscienza della donna quale entità sociale dotata di identità sessuale, come attestato dai celeberrimi movimenti femministi e dai manifesti anti-machisti che mirano a validare il principio di uguaglianza formale tra i generi, la letteratura assolve al suo ruolo civile tramite la rappresentazione della società mediante un universo costellato da figure come l'Ida della *Storia* di Elsa Morante, dalle Lila e Lenù della fortunatissima tetralogia di Elena Ferrante; è il caso della Modesta costruita da Goliarda Sapienza e dell'Oliva disegnata da Viola Ardone. La narrazione della donna-oggetto evidenzia come il filtro della sessualità definisca l'onorabilità e il valore femminile.

Il presente contributo intende focalizzarsi sulle figure di Goliarda Sapienza e Viola Ardone, due voci che costruiscono nelle loro pagine donne d'inchostro che incarnano i valori della lotta revanscista di emancipazione e di riappropriazione identitaria. Ci si propone di indagare come l'*Oliva Denaro* di Viola Ardone possa intendersi quasi come una riscrittura dell'*Arte della gioia* di Goliarda Sapienza sia per le comuni tematiche adottate, sia per le dinamiche narratologiche e per le sue strategie retoriche; nello specifico, tale proposito sarà condotto mediante l'analisi dei racconti dello stupro e attraverso lo studio dei caratteri di continuità e di dissonanza che definiscono Modesta e Oliva che si muovono nel terreno comune della Sicilia di metà Novecento.

L'*Arte della gioia* (1967-1976), la cui complessa vicenda editoriale l'ha visto conquistare il successo in Italia solamente in anni recenti grazie all'edizione curata da Einaudi nel 2008¹, è l'opera certamente più nota di Goliarda

¹ Domenico Scarpa ricostruisce la cronistoria del romanzo: scritto tra il 1967 e il 1976, a seguito di due anni di revisioni apportate dalla stessa Goliarda Sapienza e da Angelo Pellegrino, nel 1978 fu sottoposto mediante Enzo Siciliano a Sergio Pautasso, direttore letterario della Rizzoli, che rifiutò la pubblicazione, così come molte altre case editrici tra le quali Mondadori e Feltrinelli. Inedito

Sapienza che Giovanna Provvidenti descrive come «donna ambigua»² per il suo coraggio di infrangere ogni tentativo di ricondursi ad una categoria definita; Goliarda Sapienza è la «princesse hérétique»³ che in Modesta racchiude quella spinta vitale che ha permeato la sua intera esistenza.

Modesta nasce il 1° gennaio 1900 in Sicilia e vive in uno «stato di miseria e di isolamento fuori dal comune»⁴. La sua è una famiglia monca, la madre con i suoi capelli «di velo nero pesante pieni di mosche»⁵ è una donna che non parla mai; Tina, per la sua malattia, è «la croce che Dio ci ha mandato giustamente per la cattiveria di tuo padre»⁶: il padre, figura evanescente del romanzo, è richiamato da questo unico accenno, sebbene poi diventi estremamente decisivo per gli sviluppi successivi.

Oliva Denaro è il titolo del secondo romanzo di Viola Ardone; pubblicato nel 2021 da Einaudi, ha avuto un grande clamore per il racconto della storia di Oliva, una ragazza di quindici anni che vive negli anni Sessanta nell'immaginaria Martorana della provincia sicula. Ardone si dedica alla costruzione puntuale del personaggio di Oliva che fa di tutto per incarnare il modello di donna rispondente agli stereotipi del suo tempo prescritti dalla madre, tanto da sillabare di continuo quelle norme di buon costume che la società le impone; ad un certo punto, tuttavia, sente di voler infrangere le norme a cui si è sempre votata diventando una di quelle che dissero 'no' che si sublimano nell'esempio di Franca Viola che la cronaca celebra come la prima donna che nel 1966 rifiutò il matrimonio riparatore, sancito dall'articolo 544 del Codice penale a tutela delle donne per garantire loro la realizzazione familiare, punendo lo stupratore solamente nel caso in cui si fosse sottratto ai suoi doveri.

fino alla morte dell'autrice, il manoscritto fu dato alle stampe per la prima volta nel 1994 da Stampa Alternativa che ne pubblicò la prima parte in pochissime copie. L'anno successivo ne realizzò una nuova pubblicazione, stavolta completa, recante il sottotitolo '*Romanzo anticlericale*'. Tuttavia, il romanzo venne duramente rifiutato dal pubblico italiano. La gloria e il successo editoriale provengono d'Oltralpe: le traduzioni diffuse dal 2005, in ordine cronologico, in Germania, in Francia e in Spagna riportano alla ribalta il nome di Goliarda Sapienza; l'articolo pubblicato sulla sezione *Le monde des livres* del periodico «Le Monde» da René de Ceccatty definisce il romanzo «une incontestable découverte, un survol phénoménal de l'histoire politique, morale et sociale de l'Italie, sous le regard d'une narratrice sicilienne merveilleuse dans ses élans parfois rationnels, parfois passionnels, et c'est la révélation d'un tempérament d'écrivain hors pair». Cfr. Domenico Scarpa, *Prefazione*, in *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008.

² Giovanna Provvidenti, *L'opera di Goliarda Sapienza tra ambivalenza e ambizione*, in *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza*, a cura di G. Provvidenti, Roma, Aracne, 2012, p. 282.

³ Renée De Ceccatty, *Sapienza, princesse hérétique*, in «Le Monde», 15 settembre 2005.

⁴ Tania Maffei, *Modesta, un ponte per Goliarda verso la salvezza*, in *Quel sogno d'essere di Goliarda Sapienza* cit., p. 70.

⁵ Goliarda Sapienza, *L'arte della gioia*, Torino, Einaudi, 2008, p. 5.

⁶ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 6.

L'arte della gioia e *Oliva Denaro* manifestano tratti condivisi che lascerebbero immaginare una correlazione tra le due opere; un particolare punto di contatto è rappresentato dalla scena dello stupro e dalla retorica adottata per la sua resa letteraria; dal tentativo di rarefare l'identità dello stupratore alla reiterazione della medesima sequenza narrativa, è riproposto quasi lo stesso racconto, seppur mediato da due voci diverse in epoche diverse.

In *L'Arte della gioia* il racconto dello stupro è affidato alla stessa Modesta e figura tra le scene iniziali del romanzo che segnano tanto il carattere della bambina, vittima di quel padre che nelle prime pagine era stato descritto con dovizia di dettagli, tanto il lettore.

La narrazione della violenza avviene per rapide azioni: il padre l'aveva sollevata, posata sul letto e schiacciata sotto il suo corpo: «continuando a ripetere piacere, sempre più a bassa voce e sempre più in fretta, mi posò sul letto senza fatica. [...] Aprivo gli occhi e quello era lì, fisso». Modesta è un attore passivo, sente di dover fuggire, ma è consapevole dell'impossibilità di sottrarsi alla bestialità dell'uomo: «[...] La segala bionda bruciava e il serpente di fumo strangolava la gola, doveva scappare [...] Doveva scappare, ma la roccia lentamente si era arrovesciata su di lei e la schiacciava alle tavole del letto grande e il fuoco saliva [...]». Il resoconto che restituisce si manifesta come il tentativo della bambina di ricondurre a esperienze note quei momenti inediti, perciò la peluria bionda diventa il campo di "segala", le spalle bianche le rocce della ceusa. L'abuso stesso e il dolore che logorano Modesta sono correlati al ricordo del sacrificio dell'agnello pasquale e così il racconto della violenza sembra rarefarsi mescondosi ai ricordi dell'infanzia:

Quell'uomo non la teneva sotto l'ascella, non l'accarezzava come Tuzzu, ma le tirava le gambe e le infilava, nel buco da dove esce la pipì, qualcosa di duro che tagliava. Doveva aver preso il coltello di cucina e la voleva squartare come a Pasqua la mamma squartava con l'aiuto di Tuzzu l'agnello. Entrava la lama fra le cosce tremanti dell'agnello la mano grande affondava nel sangue per dividere, separare e lei sarebbe rimasta lì sulle tavole del letto, a pezzi⁷.

Come il coltello da cucina squarta l'agnello, allo stesso modo l'atto violento fa a pezzi il corpicino di Modesta e la sovrapposizione simbolica si rende ancora più evidente se prendiamo in considerazione la precedente constatazione della madre: «È una disgrazia nascere femmine, ti viene il sangue e addio salute e pace! Quelli non cercano che il loro piacere, ti squartano da cima a fondo e non si saziano mai»⁸.

⁷ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 14.

⁸ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 15.

È sintomatico l'impiego del verbo *squartare* che descrive la condizione di forzata violenza: se l'uso del verbo "squartare" costituisce un chiaro ed evidente ponte tra il sacrificio dell'agnello e la violenza di Modesta, questa correlazione è ulteriormente rafforzata dall'aggettivo "tremante" riferito alle cosce dell'animale che consentono lo slittamento semantico alla bambina: ancora una volta donna e animale si sovrappongono mediante quel sangue che diventa unica traccia dello smembramento.

Il parallelismo che Sapienza istituisce tra la Modesta pre-rivoluzionaria e l'agnello risponde alle modalità di oggettivizzazione della donna che secondo Chiara Volpato costituiscono una «forma di deumanizzazione che riduce l'individuo a oggetto, strumento, merce»⁹. Nella passività di Modesta che non è in grado di contrastare una situazione che fatica a comprendere, si assiste alla sua metamorfosi in oggetto prima, in quanto priva di reazione, in animale poi, privata dal padre della sua umanità.

D'altra parte, che la metamorfosi bestiale sia metafora della condizione della donna non è elemento estraneo né alla produzione classica – si pensi alle *Metamorfosi* ovidiane delle donne in quegli animali volti a figurare i momenti icastici dei loro miti, come per Aracne o Filumela –, né alla produzione letteraria novecentesca, dalla Titita de *Guerra d'infanzia e di Spagna* di Fabrizia Ramondini alla trilogia fantastica di Anna Maria Ortese de *L'iguana* (1965), *Il cardillo addolorato* (1993) e *Alonso e i visionari* (1996). Segnatamente, un chiaro esempio è fornito proprio da *L'iguana* di Anna Maria Ortese che, a proposito di Estellita, riferisce che

grande, a questo punto, fu la sorpresa del Daddo, nell'accorgersi che quella che egli aveva preso per una vecchia, altri non era che una bestiola verdissima e alta quanto un bambino, dall'apparente aspetto di una lucertola gigante, ma vestita da donna, con una sottanina scura, un corsetto bianco, palesamente lacero e antico, e un grembielletto fatto di vari colori, giacché era la somma evidente di tutti i cenci della famiglia¹⁰.

Valeria Monachese sottolinea come la metamorfosi di Estella, la serva della famiglia Guzman, figuri come esplicitazione della sua condizione di estraneità rispetto all'ambiente in cui opera:

Il trattamento riservato all'Iguana – e questo risulta subito evidente – è disumano, quale si confà ad una bestia come lei [...] Ma sono le fattezze ibride dell'Iguana a consacrarla all'eterna diversità e all'emarginazione: queste non la rendono completamente parte né del mondo animale né di quello umano e questa situazione limbica la relega ancora più rigidamente nella schiavitù. La stessa identificazione

⁹ Chiara Volpato, *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*, Bari, Laterza, 2011, p. 86.

¹⁰ A.M. Ortese, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 1986, pp. 29-30.

con il genere femminile non è certa se consideriamo che in una delle innumerevoli metamorfosi forzate fattele compiere, Estrellita non è neanche più donna¹¹.

Goliarda Sapienza attinge dunque a una formula letteraria canonizzata della rappresentazione del femminile: l'elemento animalesco manifesta la condizione di inferiorità della donna, vittima della sopraffazione del maschile che si fa dominante in virtù dello *status* muliebre animalesco che impone il suo predominio; se in Ortese Estella è assimilata per il suo ruolo di *φάρμακός* alla famiglia dei rettili, non è un caso che Modesta sia sovrapposta all'agnello: la scelta può essere interpretata sia come un richiamo alla condizione di innocenza della bambina, ribadita dal lessico descritto, sia in chiave rituale: la violenza diventa l'evento scatenante della sua lotta ai ruoli di genere; per consacrare l'inizio del processo di autoaffermazione del suo femminile, dunque, non stupisce che la scelta ricada proprio sull'agnello che è simbolo sacrificale per eccellenza della rinascita a nuova vita.

Ulteriore conferma si rintraccia nella conclusione del capitolo nel *τόπος* dello svenimento che offre una duplice interpretazione: se da una parte enfatizza la condizione di estremo dolore a cui la bambina è sottoposta, dall'altra segna la morte della vita precedente che dà spazio alla nuova consapevolezza che determina la sua ribellione. Nel finale la luce è sparita, Modesta si domanda se il sole sia calato e con tali interrogativi allude al dominio del padre che nel racconto aveva paragonato al «sole alto inchiodato in mezzo al cielo per giorni e giorni e mesi»¹² che ancora le «spaccava la testa» e che presto avrebbe risvegliato i suoi appetiti. Modesta afferma di essere a pezzi, crede di esser morta, l'unica traccia di quella violenza incestuosa resta in quel sangue¹³, principio della sua fine e inizio della sua rinascita.

La struttura archetipica della scena dell'abuso trova corrispondenza nella narrazione di Viola Ardone: Oliva è stata rapita per volontà di Pino Paternò che vuole farla sua mediante una fuitina coatta¹⁴. La scena costruita in *Oliva Denaro* pare riscriva l'episodio de *L'Arte della gioia* e la sovrapposizione tra

¹¹ V. Monachese, *La donna come animale, diavolo e capro espiatorio nell'Iguana di Anna Maria Ortese*, in *Voces disidentes contra la misoginia: nuevas perspectivas desde la sociología, la literatura y el arte* a cura di P. García Valdés, R. Gorgojo Iglesias, Raissa, E. Mayor de la Iglesia, Madrid, Dykinson, 2022, p. 562.

¹² G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 15.

¹³ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 14: «Il dolore del coltello era ancora lì e saliva su per l'ombelico dentro lo stomaco, su fino al petto che si spaccava. Eppure le braccia si muovevano. Con le dita cercai il coltello, era lì attaccato alle spalle. Anche il petto era intatto e anche la pancia, intatta. Solo sotto la pancia la carne tagliata bruciava e qualcosa di denso e liscio, un liquido strano, colava, non è pipì, è sangue. Non aveva bisogno di guardare: lo conosceva da sempre. Era meglio restare ferma con gli occhi chiusi e dormire, ma il sole mi spacca la testa e devo aprire gli occhi: quel bagliore non è il sole».

¹⁴ Viola Ardone, *Oliva Denaro*, Torino, Einaudi, 2021, pp. 158-159.

i due romanzi è richiamata dall'uso della stessa sequenza narrativa: Paternò «mi solleva di peso e percorriamo così i pochi passi fino al letto, come una coppia di sposi novelli»¹⁵; Oliva si descrive come sfinita dalla prigionia e non oppone resistenza. Modesta aveva tratteggiato alcuni particolari del padre: quella roccia che «si era arrovesciata su di lei e la schiacciava alle tavole del letto grande» si ripropone nel «corpo che preme sul mio, lo scava come se ci si volesse ricavare una tana»¹⁶. Il «serpente di fumo che strangolava la gola»¹⁷ di Modesta torna in Oliva stessa che serra le palpebre, sospende il respiro e si ripete le parole di sua madre mentre le teneva la fronte in attesa dell'ago: non sentirai niente¹⁸.

L'analogia tra i due racconti si manifesta anche nei meccanismi retorici impiegati nella narrazione: come ne *L'arte della gioia*, il resoconto della violenza si sovrappone al ricordo infantile dell'agnello squartato per ricondurre al noto un'esperienza inedita, allo stesso modo Ardone dà contezza della citazione quando afferma che «il dolore di allora si confonde con quello di adesso»¹⁹; il racconto dell'abuso fa dunque il paio con il puerile ricordo della foratura dei lobi, al coltello di Tuzzu si sostituisce l'ago di Nellina, il «gelo anestetizzante del ghiaccio sull'orecchio destro» fa da contraltare al fuoco che infiammava il corpo di Modesta.

Ancora, in *Oliva Denaro* si rilevano veri e propri calchi semantici: la potenza dilaniante del verbo «squartare» osservato nell'*Arte della gioia* torna nell'endiadi dell'ago che «spinge con forza e si fa strada lacerando e ferendo»²⁰ che schiude la strada a una *climax* di dolore rinvigorito dalla consapevolezza dell'ineluttabilità dell'atto: «Ma questa volta è impossibile urlare, girare la testa dall'altro lato e fuggire, non sono padrona di me, forse non lo sono mai stata»²¹. Il modello riluce evidente all'acme del resoconto: Modesta ammette che il coltello guidato dalla «mano grande» nel sangue l'aveva divisa, separata, fatta a pezzi²²; la stessa idea di scissione si frammenta nelle parole di Oliva che riprende la stessa parabola lessicale: «Un lungo, acuto dolore mi spezza, non so dove tenermi per non andare in frantumi, così mi aggrappo a lui con tutta la forza che ho, perché lui è vivo»²³.

¹⁵ Ivi, p. 158.

¹⁶ Ivi, p. 158.

¹⁷ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 14.

¹⁸ V. Ardone, *Oliva Denaro* cit., p. 158.

¹⁹ Ivi, p. 158.

²⁰ Ivi p. 159.

²¹ Ivi, pp. 158-159.

²² G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 15.

²³ V. Ardone, *Oliva Denaro* cit., p. 159.

Lo scioglimento della violenza si risolve in entrambi i casi nel sangue che decreta il passaggio all'età adulta. In *Oliva Denaro* il richiamo si fa citazione con l'impiego del verbo *colare*, prima semanticamente raddoppiato e poi applicato alla stessa situazione. Goliarda scrive: «Solo sotto la pancia la carne tagliata bruciava e qualcosa di denso e liscio, un liquido strano, colava, non è pipì, è sangue. Non aveva bisogno di guardare: lo conosceva da sempre»²⁴, Viola riporta e «io invece sto morendo, sento il mio sangue sgorgare fuori da me, colare sulla pelle e finire sulla stoffa bianca»²⁵.

L'epilogo figura nella morte rappresentata simbolicamente dallo svenimento che in entrambi i casi segue lo stupro: il mancamento è una scena cardine per gli sviluppi successivi dal momento che, da una parte, Modesta prende coscienza di sé²⁶ e della necessità di uccidere quelle componenti femminili della sua esistenza che ne inficerebbero l'autoaffermazione²⁷; dall'altra, la reazione di Oliva si impone sulla madre che, in linea con la tradizione, vorrebbe che il disonore fosse cancellato dalla celebrazione del conveniente matrimonio riparatore: è proprio davanti alla prospettiva di un'ulteriore decisione imposta che Oliva torna ad essere agente della sua vita e impone di perseguire legalmente Paternò.

Le corrispondenze tra i due romanzi non si limitano a una pari struttura narratologica o all'impiego di analoghe strategie retoriche, sono le dinamiche stesse a reiterarsi. Il personaggio di Modesta assume una coscienza critica dopo lo stupro che fa da *discrimen* per le sue scelte future dal momento che comprende in che tipo di società debba collocarsi. Scrive Angelo Pellegrino che

con questo evento si ha il primo azzeramento per Modesta del suo passato e, senza legami, trova la forza di andare avanti. La madre di Modesta ha una potenza simbolica molto forte: donna remissiva, passiva di fronte alla vita, priva di quel coraggio che avrebbe impedito a Modesta di uscire dalla situazione di miseria in cui versava, è il primo ostacolo da eliminare²⁸.

²⁴ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 15.

²⁵ V. Ardone, *Oliva Denaro* cit., 2021, p. 159.

²⁶ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 15: «Io prima ero una bambina, ma ora sono diventata femmina e devo stare attenta».

²⁷ La presa di coscienza che segue lo stupro inaugura una nuova fase della vita di Modesta, recidere i fili che la legano al mondo familiare è solo il primo atto di una lucida scelleratezza improntata alla conquista di sé e alla creazione di una figura femminile dissonante perché ricusa di «introiettare le disposizioni del sistema androcentrico» in modo passivo e spontaneo perché, afferma Claude Imberty in *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza*, in «Narrativa», 30 (2008), p. 59: «Goliarda Sapienza sa che la donna non potrà essere autonoma se prima non avrà cessato di adeguarsi allo sguardo maschile e dunque se prima non si sarà liberata delle immagini femminili che la cultura e la letteratura (in maggioranza maschili) propongono».

²⁸ T. Maffei, *Modesta, un ponte per Goliarda verso la salvezza* cit., p. 70.

Recidere i fili che la legano al mondo familiare è il primo atto di una lucida scelleratezza volta alla conquista di un sé dissonante perché ricusa di «introiettare le disposizioni del sistema androcentrico»²⁹ in modo passivo. Modesta capisce che l'unico modo per imporsi nella società maschilista siciliana consta nella rimozione delle peculiarità prettamente femminili: è il suo cinico sguardo sul mondo che le consente di conquistare una posizione sociale, quella di principessa Brandiforti, che le assicura libertà per le quali ha anche dovuto uccidere per «liquidare una tradizione femminile ingombrante»³⁰: «Goliarda Sapienza sa che la donna non potrà essere autonoma se prima non avrà cessato di adeguarsi allo sguardo maschile e dunque se prima non si sarà liberata delle immagini femminili che la cultura e la letteratura (in maggioranza maschili) propongono»³¹.

Al contrario, Oliva non ha in sé quell'istinto femminista che le permette di ergersi a modello, non è una ribelle, non è un'*outsider*, lotta per esser uguale alle altre e per non dare scalpore: è la crisi libertaria a generare la sua opposizione, la sua è una tacita ribellione che si traduce in una radicale esclusione sociale – evidente nel suo trasferimento sull'isolata scogliera di Martorana nel finale – perché il suo modo di comportarsi non si allinea con la buona condotta sancita dalla tradizione. Oliva diventa un "femminile singolare"³² che si accontenta di sopravvivere. La sua lotta non sarà vinta personalmente dalla protagonista, ma da Liliana, la figlia del comunista che adempie alla promessa di abolire quell'articolo del codice penale. La scelta di dirottare la risoluzione su di lei risiede nella volontà dell'autrice di non rendere Oliva un'attivista militante, ma un paradigma che incarna tutte quelle donne che hanno condotto una silenziosa rivoluzione sociale. Modesta e Oliva mirano allo stesso obiettivo ma lo raggiungono per strade opposte, la prima mediante la dissacrazione della gerarchia dei generi, la seconda attraverso la quotidianità.

La loro condotta è condizionata dal contesto sociale; l'estetica del paesaggio dei due romanzi non muta poi tanto: il mondo siciliano è connotato

²⁹ Ivi, p. 70.

³⁰ Monica Farnetti, *L'arte della gioia e il genio dell'omicidio*, in *Appassionata Sapienza*, a cura di M. Farnetti, Milano, La Tartaruga, 2011, p. 97.

³¹ C. Imberty, *Gender e generi letterari: il caso di Goliarda Sapienza* cit., p. 59.

³² V. Ardone, *Oliva Denaro* cit., p. 34. La riflessione si colloca durante il racconto di una lezione di grammatica italiana, la maestra fa analizzare la frase "la donna è uguale all'uomo e possiede i medesimi diritti". Oliva interviene e afferma che «La donna non è mai singolare. [...] La donna singolare non esiste. Se è a casa, sta con i figli, se esce va in chiesa o al mercato o ai funerali, e anche lì si trova assieme alle altre. E se non ci sono femmine che la guardano, ci deve stare un maschio che la accompagna». La risposta che la maestra Rosaria, che le "maleforbici" del paese definisco "sbrighgnata" per le sue idee progressiste, le ricorda che «dipende da noi, il femminile singolare, anche da te».

dal pregiudizio e dal machismo e per tale ragione costituisce uno sfondo dissonante rispetto alle aspirazioni delle giovani. È per il piattume della stereotipia sociale che propone la realtà imperturbabile e immutabile che la gravidanza della ribellione, clamorosa per l'una, tacita per l'altra, risulta ancora più evidente. D'altra parte, la Sicilia si figura come bifronte cornice per la rivalsa femminile: pur pregna di ideologia patriarcale, la Trinacria, come il mondo barbaricino³³, presenta una società maschilista a direzione matrilineare in cui la donna, nei fatti, gode di potere nel contesto familiare:

come per la famiglia sarda, anche qui i rapporti con i figli sono tenuti dalla madre che di solito ha più ascendenza del padre. A lei il marito consegna l'intero salario o lo stipendio. Cosa che si rinviene anche in Sicilia, dove "la madre amministra il reddito, allatta i figli, prepara un pasto giornaliero, agisce da intermediaria tra la sua famiglia e le altre famiglia; governa, cioè, la casa. E ad essa si rivolgono, come punto di riferimento, i membri del ghetto e l'autorità dello Stato, piuttosto che al padre"³⁴.

Leonardo Sciascia nell'intervista del 1974 afferma che «molti mali della Sicilia siano imputabili al dominio femminile. La donna consiglia viltà, opportunismo, prudenza. E l'uomo obbedisce»³⁵. Il panorama siciliano che da un lato appiattisce l'identità muliebre, dall'altro si predispone a giustificare e a muovere quel ruolo decisionale che infrange i τόποι che la cultura attribuisce. Le eroine riescono ad emergere perché comprendono che in questo panorama maschio è la donna l'ago della bilancia dell'accreditamento sociale: se l'uomo è deputato al mantenimento economico della famiglia, è la donna che ne gestisce le risorse, che si occupa dei figli, che giudica, che riconosce all'uomo il suo ruolo dominante. Pertanto, se la donna rifiuta di appropriarsi di quelle categorie di pensiero che la rendono inferiore, potrà considerarsi libera: Modesta e Oliva dissacrano questo paradigma estetico perché rifiutano i preconcetti, ripudiano la funzione dell'uomo e lo sostituiscono. Modesta concretizza questa posizione divenendo un'eroina virile: è il cardine della famiglia, si impone in ambiti maschili, veicola il suo approccio attirando a sé figure femminili, come Beatrice e Joyce, che educa affinché seguano il suo esempio, le 'sforma' rispetto agli stereotipi. Oliva emula il suo modello: non è un caso che decida di diventare insegnante, incarnando quel modello di maestra *sui generis*, com'era stata la "sbrigugnata" maestra Rosaria, per modificare quei punti di vista virilmente orientati.

³³ Sulla società di Barbagia si veda Anna Anfossi, *Socialità e organizzazione in Sardegna*, Milano, FrancoAngeli, 1968.

³⁴ Angelo Michele De Spirito, *Sud e Famiglia*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, p. 42.

³⁵ Leonardo Sciascia, *Potere di donna*, in «L'Espresso», 27 settembre 1974.

Lo stereotipo localistico traspare nella rappresentazione stessa della virilità: i tratti del padre di Modesta e di Pino Paternò sono l'arroganza e la sfrontatezza, l'uno rive nell'altro in quel sorriso sfacciato che precede ogni atto violento. Per le stesse ragioni, figure come Salvo Denaro, il padre di Oliva, o Saro, suo futuro marito, sono accantonate dalla società: il loro modello virile collide con l'archetipo del maschio siciliano, la loro presenza richiede un contro-bilanciamento, offerto dalla madre di Oliva che continuamente rimprovera al marito di essere "pecora" tra i lupi; la stessa dinamica è incarnata dagli stereotipi uccisi da Modesta. Il regionalismo siciliano interpreta cliché meridionalistici ai quali Modesta e Oliva si ribellano, pertanto, sia ne *L'arte della gioia* sia in *Oliva Denaro* il localismo è costruito in modo da elevarsi a paradigma universale.

«La femmina è una brocca, chi la rompe se la piglia»: le parole della madre di Oliva riecheggiano in tutto il romanzo e trasferiscono quell'immagine di donna con destinazione d'uso che diventa il bersaglio di tutti i movimenti di revanscismo femminista, volti a negare quella fragilità legata alla sfera sessuale stereotipata. Oliva e Modesta, l'una riconoscibile nell'altra, sono figure dissonanti rispetto a tali prospettive e le rispettive autrici non fanno altro che dar prova di come ogni donna possa diventare davvero protagonista della propria storia: è per questo che Goliarda Sapienza oggi occupa una posizione di rilievo nel canone, è per questo che Viola Ardone si afferma nella contemporaneità. Abbiamo ancora bisogno delle loro voci... E allora «Racconta, Modesta, racconta»³⁶.

³⁶ G. Sapienza, *L'arte della gioia* cit., p. 511.

GABRIELLA CAPOZZA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

LA CIFRA STILISTICA DELLA "CONTAMINAZIONE" NEL POLIEDRICO TEATRO DI DARIO FO

Dario Fo non ha mai amato le categorie già date attraverso cui ingabbiare in forme immobili l'imprevedibilità della vita e dell'arte. E, in nome di tale convincimento, pare fare lo sberleffo a ogni tentativo di ricondurre entro i binari definiti dalla tradizione critica la sua arte che sfugge, caparbiamente, a ogni tipo di classificazione, facendo della contaminazione la cifra stilistica connotativa del suo teatro. Dotato di una vulcanica carica immaginativa, Dario Fo fa miscela, fonde, rielabora temi, tecniche attoriali, modalità espressive, meccanismi comici della tradizione, dando vita a un originalissimo e poliedrico teatro che utilizza fonti letterarie e patrimoni culturali preesistenti con la disinvoltura che è propria della tradizione orale, sancendo, in tal modo, la sua «estraneità a qualunque cultura accademica»¹. «In Fo coabitano, contraddittori e sfuggenti, un dritto e un rovescio destinati a deludere – se non a esasperare – chi tenti di farsene un'immagine coerente e unitaria»².

Un vasto patrimonio culturale, difatti, che va dal repertorio dei giullari di età medievale a Ruzante, al teatro dei comici dell'Arte, a quello di Molière, Goldoni, Brecht, al mimo dei maestri francesi, caratterizza l'arte di Fo nei termini di una prorompente vitalità, di un'esemplare capacità di improvvisazione e di una tensione al coinvolgimento diretto del pubblico. La contaminazione diviene natura stessa di un teatro che si rivela mirabile *pastiche* e in cui si rintracciano forme di ibridazione che finiscono con l'interessare non soltanto il linguaggio letterario-teatrale ma anche altri linguaggi espressivi, quali la pittura, la musica, da intendere quali strumenti atti a rappresentare una realtà complessa, quale quella contemporanea.

¹ Chiara Valentini, *La storia di Dario Fo*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 61.

² Luca D'Onghia, Eva Marinai, *Prefazione* a Ead. (a cura di), *Ripensare Dario Fo. Teatro, Lingua, politica*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 7.

Quella del giullare risulta essere una figura così centrale nel teatro di Dario Fo da determinare una «progressiva assimilazione»³ di Fo in essa. In nome della forza dissacrante del riso, quale carattere connaturato al giullare, il brano *Nascita del giullare*⁴, posto in posizione centrale nell'opera-capolavoro *Mistero buffo*, appare una sorta di testo-manifesto dell'autore. Nel Medioevo il giullare – racconta Fo – girava piazze e paesi, facendo, sotto forma di recitazione satirica, delle vere e proprie accuse ai potenti. Era figura che si concretizzava direttamente «dal popolo, e dal popolo prendeva la rabbia per ridarla ancora al popolo mediata dal grottesco, dalla “ragione”, perché il popolo prendesse coscienza della propria condizione»⁵. Il contadino, attraverso la sua trasformazione e la sua «investitura» in giullare ricevuta da Cristo («È Cristo dunque a operare la metamorfosi, a dargli gli strumenti della denuncia, per portare la coscienza a chi non ce l'ha, a contro informare, a demistificare»⁶), denuncia le ingiustizie del potere e mette alla berlina, rovesciandoli, i valori costituiti. Ecco che il punto di vista del vinto, di colui che viene brutalmente offeso dall'arroganza del più forte, assurge, in questa come in molte opere di Fo, a ottica totalizzante con cui viene guardata la storia antica e recente fatta di carnefici e vittime, padroni e servi e in cui questi ultimi si ribellano alle prevaricazioni attraverso la forza della satira che, ridicolizzando, giunge a smascherare le miserie del potere. L'operazione di recupero storico e filologico del “giullare” risulta essere non una semplice riesumazione, quanto piuttosto un intervento che va a definire un “sistema” di rappresentazione, dotato di una propria ideologia, di proprie tecniche attoriali e di precisi meccanismi linguistici⁷.

L'impostazione critica con cui il giullare guarda un reale in cui si compiono ingiustizie ai danni dei più deboli diviene forma connotativa del teatro di Fo, in cui vanno a innestarsi, contaminandosi, una molteplicità di stilemi, tecniche, dimensioni artistiche attinte da altre dimensioni artistiche. Così, alla figura del giullare si affianca il recupero di un autore fondamentale per Fo, Angelo Beolco, detto Ruzante o, per Fo, Ruzzante. Il recupero di Ruzante (definito da Fo suo «maestro», come ha ben esplicitato nel

³ Stefania Stefanelli, *Dario Fo: italiano e reinvenzione del dialetto*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel*, Atti del Convegno su Dario Fo (Pavia, Collegio Ghislieri, 23-24 maggio 2017), Pavia, Pavia Press University, 2018, p. 33.

⁴ Dario Fo, *Nascita del giullare*, in Id., *Mistero buffo*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 73-83.

⁵ Id., *Rosa fresca aulentissima*, in Id., *Mistero buffo* cit., p. 12.

⁶ Paolo Puppa, *Il teatro di Dario Fo. Dalla scena alla piazza*, Venezia, Marsilio, 1978, p. 109.

⁷ Sul rapporto tra recupero di testi antichi e invenzione soggettiva si veda Angelo Colombo, «Totus mundus agit histrionem». *Riuso, mascheramento e falsificazione nel Medioevo popolare di Mistero buffo*, in «Otto/Novecento», XXXVII (2013), 1, pp. 129-145.

discorso tenuto in occasione di conferimento del Premio Nobel⁸) immette Fo nel solco di una tradizione letteraria eversiva e antisublime, fondata sulla contaminazione e sulla materialità della dimensione popolare. Dario Fo non soltanto ripropone taluni testi ruzantiani ma recupera il senso profondo di tale scrittura. Nel testo *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*⁹, Fo esalta l'intensa carica irriverente e satirica dell'autore, mettendo in luce, al contempo, le grandi difficoltà che egli ha incontrato nel rendere fruibili a un pubblico contemporaneo testi radicati in un preciso contesto storico e socio-geografico:

Non basta tradurre Ruzzante in italiano se vogliamo renderlo di nuovo vivibile, bisogna interamente reinventarlo: tradirlo sino in fondo e ricostruire i dialoghi con i tempi comici riadattati alla nostra cultura quotidiana. [...] È una fatica immane riuscire a introdurre e governare i meccanismi comici primari delle battute, quelli secondari della struttura, in presenza di informazioni e accenni storici che riferiscono di eventi accaduti sei secoli fa, senza deludere i canoni lessicali del grottesco¹⁰.

Fo sottolinea, in particolare, le difficoltà relative alla riproposizione della particolare lingua dialettale utilizzata da Angelo Beolco, non una semplice lingua del passato, quanto piuttosto un'aspra *koinè*, frutto di una commistione di tradizione letterario-teatrale e dialetti contadini dei territori della Serenissima, arricchita da molteplici elementi provenienti da altri idiomi. Dario Fo dà nuova vita a quell'arcaico e stratificato dialetto, così lontano dai canoni della tradizione letteraria, e lo riadatta a un pubblico contemporaneo, cercando di mantenerne intatte la cifra realistica e la particolare *vis* comunicativa e comica:

Venendo al lessico e stabilito che il padano originale del Beolco è difficile da proporre e soprattutto da comprendere, con quale linguaggio io mi presenterò? Se mi esibissi esprimendomi nel lessico originale (dà una dimostrazione): «Cui petròn e so gnut a scavarì gercònd abriè se zèno...», ecco che voi pian piano vi levereste

⁸ Dario Fo, Discorso del Nobel, *Contra Joculatores Obloquentes*, The Nobel Prize in Literature 1997, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/25808-dario-fo-discorso-del-nobel/> (ultima consultazione: 28 luglio 2024).

⁹ Dario Fo, Franca Rame, *Dario Fo e Franca Rame ripropongono e recitano Ruzzante*, Torino, Einaudi 2012.

¹⁰ Ivi, p. 10. In riferimento al recupero operato da Fo di Ruzante e a incongruenze interne a tale operazione, dettate da un approccio non squisitamente scientifico quanto piuttosto teso alla costruzione, da parte di Fo, di una tradizione in cui collocare la sua arte, si veda Luca D'Onghia, *Fo, Ruzante e il mito della «lingua composita»*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel* cit., pp. 3-14. Sul complesso percorso di costruzione dello spettacolo su Ruzante, cfr. Marisa Pizzi, *Ritorno a Ruzzante. Analisi di uno spettacolo di Dario Fo e Franca Rame*, Perugia, Morlacchi Editore, 2012.

fuggendo dalla sala e mi lascereste solo. Per evitare una simile *débâcle* sono costretto a ricorrere a una congrua traduzione, cercando di rimanere sempre nel “pavan”, e permettendomi a tratti qualche lieve variante attinta da dialetti periferici, spagnolismi d'epoca, espressioni in latino quasi maccheronico. Un altro problema è quello della comicità. Ruzzante è un uomo del proprio tempo: parla di situazioni, di cronaca la cui memoria è oggi interamente seppellita “nella limacciosa laguna dei secoli”. [...] Quindi ho dovuto riadattare, riscrivere le situazioni in comico diretto, cioè rifacendomi a forme satiriche valevoli anche nel tempo attuale¹¹.

Dario Fo, al fine di raggiungere una maggiore efficacia comunicativa, apporta ai testi beolchiani una serie di adattamenti contenutistici e stilistici. A tal proposito, si potrebbero mettere a confronto l'*incipit* del *Parlamento* di Ruzante¹² e lo stesso *incipit* del testo riproposto da Fo¹³. Il *Parlamento* ha inizio con un Ruzante sfinito che torna a piedi dal campo di battaglia, spinto dal desiderio di ritrovare l'affetto della sua donna. Nella versione di Fo cogliamo la sostituzione di vocaboli dialettali arcaici con termini più recenti, l'adozione di immagini più vicine all'immaginario contemporaneo, quali quella del neonato affamato ansioso di essere allattato, che va a sostituire quella ruzantiana della cavalla denutrita che non vede l'ora di brucare l'erba fresca e utilizzata per rappresentare il profondo desiderio che aveva Ruzante di riabbracciare Gnuia, lasciandosi alle spalle la drammatica esperienza della guerra. Preziose, per la particolare pregnanza iconica e fonosimbolica, le tante espressioni onomatopeiche inserite da Fo («Tra-ta-pa-ta-tun... e tra-ta-ti-ta e tra-ti-ta-ti!»¹⁴). Una scrittura innovata, dunque, che trova il suo completamento nell'inimitabile gestualità di Fo, nella sua capacità di dominare lo spazio, nella tensione al coinvolgimento diretto del pubblico, nell'utilizzo di una lingua polimorfica e allusiva, che riproduce quel delicato contesto storico e quel particolare equilibrio tra comico e tragico che così sapientemente caratterizza i personaggi ruzantiani.

Dario Fo non si limita a riproporre testi di Ruzante, segnati dal problema universale della dignità e della lotta per la sopravvivenza, ma recupera elementi propri della poetica dell'autore, in ordine alla “naturalità” dei personaggi popolari tesi a salvaguardare i bisogni primari dell'esistenza, nonché alla particolare maniera di costruzione della lingua. Difatti Fo, alla maniera ruzantiana, innesta su una struttura linguistica di base padana una molteplicità di vocaboli provenienti da altri idiomi, neologismi, termini inventati, suoni onomatopeici. Egli stesso affermerà: «Ho mangiato Ruzzante fin da

¹¹ D. Fo, F. Rame, *Dario Fo e France Rame ripropongono e recitano Ruzzante* cit., pp. 48-50.

¹² Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi, 1967, p. 1193.

¹³ D. Fo, F. Rame, *Dario Fo e France Rame ripropongono e recitano Ruzzante* cit., pp. 178-179.

¹⁴ Ivi, p. 178.

giovane. L'ho imparato a memoria. L'ho rubato a man bassa per il mio *Mistero buffo*, ma pochi si accorsero di un ladrocinio ben fatto»¹⁵.

Ruzante, maestro di Fo a livello di poetica e di stile, è legato a doppio filo all'autore anche in nome dello stretto legame che unisce i due, seppur in maniera assai diversa, alla Commedia dell'Arte. La Commedia dell'Arte, difatti, costituisce un punto di riferimento assoluto, forse il principale, per Dario Fo, di cui recupera la "maniera" profonda di fare teatro. Ruzante è stato capace di segnare, seppur *in nuce*, quella strada del teatro moderno, che poi è stata percorsa appieno dai comici dell'Arte. Egli, difatti, ha scritto e strutturato le sue commedie già pensando alla loro destinazione scenica, dando particolare rilievo agli elementi legati al suono, al ritmo, alla gestualità degli attori e alla "dimensione fisica". Ha già lasciato intravedere le prime "parti fisse" assegnate in modo sistematico agli stessi attori, andando a determinare una sorta di specializzazione recitativa dei ruoli, che porterà successivamente alla definizione delle "maschere" della Commedia dell'Arte; ha dato rilievo ai monologhi valorizzando il ruolo dell'attore, il quale doveva possedere abilità tecnico-recitative, senso ritmico e del tempo, capacità mimiche; ha definito il ruolo dell'attore quale perno dello spettacolo, capace di dominare lo spazio scenico anche attraverso l'improvvisazione; ha reso fondamentali i prologhi, nei quali dava prova della sua capacità oratoria e in cui esponeva le idee intorno all'idea di "poesia", al linguaggio da utilizzare, alla tipologia dei personaggi da rappresentare e in cui polemizzava con tanta poesia sdolcinata fatta di pastori poco realistici a cui opponeva la vitalità del contadino "pavano". Ruzante è stato tra i primi a fondare una compagnia di attori semi-professionisti e ha raccolto nella sua persona la triplice figura di drammaturgo, attore e capocomico¹⁶.

Il recupero della Commedia dell'Arte, che passa anche attraverso la figura di Ruzante, rappresenta per Dario Fo un elemento fondante il suo sistema letterario-teatrale. Difatti, come egli stesso afferma, la Commedia dell'Arte rappresenta, ancora oggi, un complesso artistico fondamentale per gli uomini di teatro, un vero e proprio «polmone» culturale, nel quale è possibile rintracciare un bagaglio di tecniche, modalità recitative, temi che costituiscono inesauribili stimoli, spunti, approcci di volta in volta adattabili a nuove dimensioni artistiche¹⁷. Si pensi al carattere antiletterario della Commedia dell'Arte, connesso alla mancanza di un testo scritto disteso, in quanto ridotto a puro canovaccio; alla preminenza assoluta dell'attore che si impone sulla scena attraverso un tipo di recitazione che salda indissolubilmente voce

¹⁵ Marina Cappa, Roberto Nepoti, *Dario Fo*, Roma, Gremese, 1997, p. 148.

¹⁶ Cfr. Ludovico Zorzi, *Prefazione a Ruzante*, *Teatro cit.*, pp. XXIV-XXV.

¹⁷ Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Milano, Mondadori, 1987, p. 124.

e gesto; al tipico gioco dell'improvvisazione; all'utilizzo di un linguaggio antiaccademico strettamente legato alla lingua parlata; all'uso della lingua inventata del *grammelot*; alla presenza di un'espressività irriverente, antitradizionale e antisublime; alla commistione di comico e tragico; alla caduta della quarta parete.

Tutto il patrimonio dei comici dell'Arte, che fa della gestualità e del linguaggio del corpo il fulcro della rappresentazione, viene mirabilmente rielaborato da Fo e valorizzato, ai fini della plasticità del movimento e dell'efficacia espressivo-comunicativa, attraverso il prezioso contributo proveniente dalla lezione dei maestri francesi del mimo, quali, in particolare, Jacques Lecoq¹⁸.

Tali patrimoni, recuperati e fusi con la dimensione giullaresca e con l'eredità ruzantiana, trovano un corrispettivo espressivo nella lingua utilizzata, una vera e propria *koinè* popolare. Dario Fo non ripropone mimeticamente una lingua precostituita ma, attraverso la contaminazione, ne crea una nuova. Partendo da una lingua reale, il dialetto bresciano-bergamasco, di cui lascia inalterati alcuni elementi di fondo, quali la struttura, i ritmi, le cadenze, le sonorità, taluni vocaboli, la sintassi, vi inserisce vocaboli tratti da altri dialetti, termini inventati, neologismi, fonemi onomatopeici che, fusi tra loro con grande maestria, danno vita a una «fricassea»¹⁹, a un idioletto, che si completa attraverso la prorompente gestualità recitativa. Un espediente espressivo utilizzato da Fo, poi divenuto modalità stilistica fissa, mutuato dai giullari e dai comici dell'Arte, è quello consistente nell'accumulare più versioni sinonimiche di uno stesso vocabolo, magari appartenenti a zone geografiche differenti, così da rafforzare l'efficacia comunicativa e l'intensità recitativa. Così, leggiamo in *Mistero buffo* in relazione alla recitazione e alla necessità dei giullari di risultare comprensibili ai diversi pubblici:

Il linguaggio, il dialetto, sarebbe meglio dire una lingua, è il padano dei secoli XIII-XV, ma recitato da un attore, il quale si trovava costretto a cambiare paese ogni giorno. [...] Si trovava a dover recitare in dialetti completamente diversi l'uno dall'altro [...]. E allora che cosa faceva? Ne inventava uno proprio. Un linguaggio formato da tanti dialetti, con la possibilità di sostituire parole in determinati momenti, e quando si trovava nell'impaccio di non sapere quale parola scegliere, per far capire qualche cosa, ecco che subito metteva tre, quattro, cinque sinonimi. [...] Queste iterazioni le sentirete in questo spettacolo molte volte, ma sono

¹⁸ Sull'apporto della lezione di Lecoq nel teatro di Fo cfr. Eva Marinai, *Dario Fo e il 'monologo mimico': strategie multiple del comico*, in P. Benzoni, L. Colamartino, F. Fiaschini, M. Quinto (a cura di), *A venti anni dal Nobel* cit., pp. 41-50.

¹⁹ Gianfranco Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino, Boringhieri, p. 120.

usate anche ad altro scopo: raddoppiare il momento poetico e, soprattutto, nel ritmo, ingigantire la drammaticità. [...] Per cui si sente «croz», «cros», «crosge» ed è sempre «croce», presa da diversi dialetti, per rendere il momento più adatto al valore scenico²⁰.

Dario Fo, recuperando la maniera compositiva della lingua dei giullari, nonché di Ruzante e dei comici dell'Arte, dà vita a un *pastiche* iperrealistico, in cui opera una ripresa fantasiosa di un dialetto popolare lombardo e di parlate medievali del Nord cariche di suoni aspri che, al contempo, affondano le radici in un mondo arcaico-primigenio, quello dei luoghi che si affacciano sul Lago Maggiore, dove è nato e cresciuto Dario Fo e in cui l'autore ha assimilato, quasi inconsapevolmente, un'antica lingua popolare. Fo ha sempre dichiarato di aver imparato una lingua originaria dai fabulatori del lago e dai pescatori del suo paese d'origine che, mentre districavano le reti per il giorno seguente, raccontavano storie bizzarre e paradossali in una lingua arcaica che non veniva ripulita dai caratteri più radicali e che rivelava una struttura originaria intatta. Il fanciullo Fo rimaneva affascinato da quei racconti iperbolici espressi in una lingua antica che, con il tempo, è andata a costituire la base della sua *koinè* e su cui poi sono andati ad innestarsi una molteplicità di vocaboli regionali.

Io ho imparato il dialetto da questi fabulatori, da loro ho imparato il dialetto più arcaico. Era quello dei vecchi del luogo che non si peritavano assolutamente di italianizzare, come succede adesso. Loro, evidentemente, conoscevano le forme idiomatiche, le metafore, la struttura stessa della lingua. Ecco, io ho imparato la struttura del dialetto, che è cosa diversa dal parlare il dialetto; soprattutto ho imparato la struttura di una lingua primordiale, integra. Sono questa struttura e questa lingua che si trovano poi nei miei monologhi teatrali²¹.

Una lingua, quella di Fo, che è difficile ricondurre a specifici modelli letterari, ma che si ascrive a quel variegato panorama di una tradizione antisuablime e in cui riveste una particolare significatività l'utilizzo del *grammelot* mutuato dai giullari e dai comici dell'Arte. Fo nel suo *Manuale minimo* ci racconta che quei comici, pur di farsi capire in terre straniere, usavano esprimersi in *grammelot*, ossia in una lingua inventata che imita il suono di questa o quella lingua, utilizzando un numero davvero esiguo di parole realmente esistenti, corrispondenti alle parole-chiave del discorso:

²⁰ Dario Fo, *Lauda dei battuti*, in Id., *Mistero buffo* cit., p. 29.

²¹ Dario Fo, *Dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione con Luigi Allegri*, Roma-Bari, Laterza 1997, p. 22.

Grammelot è un termine di origine francese coniato dai comici dell'Arte [...]. È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riesce a evocare il senso di un discorso. Grammelot significa gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto²².

Le espressioni in *grammelot* trovano la migliore realizzazione nell'estemporaneità dell'improvvisazione teatrale piuttosto che in una trascrizione pedissequa sulla pagina scritta, in cui, il più delle volte, si trova il semplice richiamo al *grammelot* in didascalia²³.

In Fo convivono, contaminandosi, molteplici apporti, che fanno della sua arte stratificata una creazione che genera nel lettore-spettatore una sorta di fascinazione perplessa. Un'arte debordante, nonché "eversiva", anche per quel suo continuo sottrarsi a ogni tentativo di imbrigliamento in schemi già dati, che, attraverso vulcanici, immaginosi e imprevedibili accostamenti, riesce a ricreare sul palcoscenico e sulla pagina scritta quell'intangibile e intensa *vis* comica, che si fa tratto distintivo dei vinti della storia.

²² Id., *Manuale minimo dell'attore* cit., p. 81.

²³ Trifone parla di una sorta di renitenza del *grammelot* alla scrittura, cfr. Pietro Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici, 2000, p. 149. Di Trifone si veda anche *L'etimologia del grammelot*, in L. D'Onghia, E. Marinai (a cura di), *Ripensare Dario Fo* cit., pp. 115-120.

MARIANGELA LANDO
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

LA RICEZIONE ANTOLOGICA DELLA LETTERATURA STRANIERA NEGLI ULTIMI DECENNI TRA SETTORIALITÀ E INTERRELAZIONE

Negli ultimi decenni il problema di un canone condiviso che preveda un insegnamento letterario oltre i confini nazionali è oggetto di argomentazione critica. A riguardo è stato vagliato un *corpus* di antologie a partire dagli anni Novanta fino a giungere al Millennio, periodo in cui si riscontra una presenza significativa della letteratura straniera a livello antologico. Si è tenuto conto dell'apporto critico di alcuni teorici della letteratura che hanno collaborato attivamente alla stesura dei volumi¹ e della ricezione delle antologie di maggior successo in termini di adozione nelle scuole secondarie di secondo grado.

Dai volumi vagliati la ricezione della letteratura straniera si presenta o in sezioni ben distinte rispetto al racconto della nostra storia letteraria, o in forme più dialoganti che cercano di coniugare aspetti trasversali relativi ai temi trattati nelle opere degli autori prescelti.

¹ Salvatore Giovanni Guglielmino, Hermann Grosser, *Il sistema letterario, Novecento*, Milano, Principato, 1989; Mario Ricciardi, *La letteratura in Italia*, Milano, Bompiani, 1992; Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1992; Riccardo Marchese, Andrea Grillini, *Testi e percorsi della letteratura italiana Il Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1997; Cesare Segre, Clelia Martignoni, *Testi nella storia Il Novecento*, Milano, Mondadori, 1992; Guido Armellini, Adriano Colombo, *Letteratura Letterature Secondo Novecento*, Bologna, Zanichelli, 2011; Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani, Franco Marchese, *La scrittura e l'interpretazione volume 6*, Città di Castello Perugia, Palumbo Editore, 2011; Monica Magri, Valerio Vittorini, *Dal testo al mondo Dal secondo Ottocento all'età contemporanea*, Milano, Paravia Pearson, 2012; Andrea Battistini, *Letteratura italiana Dal Settecento ai giorni nostri*, Bologna, il Mulino, 2014; Guido Baldi, Silvia Giusso Mario Razetti, Giuseppe Zaccaria, *Il piacere dei testi Volume 6*, Milano, Paravia Pearson, 2015; Giulio Ferroni, Andrea Cortellessa, Italo Pantani, Silvia Tatti, *Storia e testi della letteratura italiana Guerre e fascismo (1910-1945)- Ricostruzione e sviluppo nel dopoguerra (1945-1968)-Verso una civiltà planetaria (1968-2005)*, Milano, Mondadori, 2022; Paolo Di Sacco, Paola Manfredi, Dario Pontuale, *Scoprirai leggendo Dalla seconda metà dell'Ottocento a oggi, Volume 3*, Milano, Mondadori, 2023.

Diverse antologie riservano uno spazio iniziale alla cultura europea: la cultura filosofica e scientifica viene associata a una rinnovata fiducia nel progresso. Si tracciano le linee fondanti delle varie correnti, a partire dal positivismo, e si pone in rilievo l'epoca moderna che parte dai grandi movimenti come il naturalismo e il simbolismo. I curatori individuano, nella Parigi di metà Ottocento, il luogo ideale anticonformista per eccellenza dove pittori, poeti, scrittori e musicisti, di diversa provenienza ed estrazione, accanto agli aristocratici e cittadini altoborghesi, potevano dedicarsi a uno stile di vita libero da costrizioni sociali: si rileva la presenza antologica di autori quali Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine². In questa cornice si inserisce il modello naturalistico che si estende soprattutto in Italia, in Spagna e in Portogallo. Per la drammaturgia i curatori valorizzano l'opera di Henrik Ibsen e di August Strindberg.

Per quanto riguarda la situazione italiana, i curatori presentano il cambiamento dopo l'Unità nazionale. Sulla scia della situazione europea, nell'ambito della produzione letteraria che ruota attorno alla figura dell'intellettuale, si assiste a vistosi mutamenti: il nuovo letterato comincia a non riconoscersi più nella classe borghese che raggiunge il potere. Si accenna ai poeti maledetti che rientrano nel quadro della scapigliatura³; emergono quindi artisti che testimoniano la volontà di rompere con la cultura precedente per far emergere l'esigenza di un'arte tesa al vero. Si evidenzia come, da un punto di vista storico e sociale, la nostra produzione letteraria dopo l'Unità tenda ad arrivare in ritardo con i grandi appuntamenti della storia; è una letteratura che segue i movimenti europei⁴.

I punti di contatto con le letterature straniere si riassumono nel riprendere temi e poetiche del naturalismo francese. A Luigi Capuana e Giovanni Verga viene riservato ampio spazio antologico. Alcune sezioni sono dedicate al romanzo e alla novella in Europa, accanto a uno sguardo d'insieme sul romanzo e sulla novella negli Stati Uniti⁵. I curatori evidenziano come il romanzo avviato in epoca romantica raggiunga verso la fine dell'Ottocento proporzioni veramente molto interessanti, per esempio in Francia con Émile Zola. Si puntualizzano le forme di realismo proposte da Honoré de Balzac e Gustave Flaubert, ma si rileva la presenza antologica anche di altri autori come Guy de Maupassant, a cui si deve soprattutto l'applicazione di una nuova poetica alla novellistica.

² M. Magri, V. Vittorini, *Dal testo al mondo. Dal Secondo Ottocento all'età contemporanea* cit., pp. 5-16.

³ Ivi, p. 91.

⁴ Ivi, pp. 17-23.

⁵ Ivi, p. 32.

In Inghilterra il massimo romanziere realista è considerato William M. Thackeray grazie al romanzo *La fiera della vanità*. Si iniziano a intravedere cenni antologici per quanto riguarda la letteratura extraeuropea. Negli Stati Uniti le forme di realismo sono rappresentate soprattutto da Mark Twain grazie alle due opere principali, *Le avventure di Tom Sawyer* e *Huckleberry Finn*. In Russia un gruppo di intellettuali, spinti da un forte impegno sociale, si dedicano al romanzo in cui prevale la descrizione di paesaggi urbani degradati e afflitti dalla miseria; vengono apprezzate le opere di Lev Tolstoj, Fëdor Dostoevskij e Ivan S. Turgenev. I curatori sottolineano il realismo epico e la forza morale tratta da *Guerra e pace*.

Sembra di fare un passo indietro quando nelle antologie si affrontano il romanzo e la novella in Italia: sono proprio i curatori a parlare di «lenta e difficoltosa affermazione dei generis»⁶. La nascita del nuovo Stato unitario dà il via ad una lenta modificazione dell'assetto sociale e culturale del nostro Paese in lotta contro l'analfabetismo. Il teatro sembra essere un punto di aggancio efficace per la ricezione della letteratura straniera nelle nostre antologie. Il dramma teatrale in tre atti, *Casa di bambola* di Ibsen, incluso in più volumi diventa il testo irradiante e apripista delle idee di emancipazione femminile. Una parte antologica rilevante di dialogo con le letterature europee è il decadentismo di inizio Novecento, che si innesta all'interno di una cultura filosofica dell'intera cultura europea; i curatori evidenziano l'impronta spiritualistica e irrazionale del movimento letterario⁷.

Trovano spazio nelle antologie cenni alla filosofia di Henry Bergson accanto all'opera di Friedrich Nietzsche con opere considerate singolari come *Così parlò Zarathustra*. La teoria del superuomo e la filosofia di Nietzsche ben si coniugano con la poetica di Gabriele D'Annunzio; si evidenzia come D'Annunzio, per la stesura dei suoi primi romanzi, attinga al superomismo nietzschiano. Molti dei temi toccati nelle sue opere sono quelli del tentativo, da parte del protagonista, di diventare un asceta, un essere perfetto in grado di dominare la Natura.

I contenuti e le forme del romanzo decadente sono legati al cambiamento della società culturale italiana che presenta dei tratti in comune con la situazione letteraria e sociale francese. All'interno delle forme di narrativa decadente si innesta quella del romanzo psicologico. In Inghilterra questo genere ha in Oscar Wilde il suo massimo rappresentante e a lui si deve l'origine di una particolare versione del simbolismo e dell'estetismo decadente chiamata dadaismo; i curatori sottolineano la doppia morale intrisa

⁶ Ivi, p. 55.

⁷ Ivi, p. 208.

nell'opera di Robert Louis Stevenson con *Lo strano caso del dr Jekyll e del signor Hyde*: lo scrittore inglese presenta un caso di sdoppiamento della personalità in cui risulta evidente l'esplorazione della natura umana. Arthur Schnitzler è il primo a utilizzare nel romanzo temi e i modi del decadentismo europeo a cui si accosta anche la produzione di uno scrittore come Hugo von Hofmannsthal.

Il romanzo dannunziano *Il piacere* convive curiosamente con alcune opere di Antonio Fogazzaro e Grazia Deledda (*Malombra* ed *Elias Portolu*). Secondo i curatori la scrittrice sarda è tra i testimoni della modernità novecentesca⁸; la sua narrativa presenta affinità e consonanze con *Delitto e castigo* di Dostoevskij.

Il ritratto di Dorian Gray di Oscar Wilde è simbolo di un'epoca e di una precisa concezione dell'arte estetica; viene accostato il tema del doppio trattato da Italo Calvino con la *Trilogia*, in particolare con *Il visconte dimezzato*, analizzato in un'ottica di conflitto interiore dell'uomo diviso tra il bene e il male. I curatori pongono in evidenza come, invece, non sia possibile rintracciare nessuna cultura e nessuna alternanza tra il bene e il male nella narrativa di Joseph Conrad con *Cuore di tenebra*. Diverse sezioni antologiche propongono dei quadri di riferimento storici legati all'imperialismo che incoraggia una spinta economica propulsiva e tutto ciò che anticipa la Prima guerra mondiale, la modernità e le avanguardie.

Riguardo le parti introduttive ai capitoli che precedono gli eventi bellici europei dei primi decenni del Novecento, si rileva il tentativo riuscito dei curatori di assemblare eventi storici e correnti filosofico letterarie. La cultura scientifica di Albert Einstein unita alla conseguente riflessione filosofica e agli studi di Sigmund Freud diventa di importanza trasversale quando viene svelata l'esistenza dell'inconscio: ciò favorisce l'indagine sulla realtà umana che segna l'inizio della psicoanalisi⁹. La vita socioculturale del primo Novecento vede una significativa riduzione dell'analfabetismo che condiziona in positivo le linee generali della cultura italiana: la crisi della cultura liberale e socialista, l'idealismo e il nazionalismo si collegano a Georg. W. Friedrich Hegel e all'arte filosofica di Giovanni Gentile e Benedetto Croce. I curatori evidenziano il recupero di una dimensione soggettiva che valorizza la coscienza individuale e la molteplicità dei piani psicologici. Si incentivano nuove forme narrative (monologo interiore e flusso di coscienza) che entrano nella tessitura narrativa aprendo la via alle caratteristiche del romanzo del Novecento, in graduale trasformazione strutturale e linguistica. I curatori

⁸ C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia* cit., p. 326.

⁹ Ivi, p. 10.

antologici evidenziano che ciò che muta è la percezione della realtà perché vengono sovvertiti i canoni del romanzo naturalista e l'interesse degli autori è rivolto al mondo soggettivo; la realtà rivissuta è misurata nelle sue risonanze interiori.

Una notevole valorizzazione antologica è dedicata a James Joyce, artefice della dissoluzione delle strutture narrative; il flusso di coscienza apre una grande sperimentazione di forme narrative innovative. Grazie all'opera *Ulisse*, le strutture convenzionali del genere romanzo vengono definitivamente dissolte e si celebra l'antieroe della realtà contemporanea. I curatori valorizzano il realismo totale e la disgregazione delle normali strutture sintattiche grazie all'impiego di gerghi e stili diversi. Molto spazio antologico è riservato agli scrittori europei, osservati come motori trainanti per la nostra letteratura; la presenza di Virginia Woolf nelle antologie è rilevante grazie ai passi tratti da *La signora Dalloway* e *Gita al faro*. In rilievo sono il tempo della storia e i contenuti narrativi riguardo la frantumazione di una realtà considerata dai curatori contraddittoria.

Thomas Mann incarna la crisi spirituale dell'Europa e offre notevoli spunti autobiografici di testimonianza e interpretazione di un'epoca. I curatori nella sezione dedicata a *La narrativa straniera nel primo Novecento* offrono un ampio spazio antologico in cui vengono inclusi Franz Kafka, Marcel Proust, Robert Musil, Ernest Hemingway; tutto ciò precede il dialogo con la letteratura italiana presentata con un'introduzione dal titolo esplicativo *La società italiana fra arretratezza e modernità*¹⁰. Si evidenzia il contrasto sociale tra città e campagna, tra mondo contadino e disordini sociali nel primo Novecento che portano a un malcontento diffuso tra la popolazione e a denunce riguardo le tante situazioni di sfruttamento testimoniate dalle opere di Federigo Tozzi e Corrado Alvaro. Il dialogo con le letterature straniere avviene grazie a Italo Svevo e a Luigi Pirandello, a cui vengono riservati ampi spazi antologici grazie alle loro opere. In tutte le antologie vagliate *Il Fu Mattia Pascal* è l'opera di maggior rilievo, inserita sia nel percorso poetico dell'autore, sia nel contesto della narrativa europea, opera di successo e di perfetta rappresentazione della crisi identitaria nella società moderna, romanzo considerato capolavoro del Novecento letterario. Il teatro pirandelliano varca i confini nazionali¹¹.

Il tema dell'uomo e della macchina consentono poi connessioni letterarie e artistiche con autori stranieri quali Karl Marx, Henry David e con il cinema d'oltreoceano di Charlie Chaplin. I curatori pongono l'accento

¹⁰ G. Baldi, S. Giusso, M. Razetti, G. Zaccaria, *Il piacere dei testi* cit., p. 103.

¹¹ M. Magri, V. Vittorini, *Dal testo al mondo* cit., p. 506.

su un'epoca in cui si sta muovendo la grande industria e l'ossessione per la produttività tende a prevaricare in maniera disumana ogni spazio di libertà umana e qui tornano i temi ancora una volta portati avanti da autori italiani.

Uno spazio rilevante è riservato a Martin Heidegger e a Paul Sartre per ciò che concerne la cultura scientifica all'interno dei grandi movimenti letterari in Europa. Si torna a parlare di novella in Europa (Russia, Inghilterra, Francia, Germania) accanto alla stagione novellistica negli Stati Uniti dove, in particolare, si valorizzano i romanzi di William Faulkner ed Ernest Hemingway, e in ambito francese le opere di Louis F. Celine, Marguerite Yourcenaur, Jean Sarte e Albert Camus. Si evidenzia come le opere siano ricche di spunti riflessivi sull'esistenzialismo, sul tema dell'angoscia, sui risvolti psicologici dei protagonisti dei romanzi e si dibatte sulla moralità ed etica nella società del tempo.

I primi decenni del Novecento testimoniano un trapasso inquieto dove si intrecciano furore distruttivo e nichilismo, l'incapacità di dare ordine alle cose, nuove possibilità di scrittura e il bisogno di dare un senso all'esistenza. Brilla la letteratura ispano-americana grazie sempre a Borges, che tratta temi relativi al connubio tra realtà, casualità e combinazione di simboli. In particolare, in *La biblioteca di Babele*, passo presente in più antologie, il tema è quello della «sovrapposizione tra parole e cose, del tentativo di trovare un significato e un ordine nell'insensatezza e nel caos del mondo»¹². In queste sezioni antologiche dialogano con la letteratura straniera Dino Buzzati, Massimo Bontempelli, Alberto Savinio, Tommaso Landolfi tra surrealismo e invenzione sperimentale.

I movimenti letterari in Europa precedono sempre tutto ciò che accade in Italia: la cultura letteraria del primo Novecento passa attraverso la diffusione e il dibattito critico nelle riviste d'avanguardia del periodo. Nelle antologie viene riservato amplissimo spazio alla poesia, come ad esempio nel volume sesto curato da Romano Luperini, Pietro Cataldi, Lidia Marchiani e Franco Marchese. Qui la poesia prevale nettamente sul romanzo¹³. Il capitolo terzo è dedicato a un'ampia panoramica della poetica tra simbolismo, antinovecentismo e surrealismo grazie a Paul Eluard e Paul Valéry, il classicismo moderno di Ezra Pound e Thomas Stearn Eliot, la poesia tedesca tra evasione e impegno, la lirica militante di Bertolt Brecht, la generazione del '27 in Spagna con Federico García Lorca e la poesia ispano-americana di Pablo Neruda.

¹² R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *La scrittura e l'interpretazione* cit., p. 359.

¹³ Ivi, pp. 70-345.

Il primo poeta italiano incluso nel volume è Giuseppe Ungaretti (capitolo quarto), analizzato attraverso «la religione della parola»¹⁴; segue la sezione dedicata a Umberto Saba e «la poesia onesta»¹⁵ (capitolo quinto), fino alla poetica di Eugenio Montale indagata tra psicologia, filosofia, modernità e post modernità (capitolo sesto).

In minoranza i curatori presentano le liriche di Salvatore Quasimodo, Alfonso Gatto e Carlo Betocchi. Il dialogo tra la poesia italiana e la poesia straniera fatica a trovare connessioni di rilievo. Di certo l'*humus* da cui nascono le poesie di Ungaretti è rintracciabile nell'essenzialità dettata da una situazione storica legata alla guerra. Ungaretti è il poeta del sentimento, della rinuncia alla rima e della punteggiatura convenzionale; l'autore utilizza il verso libero e gli spazi bianchi per dare risalto alla parola e al suo significato profondo. Queste caratteristiche lo distanziano dai poeti sopracitati e in particolare da Neruda, la cui poesia, secondo i curatori, va inserita all'interno di componimenti considerati veri e propri canti in prosa.

Altri volumi antologici inquadrano la società italiana degli anni Quaranta e Cinquanta del Novecento tra arretratezza e modernità; i curatori includono passi tratti dalle opere di Federigo Tozzi e Ignazio Silone. Si alternano percorsi che vedono primeggiare l'assurdo, l'irreale e il fantastico e dove rientrano a pieno titolo le opere di Bontempelli e Landolfi, ad altri in cui si esalta la realtà contadina con Cesare Pavese e il realismo borghese con Alberto Moravia, Carlo Emilio Gadda, Vasco Pratolini, Pier Paolo Pasolini, Beppe Fenoglio, Elio Vittorini, Primo Levi, Luigi Meneghello, Paolo Volponi, Goffredo Parise, Elsa Morante e Leonardo Sciascia.

Le antologie vagliate valorizzano l'affermarsi del romanzo come genere dominante all'interno del neorealismo: mentre l'America degli anni Cinquanta è una forza economica mondiale, (l'economia riparte dopo le difficoltà del dopoguerra, si inizia a percepire in maniera reale un benessere di vita collettivo e copiosa è la produzione di opere di Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, Ernest Hemingway, Steinbeck Lee Masters e Henry Miller) in Italia la situazione sociale e culturale è molto diversa; la mitizzazione del tempo e dello spazio dopo le due guerre introduce l'ampia parte antologica riservata a Gadda: i temi affrontati si riassumono nel rapporto conflittuale tra madre e figlio, o tra padre e figlio, nella demistificazione della maternità, nel problema della misoginia, caratteri poi ripresi dalla drammaturgia occidentale con il teatro in lingua tedesca. Si valorizza molto la sperimentazione linguistica gaddiana che presenta una profonda insofferenza

¹⁴ Ivi, p. 89.

¹⁵ Ivi, p. 97.

verso la realtà e il costume borghese. I romanzi *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, *La storia* di Elsa Morante, *Il Gattopardo* di Luchino Visconti evidenziano la volontà di rappresentare i comportamenti di una società in trasformazione, in tutti gli aspetti anche i più crudi e realistici come nel caso della Morante.

I curatori valorizzano il teatro in lingua inglese che dialoga con quello di Eduardo De Filippo.

L'ultimo periodo, dal boom economico fino ai giorni nostri, è trattato in tutte le antologie vagliate in modo frettoloso. In alcuni volumi i curatori posticipano il quadro novecentesco, iniziando dal 1925 per poi proseguire fino all'inizio del Millennio. La situazione economica, politica e sociale in Europa e negli Stati Uniti, le scelte letterarie autoriali all'interno dei movimenti precedono sempre il quadro italiano. In quasi tutte le antologie vagliate il cinema rappresenta uno dei *leitmotiv* trasversale per le arti, la letteratura e gli eventi storici che riguardano l'Europa e il mondo. I curatori mettono in rilievo come il cinema contribuisca molto allo sviluppo del linguaggio in un'ottica di interdisciplinarietà. In particolare, il cinema italiano vede emergere attori talentuosi quali Anna Magnani e registi in grado di valorizzare il nostro cinema a livello extranazionale come Mario Monicelli, Luigi Comencini e Roberto Rossellini. Le mappe antologiche riassuntive propongono interessanti collegamenti extranazionali grazie a una nuova organizzazione della cultura, della scienza, della filosofia, delle arti, del cinema e della storia.

Nell'antologia *La scrittura e l'interpretazione* si affronta il problema del canone antologico femminile che riguarda il Novecento italiano. Si analizzano le scelte dei curatori che privilegiano le narratrici (Sibilla Aleramo, Fausta Cialente, Elsa Morante, Alba De Cespedes, Natalie Ginzburg, Dacia Maraini) e si valorizza il canone europeo (Inghilterra, Germania, Francia) in cui le autrici incluse sono più numerose. I curatori pongono il problema e si interrogano sui possibili motivi: «Il canone può essere determinato da istituzioni in cui il potere è maschile, oppure si può ritenere che la scrittura letteraria stessa si sia formata secondo valori, regole e istituti prevalentemente maschili che hanno improntato con il loro segno i modi stessi di fare letteratura»¹⁶.

I curatori evidenziano come Francia e Stati Uniti primeggino con lo sviluppo del romanzo e della novella perché gli autori propongono tematiche e forme narrative più stimolanti per il pubblico e per i lettori, aspetti destinati a evolvere fino al postmoderno e alla narrativa della *beat generation*. Per quanto riguarda le nuove ricerche nel romanzo e la narrativa trattata tra sperimentazione ed espressionismo, i curatori antologici valorizzano Giorgio

¹⁶ R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *La scrittura e l'interpretazione* cit., p. 591.

Bassani, Lalla Romano, Guido Piovene, Natalie Ginzburg, Luigi Meneghelo, Luciano Bianciardi e Luigi Malerba. Il cinema degli ultimi decenni è rappresentato da Gabriele Salvatores e Roberto Saviano. Il romanzo post-moderno vede protagonisti Paolo Volponi, Leonardo Sciascia e Umberto Eco con un nuovo approccio alla narrativa sperimentale. Ampilissimo lo spazio antologico dedicato a Italo Calvino e a Pier Paolo Pasolini in netta crescita rispetto agli anni Novanta.

1. *Riflessioni conclusive*

Le antologie letterarie per l'insegnamento della nostra letteratura nel corso degli ultimi decenni hanno cambiato aspetto e strutturazione. Consideriamo ad esempio la corposa antologia a cura di Cesare Segre e Clelia Martignoni *Testi nella storia* uscita nel 1992, i cui volumi superano le mille pagine ciascuno. La parte sociologica e culturale di appartenenza e un apparato di testi tratti dalle maggiori opere di ogni singolo autore sono ben presentati e analizzati. In questi volumi si rileva una presenza della letteratura straniera limitata ai quadri introduttivi come «allargamenti di orizzonte, rassomiglianze e differenze rispetto a testi di contenuto analogo tra la nostra letteratura e quelle con le quali è venuta successivamente in contatto (francese, inglese, tedesca e americana)»¹⁷. Sono gli stessi curatori a sottolineare come «l'impianto comparatistico andrà sempre più potenziato»¹⁸.

Analizzando altri volumi antologici più recenti, è evidente una sinteticità maggiore: i curatori si trovano ad operare delle scelte di taglio e dedicano agli autori sempre meno spazio. Nonostante questo aspetto condizioni molto l'editoria antologica recente, possiamo affermare che la presenza della letteratura straniera nelle antologie degli ultimi decenni è considerevole e ha conquistato sempre più spazio, con tentativi più o meno riusciti di connessione con la nostra letteratura e ampie aperture extraeuropee che tendono a privilegiare la letteratura americana.

In tutte le antologie vagliate la letteratura straniera precede quella italiana, ovvero i curatori presentano prima un ampio spazio storico e socioculturale sulla situazione europea con a seguito quella extraeuropea. Seguono gli autori stranieri e le loro opere di maggior successo da un punto di vista critico letterario, con uno sguardo trasversale anche alle arti e alle scienze di riferimento.

¹⁷ C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia* cit., p. VII.

¹⁸ *Ibidem*.

È indubbio che gli eventi storici in Italia, a partire dalla metà dell'Ottocento, abbiano condizionato gli scrittori coevi che hanno scritto le loro opere ispirandosi a ciò che accadeva da un punto di vista storico, sociale e culturale. L'analfabetismo in Italia nel 1860 arrivava al 74% mentre in Germania la percentuale era del 20% e in Francia del 47%¹⁹. Sono dati puramente indicativi, ma che fanno intendere, per quanto riguarda l'istruzione, il divario tra la nostra Nazione e alcuni Stati europei. I curatori antologici dedicano molto spazio all'analisi di questi aspetti; le sezioni hanno titoli esplicativi²⁰.

Uno degli aspetti lacunosi riscontrato a livello antologico, sembra essere quello di una scelta strutturale che segue sempre il criterio cronologico e mai quello tematico. Un tentativo c'era stato con la celebre antologia curata da Remo Ceserani e Lidia De Federicis *Il materiale e l'immaginario*²¹. L'opera si presentava come un immenso catalogo onnicomprensivo dell'immaginario che aveva l'intento di rivoluzionare il modo di approcciare la letteratura come confronto tra discipline. Si tratta di volumi piuttosto corposi che non hanno ottenuto grandi consensi in termini di adozione. I programmi ministeriali impongono tuttora uno studio prettamente cronologico, dalle origini della nostra letteratura, con ricadute lacunose sul Novecento italiano e scelte antologiche che arrivano faticosamente al Millennio.

Uno dei punti di connessione e di dialogo con le letterature straniere è il teatro e alcune nostre opere sono ben rappresentate anche all'estero. In molti volumi si valorizzano molto le sezioni dedicate a *Il teatro tra Simbolismo e Naturalismo*, *Il Teatro del Primo e Secondo Novecento*, *Caratteri della drammaturgia occidentale*, *Il teatro in lingua tedesca*, *Il teatro epico*, *Il teatro in lingua inglese e in lingua spagnola*, *Il teatro in Italia dal fascismo al dopoguerra*, *Il teatro nella società dello spettacolo*, *Il teatro dell'assurdo*, *La sperimentazione teatrale*, *Le molte vie del teatro italiano*, *Lo spettacolo teatrale, la scena e gli attori*. Queste sezioni antologiche permettono confronti, connessioni e aperture tra le varie letterature.

Ancora in una fase nebulosa il problema del canone femminile all'interno delle sezioni antologiche. L'aspetto positivo è il riconoscimento del problema e i tentativi di connessione con le letterature straniere. L'antologia *La scrittura e l'interpretazione* dedica sezioni distinte dedicate a *L'amore e la donna*²². Si tratta di analisi molto interessanti che ridanno valore ai differenti ruoli

¹⁹ <https://www.storiologia.it/tabelle/popolazione04.htm>

²⁰ C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia* cit., pp. XII-XXIV.

²¹ R. Ceserani, L. De Federicis, *Il materiale e l'immaginario*, Torino, Loescher, 1986.

²² R. Luperini, P. Cataldi, L. Marchiani, F. Marchese, *La scrittura e l'interpretazione* cit., pp. 46, 202, 308, 345, 467.

assunti dalle donne nel corso del Novecento con qualche tentativo di innesto con ciò che accade nel resto del mondo.

Alcuni nostri scrittori, che vantano una formazione e un successo editoriale all'estero, sono ancora purtroppo poco presenti a livello antologico, come ad esempio Buzzati, la cui opera *Il deserto dei Tartari* è stata tradotta in 40 lingue. Altri autori del nostro Novecento stanno acquisendo uno spazio antologico di maggior rilievo per la loro aderenza ai problemi della società contemporanea, come Calvino: i numerosi campi di interesse toccati dal suo percorso letterario sono meditati e raccontati attraverso capolavori quali *La Trilogia*, *Marcovaldo*, *Le cosmicomiche* e *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Ma all'interno delle sezioni antologiche si privilegia spesso la parte considerata neorealistica con *I sentieri dei nidi di ragno*.

Lo stesso Gadda inventa una soluzione geniale trasferendo un immaginario argentino nella Brianza lombarda: nell'opera *La cognizione del dolore* il Paradagal è in lotta contro il Maradagal. Nonostante la grande varietà tematica del romanzo, in molte antologie i passi scelti sono soprattutto quelli legati al rapporto conflittuale con la madre.

Gli spunti per agganciare maggiormente la nostra realtà così profondamente cambiata negli ultimi decenni proponendo passi che possano competere e dialogare con la letteratura straniera sono assolutamente possibili e sono la dimostrazione che la nostra storia letteraria può essere ancora di stimolo per i giovani che vivono in un mondo sempre più interculturale.

Parlare agli studenti di oggi significa farlo utilizzando un linguaggio che riservi un'attenzione maggiore ai raccordi tra letteratura italiana, letterature straniere, arti figurative, cinema, musica con un recupero importante della nostra storia della lingua.

VALERIA PILONE
(LICEO STATALE DI MELEGNANO 'V. BENINI')

SCRITTURA FEMMINILE E MEMORIA STORICA:
TRE ROMANZI CONTEMPORANEI
IN DIALOGO INTERTESTUALE

A proposito di canone, Romano Luperini scriveva che esso «non è mai statico, ma si presenta in continuo divenire. Come la memoria, è il risultato dinamico di un processo inarrestabile di riassetamento»¹. La narrazione, dunque, rappresenta un terreno fertile di rielaborazione della memoria. Il sociologo francese Maurice Halbwachs scriveva che «quando questa memoria si disperde nelle menti di pochi individui isolati, persi in nuove società cui questi fatti non interessano più perché decisamente estranei, allora il solo mezzo per salvare questi ricordi è di fissarli per iscritto in un racconto»². Halbwachs parlava di memoria collettiva più che di memoria storica, affermando che la Storia e la memoria sono distinte dalla tendenza all'oggettività che la prima segue nella ricostruzione del passato. Per la memoria, invece, occorre considerare che esistono più memorie collettive. La scrittura narrativa ispirata ad eventi della Storia può essere – a mio avviso – testimonianza efficace della pluralità delle memorie collettive che contribuisce a custodire e tramandare. Nel solco di queste riflessioni, si inserisce la proposta di rileggere, in dialogo intertestuale, tre opere narrative che costituiscono altrettanti esercizi di memoria collettiva peculiarmente dal punto di vista femminile, trattandosi di lavori di scrittrici che si fanno portatrici di storie necessarie a completare il nostro sguardo sul mondo di oggi e di ieri.

La prima opera è il romanzo *Vita* di Melania Mazzucco³, edito nel 2003 e nello stesso anno vincitore del Premio Strega. La scrittrice si muove in una dialettica continua tra memoria collettiva e memoria autobiografica,

¹ Romano Luperini, *Il canone del Novecento e le istituzioni educative*, in <http://www3.unisi.it/ricerca/prog/canone/can/Luperini1.htm>

² Maurice Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Editore Unicopli, 2001, p. 124.

³ Melania Gaia Mazzucco, *Vita*, Torino, Einaudi, 2003.

come si evince dalla struttura della narrazione, che passa dalla rielaborazione romanzesca in terza persona a capitoli vergati in prima persona in cui la narratrice fa spazio alle memorie autobiografiche della sua famiglia⁴. Vita e Diamante sono i due protagonisti di questa storia epica, due bambini partiti da un poverissimo villaggio del Mezzogiorno, Tufo di Minturno, e sbarcati a New York nel 1903. I due fanciulli si mettono in viaggio alla ricerca del sogno americano, ma la narrazione si pone sin da subito nel segno del duro realismo dell'emigrazione italiana verso gli Stati Uniti: «Siamo scappati, e non sappiamo cosa farcene di questa notte. È venuta troppo presto. A undici anni, lo hanno messo fra gli uomini – ma non è un uomo»⁵. Il romanzo si apre con la scena di desolazione che si presenta agli occhi del giovane capitano Dy Mazzucco nel maggio 1944: un panorama di distruzione, provocata dalla guerra, che il giovane attraversa alla ricerca delle tracce di ciò che sua madre gli aveva raccontato. Dy, infatti, è il figlio di Vita, americano di seconda generazione, in un certo senso *alter ego* della scrittrice che attraversa le macerie del suo passato familiare tentando di ricostruirle. È un *incipit* forte per la rappresentazione realistica dell'insensatezza della guerra, la quale ha un impatto non solo sugli esseri umani, ma anche sul paesaggio, rendendolo un 'non-luogo': «Questo luogo non è più un luogo, questo paesaggio non è più un paesaggio. Non c'è più un filo d'erba, non una spiga, un arbusto, una siepe di fichi d'India»⁶. Comincia così la narrazione a cui Melania Mazzucco affida la storia della sua famiglia, che si dipana sotto i nostri occhi come la storia di persone umili, ultime, i 'vinti' sullo sfondo della Storia di morantiana memoria. Vita e Diamante affrontano una vera e propria *bildung* diventando adulti in un

⁴ È peculiare, in tal senso, la scelta della scrittrice di comporre il suo dettato narrativo tra finzione e documenti dell'epoca, in un intreccio che riconosce come necessaria la libertà della letteratura di rielaborare la memoria storica e autobiografica attraverso i suoi specifici statuti epistemologici. È un'operazione di "onesta finzione", per riprendere la definizione di un saggio di Daniele Maria Pegorari, incentrato sull'analisi della scrittura di Umberto Eco, che propone interessanti riflessioni critiche sul dualismo tra letteratura e comunicazione: «All'opposto dei media che dicono di parlare della realtà, la letteratura 'fa firmare al lettore una liberatoria', per la quale questi è consapevole che essa non racconta la realtà, ma la *esprime allegoricamente*» (Daniele Maria Pegorari, *Umberto Eco e l'onesta finzione. Il romanzo come critica della post-realtà*, Bari, Stilo Editrice, 2016, p. 11, corsivi dell'autore).

⁵ M. Mazzucco, *Vita* cit., p. 453.

⁶ Ivi, p. 5. Il concetto di non-luogo è stato introdotto dall'antropologo Marc Augé nel saggio *Nonluoghi, introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 1992. Il non-luogo che si dispiega agli occhi di Dy Mazzucco può essere una categoria dello spazio inteso come provvisorietà e transitorietà, privo di relazioni sociali e di segni di appartenenza collettiva, nel quale il figlio di Vita non ritrova le tracce della storia che sua madre gli aveva raccontato, necessarie per la sua ricostruzione. È un non-luogo creato dagli effetti della guerra, che distrugge quanto esisteva prima e cancella la memoria conservata nelle persone come nello spazio da esse abitato.

crudele mondo che i vari personaggi abiteranno in modi diversi. Alcuni aderiscono alla criminalità organizzata della Mano Nera, come Rocco, il cui nome sembra evocare il Rocco Spatu dei *Malavoglia*; altri non riescono a corrompersi a tal punto nell'anima e nel corpo, ma non avendo i mezzi per poter emergere da una condizione di estrema povertà e marginalizzazione, scelgono la strada della fuga altrove, come Diamante, che lascerà New York per recarsi a Cleveland a lavorare nelle ferrovie come 'waterboy', il ragazzo che disseta i lavoratori, come il giovane 'Ntoni che parte via per sempre dal suo villaggio e dalla sua famiglia.

Vita e Diamante incarnano, dunque, due attitudini diverse di vivere la realtà che li circonda. In questo si possono scorgere le modalità di una scrittura femminile che narra gli eventi e riscrive la Storia tramandandone aspetti nuovi, dissonanti, eterotopici. Lo sguardo femminile sulla vita si emana da altre prospettive, come si osserva attraverso le donne del romanzo. Di Lena – amante americana di Agnello, padre di Vita, un personaggio femminile che incarna particolarmente la sottomissione delle donne alle logiche patriarcali – Mazzucco scrive lapidariamente: «Lena è la serva, ma anche la moglie di Agnello – il che in un certo senso è la stessa cosa»⁷. Le donne hanno, allo stesso tempo, fiducia nelle loro capacità e una forza interiore estrema per non soccombere agli eventi avversi. Vita, infatti, a differenza di Diamante, resta in America. Negli ultimi momenti che trascorreranno insieme, prima che lui ritorni definitivamente in Italia, dirà al ragazzo:

L'America mi piace, ci sto bene – qui mi apprezzano per quello che sono e non mi chiedono perché a diciott'anni ancora non mi sposo. In Italia dovrei tornare a tutto quello cui sono scampata. Diamante s'appoggia alla testiera del letto, e s'accende una sigaretta, perché vuole che lei lo creda sprezzante e orgoglioso – un dritto: e invece sarà un fesso per sempre⁸.

Vita è anche colei che possiede le parole, che comincia ad andare a scuola: agli occhi di Diamante questo è un potere enorme, perché «la piccola Vita piatta come una frittata e inesorabilmente bambina aveva qualcosa che mancava a tutte le altre femmine del quartiere: le parole. La prima cosa è

⁷ Ivi, pp. 54-55. La figura di Lena rievoca alla memoria quella antica di Medea, principessa della Colchide: «Lena viene da una montagna del Caucaso che, secondo lei, è emersa dalle acque del diluvio universale e si è aperta per lasciar passare l'arca di Noè. Pure lei è una circassa, una razza che ha prodotto poeti, guerrieri e schiave che vivono per amare, bere e sfidare la morte» (p. 54). Come Medea, vive la condizione di esule, senza origini ben definite, che si dissolvono con il dissolversi della sua stessa lingua natia.

⁸ Ivi, p. 437.

dare un nome alle cose»⁹. I due ragazzini del nostro romanzo, dunque, si incontrano clandestinamente e Vita insegna le parole americane a Diamante in cambio di un bacio per ognuna di essa, in una sorta di rievocazione della vicenda dantesca di Paolo e Francesca, che leggono un libro, si raccontano una storia e cedono al bacio fatale. Diverse, poi, sono nel romanzo le tracce che permettono di cogliere un legame con la poesia di Pascoli. In un passaggio descrittivo si legge: «Il mare è calmo, *color perla*. Lo *sciabordio* sulla spiaggia pacifico, irreale»¹⁰, immagini che evocano l'«alba di perla» de *L'Assiuolo* (v. 2) e lo «sciabordare delle lavandare» (v. 5). Ancora, nel capitolo *Waterboy* la descrizione dei binari della ferrovia di Cleveland rievoca «la *via ferrata* che lontano brilla»: «di nuovo, la *strada ferrata*. Di nuovo il vagone merci rovente, le acciughe guaste – i mille passi col giogo sulle spalle e l'acqua che *sciabordava* nei secchi»¹¹. Nel capitolo finale *Salvataggio* compare un altro verbo onomatopeico pascoliano nell'espressione «l'oscurità che muggia»¹², chiaro rimando al verso 45 «Muggia il vento» di *Solon* dei *Poemi conviviali* e al verso 3 «lungo muggio stanco» di *Nevicata*.

Il tema del ricordo familiare si connette a quello della memoria collettiva nel momento in cui la scrittrice si rende conto di aver dimenticato la storia del nonno emigrato in America per fame, come milioni di italiani e italiane, un pezzo di storia del nostro paese rimosso dai libri e dalle narrazioni comuni¹³. Quella rimozione – scrive Mazzucco – è un delitto, il delitto dell'oblio:

Come se avessimo seppellito il nostro unico tesoro: la memoria di noi stessi, il sogno collettivo e rivoluzionario di migliorare la propria vita, la forza travolgente di un popolo giovane disposto a morire per vivere, l'energia di una scelta perseguita a ogni prezzo – fosse pure lo sradicamento, la perdita, la malattia. Un'esperienza dolorosa e insieme esaltante, preziosa, che avrebbe potuto renderci migliori, ora che eravamo divenuti l'America degli altri¹⁴.

⁹ Ivi, pp. 125-126 (corsivi dell'autrice). Nel suo saggio *Potere alle parole* Vera Gheno ricorda come «è sempre stato compito dell'essere umano “dare i nomi alle cose”, creando quelle accoppiate tra significante e significato che ci permettono, di fatto, di intenderci. Siamo *onomaturghi*, cioè “creatori di nomi”», ricordando che «le parole sono atti di identità» che ci definiscono e che il possesso pieno della libertà per una persona passa necessariamente attraverso la loro conquista (Vera Gheno, *Potere alle parole*, Torino, Einaudi, 2019, pp. 12, 115, corsivi dell'autrice).

¹⁰ Ivi, p. 221 (corsivi miei).

¹¹ Ivi, p. 287 (corsivi miei).

¹² Ivi, p. 448.

¹³ A proposito della memoria come atto etico, Balzano scrive: «la memoria va generalmente attivata. Lo sforzo che ci richiede è tutto descritto nell'etimologia del vocabolo che indica sì l'atto di ricordare, ma soprattutto la capacità di rappresentare un evento accaduto. Nel verbo *memini* (e nel suo corrispondente greco *mimnēsko*) c'è il progetto, l'intenzione, la costruzione, insomma le componenti del pensiero» (Marco Balzano, *Le parole sono importanti. Dove nascono e cosa nascondono*, Torino, Einaudi, 2019, p. 35).

¹⁴ M. Mazzucco, *Vita* cit., p. 460.

Il romanzo *Vita* restituisce, dunque, una parte di storia nazionale che ha allontanato dalla nostra coscienza la consapevolezza di ciò che siamo stati per proiettarci verso ciò che avremmo potuto e dovuto essere. È una microstoria che ci ricolloca nel tempo e nello spazio di una macrostoria che oggi ci permetterebbe di essere diversi, valorizzando il passato per costruire il futuro.

Memoria collettiva e Storia sono al centro anche del romanzo *Fiore di roccia* di Ilaria Tuti¹⁵. L'autrice racconta una vicenda poco conosciuta, la storia delle portatrici della Carnia, regione friulana attraversata dalle Alpi Carniche¹⁶. Erano tutte donne tra i dodici e i sessant'anni che, durante la Prima guerra mondiale, rifornivano quotidianamente i soldati al fronte carnico, salendo sulle montagne attraverso sentieri impervi, con le gerle sulle spalle e con grande senso della fatica e del sacrificio. La narrazione prende avvio da un fatto tragico, ovvero il terremoto verificatosi il 6 maggio 1976 che sconvolse quelle terre. Attraverso una tecnica narrativa cara alla scrittrice, si parte da un preciso momento storico per poi muoversi avanti e indietro nel tempo, intrecciando due fili narrativi che tendono poi a ricongiungersi nel finale. In questo caso, il ricordo dell'Orcolat¹⁷ funge da cornice e il maggio 1976 apre e chiude il romanzo. Al centro si staglia la figura della protagonista Agata Primus, nonché narratrice, con le altre portatrici del paesino di Timau¹⁸. Sin da subito Tuti comunica la consapevolezza della coscienza di Agata che diventa voce corale di un intero mondo femminile: «Ci siamo riunite con il buio, quando gli animali, i campi e gli anziani costretti a letto non avevano più necessità da soddisfare»¹⁹. Nelle parole «animali», «campo» e «anziani» è delineato il perimetro entro il quale è confinato il ruolo socialmente riconosciuto alle donne, ovvero quello della cura: cura dei cuccioli, dei campi e degli anziani. Ancora oggi, le professioni riguardanti la cura sono prevalentemente femminili.

¹⁵ Ilaria Tuti, *Fiore di roccia*, Milano, Longanesi, 2020.

¹⁶ Tuti è nata a Gemona del Friuli ed è interessata da sempre alla sua terra d'origine. Nei suoi romanzi il Friuli è uno dei protagonisti delle storie raccontate, in modo particolare la presenza della montagna e dei suoi rituali e misteri, che pervadono ogni libro restituendone un'immagine quasi ancestrale e pura, sullo sfondo di un salvifico rapporto uomo-natura che avvertiamo come perduto nella nostra epoca postmoderna.

¹⁷ Orcolat è il nome usato dalla popolazione locale per identificare il terremoto che ha agitato quelle terre, corrispondente ad un orco che agita le montagne nei racconti popolari.

¹⁸ Nel romanzo viene ricordata la figura di Maria Plozner Mentil, la prima a rispondere all'appello di partecipare all'azione di supporto dei soldati al fronte. Mentil è l'unica donna a cui è stata intitolata una caserma militare nel nostro paese. La toponomastica è uno degli ambiti più evidenti in cui si riscontrano le pesanti tracce del "genocidio" culturale di cui parlava Daniela Danna nel suo saggio *Genocidio. La violenza contro le donne nell'era globale*, Milano, Elèuthera, 2007.

¹⁹ I. Tuti, *Fiore di roccia* cit., p. 14.

La scrittura di Ilaria Tuti è carsica come la sua terra, non cede mai ad un eccesso di lirismo tragico e si fa portatrice di una visione del mondo che mette in relazione costante il femminile con il maschile in modo dialettico e originale. Accanto alla figura di Agata, infatti, si impone alla nostra attenzione quella del capitano Colman, comandante del reparto assegnato alla trincea della Carnia. Agata è in grado di contrapporre la sua visione della Storia a quella di Colman, contribuendo a modificare la narrazione patriarcale di tanta memoria storica: «gli uomini sono pronti a ucciderle, le donne. Non tutti i soldati sono mossi da spirito cavalleresco. Sapete benissimo come finiscono le invasioni...»²⁰. Il segno di punteggiatura finale che esprime reticenza è alquanto eloquente: non può non rimandare alla storia degli stupri di guerra, terribile arma per colpire il nemico attraverso la devastazione del corpo e dell'anima delle donne²¹. La voce di Agata mette in luce la storia degli ultimi, di coloro che subiscono «uno scandalo che dura da diecimila anni»²², una voce dissonante, 'eterotopica':

Ho imparato a diffidare delle notizie urlate dai giornali. Provo fastidio alla vista delle vignette satiriche, così come davanti alle cartoline propagandistiche. Mostrano una guerra che qui non abbiamo mai incontrato, che non esiste, fatta di giganti, di scontri fra titani senza nemmeno lo spargimento di una goccia di sangue, un arto spezzato o perduto, viscere sparse su un campo di carne²³.

Nonostante la violenza della guerra abbrutisca le persone, le donne posseggono la forza e l'ostinazione di conservare quanto di compassionevole resta nell'animo degli esseri umani. Agata diventa, difatti, traditrice per nascondere in casa sua Ismar, un soldato nemico ferito e fuggito, un "diavolo bianco", come venivano soprannominati i temuti cecchini austriaci. E, come per Vita e Diamante le parole erano state il ponte che aveva permesso il congiungimento delle loro anime, così per Agata e Ismar le parole saranno la rivelazione della scelta che compiono: «"Non avere paura". "Keine angst". Ci diciamo le prime parole che gli ho sentito pronunciare»²⁴. Lei traditrice, lui disertore, si consegnano entrambi. Il prete del paese le chiede: «Che cosa hai fatto, Agata?». La risposta non lascia spazio a dubbi: «"Ho scelto di essere libera". Libera da questa guerra, che altri hanno deciso per

²⁰ Ivi, p. 159.

²¹ Per approfondire si consiglia la lettura di Michela Ponzani, *Guerra alle donne. Partigiane, vittime di stupro, «amanti del nemico»*, Torino, Einaudi, 2012.

²² Sottotitolo sul frontespizio della prima edizione del romanzo di Elsa Morante *La Storia*, osteggiato dall'editore Einaudi e di fatto espunto nell'edizione attuale.

²³ I. Tuti, *Fiore di roccia* cit., p. 237.

²⁴ Ivi, p. 300.

me»²⁵. Dopo la guerra Ismar «non ha più voluto imbracciare un fucile per sottomettere un altro essere umano». È proprio la parola «umanità» che chiude questo romanzo a sigillare l'importanza cruciale della letteratura che racconta l'umano dandogli un orizzonte profondo di senso.

Anche nel romanzo *Il treno dei bambini* di Viola Ardone²⁶ la narrazione porta alla luce della memoria collettiva un fatto storico poco noto. La lezione è – come abbiamo riscontrato finora – morantiana: concentrarsi sulla storia dei più poveri, degli emarginati, sullo sfondo della Storia dei potenti. Nel dopoguerra, grazie a una iniziativa del partito comunista, molti bambini indigenti verranno trasferiti sui cosiddetti “treni della felicità” dal Sud verso il Nord Italia, per essere ospitati da famiglie rese disponibili per il tempo necessario. Il romanzo narra la storia di uno di questi bambini, Amerigo Speranza, che vive in una famiglia poverissima e disgregata perché il padre è andato via, è partito per l'America – così riferisce sua madre Antonietta Speranza – per fare fortuna. Amerigo sarà uno dei tanti bambini che affronterà questo viaggio²⁷, ospitato a Modena da una donna di nome Derna che durante il giorno affiderà il bambino alla famiglia di sua cugina Rosa, nella quale egli troverà tutto ciò che non aveva potuto avere nella sua casa del rione napoletano. Questa nuova vita divellerà man mano le sue radici e non prevederà un *nostos*: dopo diversi mesi a Modena, di rientro a Napoli Amerigo non riesce più a riadattarsi all'esistenza precedente, fatta di stenti, di rinunce, di sentimenti ributtati al fondo della pancia. Così Amerigo scappa, si reca alla stazione e sale sul primo treno che lo riporterà al Nord, laddove condurrà la sua esistenza senza più voltarsi indietro, recidendo definitivamente il cordone ombelicale con le sue origini partenopee.

Il romanzo è narrato in prima persona dalla voce di Amerigo bambino nelle prime tre parti: la storia è filtrata dal punto di vista dello sguardo dell'infanzia²⁸ e l'uso di una lingua dall'inflessione napoletana conferisce alla scrittura di Ardone un realismo che ricorda lo stile della scrittrice Matilde Serao. Nella quarta e ultima parte il narratore è sempre Amerigo, ma il tempo si è spostato in avanti e siamo nel 1994: Amerigo è un maestro di violino affermato e il registro linguistico cambia, adeguandosi alla crescita sociale e al livello di istruzione che il protagonista ha raggiunto. Egli ritorna a Napoli, alla notizia della morte di sua madre, e sarà nuovamente un bambino,

²⁵ Ivi, p. 302.

²⁶ Viola Ardone, *Il treno dei bambini*, Torino, Einaudi, 2019.

²⁷ Sul viaggio dal Sud verso il Nord Italia come forma di migrazione si segnalano i romanzi di Marco Balzano *Pronti a tutte le partenze*, Palermo, Sellerio, 2013 e *L'ultimo arrivato*, Palermo, Sellerio, 2014.

²⁸ Tale sguardo ci rimanda a quello del personaggio calviniano di Pin de *Il sentiero dei nidi di ragno*, che percepisce il mondo degli adulti similmente a quanto sembra fare Amerigo.

suo nipote, figlio del fratello Agostino, a ricongiungerlo alle sue radici in un “mondo salvato dai ragazzini”, «quei *felici pochi* – scriveva Giulio Ferroni²⁹ – che mantengono la coscienza e il senso della bellezza». Anche in questa opera di scrittura femminile la storia dei ‘treni della felicità’ è narrata in modo da donare alla memoria collettiva aspetti che non erano finora pienamente emersi. In modo particolare, attraverso il personaggio di Derna viene messo in luce il rapporto tra donne e comunismo, consumatosi molto spesso non solo all’insegna dell’adesione totale alla causa, ma anche del maschilismo subito da tante compagne. Derna, lavoratrice instancabile e tenace, aveva conosciuto un ragazzo alle riunioni di partito. Amerigo nel romanzo racconta:

Il ragazzo era innamorato e la voleva sposare, dopo la fine della guerra. Ma era più piccolo di lei di un paio di anni. E quelli del partito non volevano. Dice Rosa che i compagni a volte sono peggio delle comari di paese. Parlano di libertà solo a chiacchiere, ma poi non la vogliono dare. Soprattutto alle femmine. Derna ci soffriva³⁰.

Ancora, in un altro passaggio, leggiamo di un episodio di violenza, ascoltato di nascosto da Amerigo durante un dialogo tra Rosa e Derna:

Derna aveva detto al pezzo grosso che c’erano donne che avevano combattuto insieme ai partigiani, che avevano sparato con la pistola e avevano avuto anche la medaglia [...]. Quello allora le aveva chiesto se la voleva pure lei la medaglia. Derna aveva risposto che a molte donne la medaglia dovrebbero darla per continuare a stare nel partito. E a quel punto lui le aveva dato uno schiaffo, forte³¹.

È inevitabile pensare, di rimando, alla storia di Nilde Iotti, Madre costituente e prima donna Presidente della Camera, la cui appartenenza al partito è stata spesso fonte di sofferenze e umiliazioni, fondate su radicati pregiudizi di genere.

Condividerei, infine, un’ultima considerazione stilistica di forma e di sostanza. Il Realismo Terminale di Guido Oldani evidenzia come i paradigmi della nostra società consumistica e digitalizzata abbiano provocato un’estinzione accelerata dell’umanesimo: l’oggetto diventa – osservano i Realisti Terminali – termine di paragone con gli elementi naturali, sui quali ha preso il sopravvento³². Le metafore e le similitudini che spesso

²⁹ Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, citazione dalla *Prefazione* all’edizione Einaudi del 2006.

³⁰ V. Ardone, *Il treno dei bambini* cit., p. 133.

³¹ Ivi, p. 126.

³² Sul Realismo Terminale si vedano Guido Oldani, *Il Realismo Terminale*, Milano, Mursia, 2010 e *L’occhio di vetro*, a cura di D.M. Pegorari, Milano, Mursia, 2020.

si ritrovano nelle scritture femminili procedono, invece, all'inverso, risemantizzando l'oggetto per riportarlo all'umano: «i treni scassati mi sembrano reduci di guerra», «gli scooter come cavalli addormentati accanto alle case», «grappoli di proiettili come sterco di capra», «Diamante trema come una canna al vento»³³. Una dimostrazione, anche questa, del divergente e complementare sguardo femminile sulla letteratura, sul mondo, sulla Storia.

³³ V. Ardone, *Il treno dei bambini* cit., p. 37, p. 180; M. Mazzucco, *Vita* cit., p. 5, p. 16.

GIANPAOLO ALTAMURA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BARI 'A. MORO')

UN PAESAGGIO “DEBOLE”: I TERRITORI DI GOMORRA COME “DISCARICA DI MARGINALITÀ”

Coniata da Legambiente Campania nel rapporto 2003 sulle ecomafie¹, l'espressione “terra dei fuochi” ha iniziato a godere di una straordinaria popolarità grazie a *Gomorra*, dove viene utilizzata da Saviano per identificare il territorio compreso tra l'hinterland napoletano e quello casertano, una specie di *no man's land* in cui i clan smaltiscono i rifiuti intombandoli nei terreni agricoli, nelle radure o nelle cave abbandonate, molto spesso bruciandoli quando ogni spazio utile è divenuto saturo. La locuzione rimanda direttamente a quelle luci e quei fuochi che i navigatori europei del XVI secolo avvistavano circumnavigando le coste meridionali del Sudamerica (una regione che, non a caso, ha assunto storicamente il nome di Terra del Fuoco), ma viene ripresa dallo scrittore nell'ultimo capitolo del libro per indicare due diverse tipologie di fenomeni: il primo è l'«interramento di rifiuti tossici e nocivi provenienti dai poli industriali del nord Italia, e concentrato soprattutto [nei] paesi del casertano e [...] del napoletano»; il secondo «riguarda la pratica di dare fuoco ai rifiuti precedentemente sversati, con produzione di sostanze cancerogene altamente lesive»². L'immagine risulta ad ogni modo talmente pregnante da diventare emblematica delle condizioni di degrado non soltanto ecologico, ma anche sociale e antropologico in cui versa questo territorio, paragonato dallo scrittore a «un'apocalisse continua e ripetuta, routinaria»³. Tuttavia,

¹ Si veda lo studio di Legambiente, *Rapporto Ecomafia 2003*, Roma, Edizioni Ambiente, 2003.

² Enzo Vinicio Alliegro, *Simboli e processi di costruzione simbolica. La “Terra dei Fuochi” in Campania*, in «EtnoAntropologia», 5 (2017), n. 2, p. 188.

³ Roberto Saviano, *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*, Milano, Mondadori, 2016, p. 390.

sebbene assurga ben presto a vero e proprio *topos* culturale assimilabile per certi versi alla pasoliniana “scomparsa delle lucciole”⁴, la catacresi “terra dei fuochi” riveste nella poetica documentaria ipermoderna⁵ di *Gomorra* un valore descrittivo-esplicativo, oltre che estetico e morale, rispondendo all’esigenza dell’autore di dare forma, visualizzare un’entità complessa e sfuggente qual è il potere economico della camorra:

Sempre più tentavo di ricostruire in mente l’immagine dell’economia, qualcosa che potesse dare il senso della produzione, della vendita, le operazioni dello sconto e dell’acquisto. Era impossibile trovare un organigramma, una precisa compattezza iconica. Forse l’unico modo [...] era intuire ciò che lasciava, inseguirne gli strascichi, le parti che come scaglie di pelle morta lasciava cadere mentre macinava il suo percorso. Le discariche erano l’emblema più concreto d’ogni ciclo economico⁶.

La terra dei fuochi è il terminale del ciclo di produzione-consumo su cui si regge il modello economico della camorra, per comprendere il quale è necessario approfondire i modi con cui esso “produce” il paesaggio – lo immagina, lo trasforma, lo sfrutta. Simile alla calviniana “città invisibile” di Leonia, che più «espelle roba più ne accumula»⁷, è una sorta di buco nero in grado di assorbire gli scarti di un intero sistema produttivo, generando una montagna di rifiuti «sfuggiti ai registri ufficiali» che ha modificato “geneticamente” il paesaggio di questa porzione di Campania,

fondato nuovi odori, fatto comparire chiazze di colline inesistenti [...]. Passeggiare nell’entroterra campano è come assorbire gli odori di tutto quanto producono le industrie. A vedere mescolato alla terra il sangue arterioso e venoso delle fabbriche di tutto il territorio, viene in mente qualcosa di simile alla palla di plastilina assemblata dai bambini con tutti i colori disponibili⁸.

Si tratta di veri e propri «mappamondi della monnezza», spazi ultradensi e stratificati che hanno qualcosa del bachtiniano cronotopo per la loro capacità di “incubare” il tempo nello spazio, rendendo evidente il fatto che la «Fine del Mondo che le escatologie moderne avevano affidato all’opera del tempo, si è ormai squadernata dinanzi ai nostri occhi ad opera dello spazio.

⁴ Pier Paolo Pasolini, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. II, pp. 404-411.

⁵ Si veda Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità: ipotesi per un congedo dal postmoderno*, in «Allegoria», terza serie, XXIII (2011), n. 64, p. 27.

⁶ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 367.

⁷ Italo Calvino, *Le città invisibili* [1972], Milano, Mondadori, 2016, p. 180.

⁸ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 371.

Il nostro presente è quello del mondo compiuto. Un solo, unico mondo spazialmente saturo»⁹. Qui, avverte Saviano,

è possibile vedere il destino di interi decenni di prodotti industriali italiani. [...] È come camminare sui residui di civiltà, stratificazioni di operazioni commerciali, è come fiancheggiare piramidi di produzioni, tracce di chilometri consumati. [...] Territori dove la geografia degli oggetti si compone di un mosaico vario e molteplice. Ogni scarto di produzione e d'attività ha la sua cittadinanza in queste terre¹⁰.

Gli agenti primari di questo processo di degradazione – che è a un tempo frantumazione e saturazione del territorio – sono i cosiddetti *stakeholder*, intermediari dei clan che provvedono allo smaltimento illecito dei rifiuti a prezzi irrisori rispetto a quelli richiesti dagli operatori autorizzati. Il loro mestiere è quello di individuare spazi in cui stoccare gli scarti di produzione, rifiuti tossici e comune immondizia per conto di piccoli e medi imprenditori e, talvolta, persino di enti e istituzioni pubblici. Gli *stakeholder*, assicura Saviano, sono «un vero e proprio ceto dirigente»¹¹ con uno «sguardo diverso da quello del costruttore. Un costruttore vede lo spazio vuoto come qualcosa da riempire, cerca di mettere il pieno nel vuoto; gli *stakeholder* pensano invece a come trovare il vuoto nel pieno»¹². Solitamente native del luogo, queste figure hanno una «intimità con il territorio»¹³ – e con tutti gli attori della filiera clandestina dei rifiuti – paragonabile per certi versi al rapporto di confidenza che, come indica Primo Levi in *Se questo è un uomo*, esiste tra i Kapos e i detenuti del lager, i quali condividevano in molti casi origini ed estrazione socioculturale¹⁴. Essi devono avere però consuetudine anche con il «paesaggio normativo», mostrando abilità e competenze nel «trattare i rifiuti tossici, [...] aggirare le norme, [...] presentarsi alla comunità imprenditoriale con scorciatoie clandestine»¹⁵. Il sistema delle discariche abusive è infatti una rete complessa e capillare, solo in parte affiorante, che rinvia da un «nodo» all'altro della matrice in maniera sincronica e criptata, secondo logiche e criteri imperscrutabili ai non «addetti ai lavori». Circolando con una libertà di movimento che sarebbe impensabile per un comune cittadino, i rifiuti sono di continuo «spaesati», occultati in un altrove che non è possibile prevedere; non si possono intercettare, ma soltanto

⁹ Giacomo Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi*, in «Quadranti. Rivista Internazionale di Filosofia Contemporanea», I (2013), n. 1, p. 32.

¹⁰ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 365.

¹¹ Ivi, p. 354.

¹² Ivi, p. 356.

¹³ Si veda Carla Benedetti, *Roberto Saviano, Gomorra*, in «Allegoria», terza serie, XX (2008), n. 57, p. 178.

¹⁴ Si veda Primo Levi, *Se questo è un uomo* [1947], Milano, Einaudi, 2014.

¹⁵ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 357.

rintracciare, scoprire quando sono oramai un resto, un residuo, o sono letteralmente ridotti in cenere, come avviene nel caso dei roghi tossici, veri e propri sintomi della malattia che corrode il territorio:

Al centro della “tdf” [terra dei fuochi, n.d.a.] non sono le fiamme, quanto il fumo, che non è un fumo qualsiasi, ma nero. [...] Sono i fumi neri [...] gli agenti simbolici che operano un’inversione semantica con la trasformazione di un mero episodio chimico-fisico di combustione in un terrificante, macabro, simbolo di morte¹⁶.

Si può definire la terra dei fuochi un paesaggio “debole” per la sua capacità di mettere in crisi le leggi della geografia lineare operando un «ribaltamento paradigmatico dallo spazio euclideo allo spazio topologico»¹⁷. La sua struttura porosa e intermittente, affine allo «spazio contemporaneo» di cui parla Foucault, descrive infatti un territorio «amorfo, sincronico, disseminato» che è soggetto a continui processi «di decentramento e dislocazione e in cui affiora una miriade di luoghi evenemenziali»¹⁸. Pur funzionando in maniera indipendente e autonoma, le singole discariche rispondono in realtà a una logica d’insieme, a una gestione integrale che ne fa una vera e propria infrastruttura, al tempo stesso organica e sommersa, congruente e parassitaria rispetto al territorio su cui insiste (con il quale sviluppa un rapporto quasi performativo, tendente al *camouflage* o all’installazione artistica). Vi sono in *Gomorra* diversi esempi di questo aspetto straniato e “schizofrenico” del paesaggio: vale la pena citare in merito l’episodio – di chiaro gusto malapartiano, come molti altri nel libro – che vede protagonista un dentista amico di Saviano, dal quale molti ragazzini si recano con dei teschi umani sottobraccio, chiedendogli di ripulirne la dentatura allo scopo di rivenderli:

Non era difficile capire da dove venivano. [...] I cimiteri fanno esumazioni periodiche, tolgono quello che i becchini più giovani chiamano «gli arcimorti», quelli messi sotto terra da più di quarant’anni. Dovrebbero smaltirli [...] attraverso ditte specializzate. Il costo dello smaltimento è elevatissimo, e così i direttori dei cimiteri danno una mazzetta ai becchini per farli scavare, e poi buttano tutto sui camion. Terra, bare macerate e ossa. Trisavoli, bisnonni, avi di chissà quali città si ammonticchiavano nelle campagne casertane. Se ne sversavano talmente tanti [...] che ormai la gente quando passava vicino si faceva il segno della croce, come fosse un cimitero¹⁹.

¹⁶ E.V. Alliegro, *Simboli e processi di costruzione simbolica. La “Terra dei Fuochi” in Campania* cit., p. 193.

¹⁷ G. Marramao, *Spatial turn: spazio vissuto e segni dei tempi* cit., pp. 32-33.

¹⁸ Pierandrea Amato, *La genealogia e lo spazio. Michel Foucault e il problema della città*, in *Filosofie della metropoli. Spazio, potere, architettura nel pensiero del Novecento*, a cura di M. Vegetti, Roma, Carocci, 2009, p. 76.

¹⁹ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 352.

Truccare o adulterare il paesaggio è uno dei principali *modus operandi* delle organizzazioni criminali. Quello della terra dei fuochi è del resto un territorio opaco, *fuzzy*, ora pieno e iperarticolato, ora rarefatto e desertico, una sorta di zona grigia fra «l’urbanizzazione aggressiva e le aree rurali in fase di sparizione», «arcaismo e turbocapitalismo»²⁰. Gli stessi quartieri di Scampia-Secondigliano, notoriamente tra i principali centri direzionali del Sistema, non hanno in realtà, a dispetto di ciò che si potrebbe immaginare, un aspetto così inquietante, osserva Saviano: le loro «strade enormi, larghe, ossigenate» ispirano anzi quasi un senso di libertà «rispetto ai grovigli del centro storico di Napoli»²¹. Scampia è del resto «parola di un dialetto napoletano scomparso, [che] definiva la terra aperta, zona d’erbacce, su cui poi a metà degli anni Sessanta hanno tirato su il quartiere e le famose Vele»²². Più insidiosa dell’“apocalissi” urbanistica è, semmai, la deriva anonimizzante intrapresa da questo territorio, la sua riduzione ad area marginale, ad aggregato suburbano, a perenne periferia o *sprawl town*: pur essendo state progettate agli inizi degli anni Sessanta con il proposito di ricreare, specialmente nelle navate interne, la dimensione comunitaria dei bassi del centro storico²³, le iconiche palazzine sono divenute negli anni «un’utopia di cemento che nulla ha potuto opporre alla costruzione della macchina del narcotraffico che si è innervata sul tessuto sociale di questa parte di terra»²⁴. Nonostante tutto, questo macro-quartiere

«è» anche un posto normale, con gente per bene; rappresenta un margine spaziale con le stesse caratteristiche e gli stessi problemi di ogni periferia. [...] In quanto margine, raccoglie sacche di disagio che il potere tardo-liberale spinge fuori dalla città istituzionalizzata, affinché non siano visibili allo sguardo borghese. In quanto margine, è anche a portata di mano quando – delegittimando territori e popolazioni – urge costruire discariche come quella di Cava del Poligno proprio a Scampia²⁵.

L’“oscurità” di aree come Scampia, Secondigliano o Casal di Principe è una condizione tollerata o persino pianificata in sede politico-amministrativa, che rinvia a ciò che i sociologi chiamano la «cura che mettiamo nel “non

²⁰ Valentino Baldi, *Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea*, in *Allegoria*, terza serie, XXVI (2014), nn. 69-70, p. 62.

²¹ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 53.

²² *Ibidem*.

²³ Per un approfondimento sul progetto delle Vele e sulla sua funzione sociale si veda *Le vele di Scampia*, in «Niiprogetti Magazine», 27 ottobre 2021, <https://www.niiprogetti.it/le-vele-di-scampia/#:~:text=L'architetto%20Francesco%20Di%20Salvo,il%201962%20e%20il%201975> e <https://living.corriere.it/architettura/demolizione-vele-scampia-napoli-storia/>

²⁴ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 88.

²⁵ Anna D’Ascenzio, *Un’epica Scampia*, in *Discorsi su Napoli. Rappresentazioni della città tra eccessi e difetti*, a cura di S. Ferraro, Roma, Aracne, p. 160.

vedere»²⁶. È, nello specifico, l'effetto della coazione a rimuovere «queste realtà come parti, esistenti e abitate, delle città [...] quasi che i veri non-luoghi, i luoghi trasparenti, fossero questi, e non tanto o non affatto quelli celebri raccontati da Marc Augé»²⁷. La terra dei fuochi è del resto «densamente abitata da una popolazione cui per molti versi è oggettivamente impedito di affondare le proprie “radici locali” anche quando lo voglia», dove spesso «la necessaria “reciprocità” del patto sociale è interdetta, a partire proprio dal pagamento della tassa sui rifiuti, cui non corrisponde nessuno smaltimento»²⁸, se non quello a cui provvedono appunto i clan. Vi è qui una povertà di relazioni e scambi, una mancanza di collegamento e reciprocità rispetto al resto della città che è indice di scarsa vitalità sociale²⁹; è inoltre «poco evidente quella dimensione del rimando a un fuori del quartiere che non sia puro spazio estetico-mediatico»³⁰. In assenza di concrete possibilità di “evasione”, il desiderio di fuga – di varcare il limite psicologico della periferia – che anima, comprensibilmente, molti abitanti della terra dei fuochi tende peraltro a sublimarsi nella proliferazione delle pagine social (su canali come Tik Tok e Instagram) in atto negli ultimi anni, come nell'intima persuasione che buona parte delle opportunità di riscatto dalla marginalità passi – miracolisticamente – per l'esposizione mediatica di sé:

Poiché è “magicamente” che può trasformarsi (come per il giocatore del superegalotto o del totocalcio), il futuro cessa di avere interesse come tempo sul quale dispiegare progetti concreti di vita – tende, anzi, ad essere “negato”. In questa negazione – che è a un tempo fuga [...] e attesa dell'irruzione del “magico” evento, di una “Apocalisse senza éskaton”, ancora con Ernesto De Martino – si lasciano leggere comportamenti diffusi di distruzione, vandalismo, piccola violenza (non necessariamente o per nulla legati a forme di crimine organizzato)³¹.

Lo stato di degrado in cui versa questo territorio getta dunque le radici nelle fratture tra il centro e le periferie, l'“io” e il “noi”, il presente e il futuro, nell'insufficienza di politiche culturali e sociali, prima ancora che abitative e urbanistiche, insomma nell'assenza di un progetto civico, un deficit che ha origine nell'assetto classista e quasi razziale assunto dallo spazio antropico

²⁶ Mariangiola Galligani, “Città abbandonate” e città apolide. *Spunti di riflessione da una ricerca della Caritas*, in «Metronomie», XIV (giugno-dicembre 2007), p. 120.

²⁷ Ivi, pp. 120-121.

²⁸ Ivi, p. 124.

²⁹ Si veda Jean-Luc Nancy, in M. Galligani, “Città abbandonate” e città apolide. *Spunti di riflessione da una ricerca della Caritas* cit., p. 109.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ M. Galligani, “Città abbandonate” e città apolide. *Spunti di riflessione da una ricerca della Caritas* cit., p. 122.

nell'era del capitalismo avanzato. In quest'ottica, è evidente che «le periferie non costituiscano *gaffes* o malintesi della città, ma rappresentino piuttosto la sua normalità, la faccia urbana che si rende evidente nel momento in cui la città si disloca e si eterotopizza»³². Di più: sono una «“discarica” di marginalità sociale»³³ essenziale nella visione iperliberista della camorra, perché realizzano concretamente la sua capacità di rimozione e di scarto. In questo senso, la narrazione allarmistica con cui si parla sempre più spesso di quartieri “difficili” come Scampia (oppure lo Zen di Palermo, San Paolo a Bari, Librino a Catania) non è che un modo di mettere a tacere una questione in realtà strutturale all'attuale modello di sviluppo, che punta a mantenere attivo il regime di ghettizzazione e di bassa autostima in cui sono “compressi” gli abitanti delle periferie occultando dietro lo schermo del sensazionalismo e della cronaca nera «l'origine della dominazione sociale, economica o razzista»³⁴. Non è un caso che uno studioso come Agamben riconosca nel *lager* il paradigma biopolitico moderno per eccellenza, uno spazio concentrazionario «che si apre quando lo stato di eccezione comincia a diventare la regola»³⁵.

Nel corso degli anni, come detto, la dizione “terra dei fuochi” ha assunto grazie alla sua grande efficacia espressiva un'accezione diversa e di fatto indipendente rispetto a ciò che intendeva Saviano in *Gomorra*: non è più tanto un dispositivo di rappresentazione del disastro e dell'emergenza, quanto una marca psicologica e identitaria nella quale si riflette una parte della comunità campana – ma sempre più spesso anche extracampana – a prescindere da ogni criterio stretto o “biologico” di cittadinanza. Si tratta di una «*cultural label*»³⁶ carica di soprasensi morali, un «simbolo poroso»³⁷, polisemico e dinamico, che esprime una relazione di perifericità rispetto al Centro, un orizzonte psicologico di subalternità nel quale si proiettano quelle comunità e consorterie che vivono sulla propria pelle non soltanto uno scenario di estremo degrado ambientale, ma soprattutto un destino e un sentimento di irreversibile marginalità, aggravati da una clima di esasperazione che rende particolarmente acuta e drammatica la percezione del fenomeno: qualcuno ha parlato in proposito di «*brand* del disastro»³⁸.

³² *Ibidem*.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 120.

³⁵ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, p. 188.

³⁶ Si veda Salvatore Giusto, *La Terra dei Fuochi: Cultural Labeling, Ecological Crimes, and Social (re)Action in Mediocratic Italy*, in «International Journal of Semiotics and Visual Rhetoric», 2 (2018), n. 1, pp. 15-28.

³⁷ E.V. Alliegro, *Simboli e processi di costruzione simbolica. La “Terra dei Fuochi” in Campania* cit., p. 193.

³⁸ Ivi, pp. 189 e 205.

D'altra parte, "terra dei fuochi" è un'espressione tendenzialmente ambigua, in grado di evocare «una serie di significati che tendono a circoscrivere semanticamente il senso della crisi», ma nella quale «il discorso intorno al male e al bene» e sulle responsabilità effettive, profonde, del degrado non è sufficientemente articolato, proprio perché questo viene affrontato secondo una «prospettiva pluridimensionale che riguarda in maniera discontinua la diagnosi, la prognosi, la terapia»³⁹. A riprova della scarsa chiarezza gnoseologica di questa definizione, vi è il fatto che in questi anni, tra le strade, le piazze e i caseggiati della terra dei fuochi si sono prodotte «narrative anti-istituzionali»⁴⁰, sulla precarietà sociale e «sull'incapacità di fare ordine»⁴¹ nelle quali lo Stato, la scienza e le istituzioni pubbliche sono ritenuti responsabili quanto e spesso più della camorra del disastro ambientale e di tutti i problemi gravi e meno gravi che affliggono quest'area. Questo clima di «disordine simbolico»⁴² – in cui tutte le vacche sono nere – ha generato nel tempo un quadro di «profonda crisi politica, nuova nelle forme e crescente per intensità, caratterizzata dalla sfiducia nelle istituzioni ma anche da un risentimento crescente nei confronti dei propri concittadini»⁴³. In questo perimetro retorico-discorsuale ha trovato spazio di rappresentazione ogni sorta di atteggiamento o mozione *contro*, dal polemismo epidermico e rabbioso al più strutturato antagonismo politico, dal mero sentimento revanchista al risentito vittimismo nei confronti delle istituzioni democratiche, un fronte di dissenso e di lotta supportato quasi sempre da comportamenti adattivi-compensativi e reattivi-resistivi e molto meno da iniziative coordinate e strategie d'azione strutturate a medio-lungo termine. Il movimento della terra dei fuochi si è costituito, in altre parole, attorno a esperienze, visioni e piattaforme valoriali molto variegata ed eterogenee, che hanno minato alla base l'unità della protesta. Si tratta di «an ephemeral state of self-representation connoting various calls for political change»⁴⁴ – dai comitati di quartiere alle associazioni d'ispirazione cattolica (guidate, sulle orme di un modello generazionale come Don Peppe Diana, da parroci carismatici come Don Patriciello), dalle tante "sinistre" ancora vive sotto la cenere delle ideologie

³⁹ Ivi, pp. 184-185.

⁴⁰ Vincenza Pellegrino, "Questa è la terra del rimosso": il nesso uomo-ambiente e la crisi ecopolitica nelle narrazioni dei cittadini campani coinvolti dall'emergenza rifiuti, in «Scienza & Filosofia», (2009), n. 2, p. 55.

⁴¹ Ivi, p. 63.

⁴² Ivi, p. 61.

⁴³ Ivi, p. 60.

⁴⁴ «Uno stato effimero di auto-rappresentazione che connota varie richieste di cambiamento politico» (S. Giusto, *La Terra dei Fuochi: Cultural Labeling, Ecological Crimes, and Social (re)Action in Mediocratic Italy* cit., p. 17, trad. nostra).

novecentesche ai rigurgiti neoborbonici, dal fronte ambientalista a quello dell’antipolitica, fatalmente sedotto da narrazioni populiste e sovraniste – un blocco sociale che non è riuscito, anche per ragioni intrinseche, a trovare coesione e incisività. A questo stato di “entropia” – che è stato cavalcato in molti modi dai clan, i quali hanno continuato a imporre la loro egemonia sul territorio sfruttando l’inveterata strategia del *divide et impera* – ha contribuito probabilmente il ruolo giocato dai media, che sembrano interessati alle azioni di protesta nella misura in cui esse si configurano come *happening*, evento spettacolare, fornendo narrazioni superficiali e “distratte” che hanno condizionato spesso negativamente i meccanismi della rappresentazione pubblica e della partecipazione civile. Lo stesso Saviano si è mostrato recentemente consapevole dei rischi di questa interferenza, come emerge da un colloquio avuto con il «Corriere della Sera» in occasione di “Agire per il clima”, iniziativa organizzata nell’ambito della Giornata Mondiale dell’Ambiente 2022:

Tanta attenzione e un incredibile investimento emotivo non hanno cambiato molto le cose [...]. A un certo punto le persone confondevano Terra dei Fuochi con l’emergenza della monnezza a Napoli. Ma è stato un cortocircuito virtuoso perché l’emergenza napoletana ha attirato l’attenzione sulla terra dei fuochi⁴⁵.

Già nelle pagine conclusive di *Gomorra*, lo scrittore campano si mostrava del resto convinto che la lotta per l’ambiente – in ogni senso possibile, non solo quello *ecogreen* – ha un carattere di urgenza esistenziale, prepolitica, quasi primordiale: è una questione di vita o di morte.

In terra di camorra, combattere i clan non è lotta di classe, affermazione del diritto, riappropriazione della cittadinanza. [...] È qualcosa di più essenziale, di ferocemente carnale. In terra di camorra conoscere i meccanismi d’affermazione dei clan, le loro cinetiche d’estrazione, i loro investimenti significa capire come funziona il proprio tempo in ogni misura e non soltanto nel perimetro geografico della propria terra. Porsi contro i clan diviene una guerra per la sopravvivenza, come se l’esistenza stessa, il cibo che mangi, le labbra che baci, la musica che ascolti, le pagine che leggi non riuscissero a concederti il senso della vita, ma solo quello della sopravvivenza. E così conoscere non è più una traccia di impegno morale. Sapere, capire diviene una necessità. L’unica possibile per considerarsi ancora uomini degni di respirare⁴⁶.

⁴⁵ R. Saviano, in Valeria Sforzini, “Agire per il clima”: Roberto Saviano spiega l’origine della parola “Terra dei fuochi” (e i reati collegati), in «Corriere della Sera», 6 giugno 2022, https://www.corriere.it/pianeta2030/22_giugno_06/agire-il-clima-roberto-saviano-spiega-l-origine-parola-terrafuochi-reati-collegati-6dc1ff26-c59f-11ec-906c-66ab0a80b19b.shtml

⁴⁶ R. Saviano, *Gomorra* cit., p. 369.

LOREDANA PALMA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI 'FEDERICO II')

'GIOCARÉ' CON IL CANONE,
TRA CONTAMINAZIONI E DISSONANZE:
LA TRIPLA VITA DI MICHELE SPARACINO
DI ANDREA CAMILLERI

Il lungo racconto *La tripla vita di Michele Sparacino*, pubblicato da Andrea Camilleri dapprima sulle pagine del «Corriere della Sera» (2008) e poi raccolto in volume per Rizzoli nel 2009¹, accompagnato da una conversazione-intervista con Francesco Piccolo², appare tra gli scritti maggiormente debitori al genio del conterraneo Pirandello, a cominciare dal titolo. Fin troppo facile, infatti, cogliere – nella vicenda di un uomo che ha, a sua insaputa, una doppia vita per poi trovarsi a vivere, da morto, una terza vita – il riferimento, sia pure di segno rovesciato, al noto personaggio pirandelliano che, dopo aver condotto una duplice esistenza sotto due diverse identità e dopo essere stato ritenuto morto tanto la prima quanto la seconda volta, vive, come estinto (il *fu* Mattia Pascal), in attesa della sua terza e definitiva morte.

La vita di Michele Sparacino si pone sin dal suo esordio sotto l'insegna del 'doppio'³, nell'indeterminazione della data di nascita («vinni alla luci alla mezzanotti spaccata tra il tri e il quattro di ghinnaro del milli e ottocento e novantotto»⁴), resa controversa dallo scarto di dieci minuti tra l'orologio del municipio (che suonava il tocco al momento del

¹ Andrea Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino*, Milano, Rizzoli, 2009.

² Cfr. *Un destino ritardato*, conversazione con Andrea Camilleri di Francesco Piccolo, in appendice a A. Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino* cit., pp. 51-91.

³ Nel recensire il romanzo *La rivoluzione della luna* (2013), Giuseppe Corlito sottolinea come il motivo del doppio sia ricorrente nella narrativa camilleriana: «Il tema del doppio, che ritorna spesso in Camilleri (ad esempio in alcuni Montalbano "anomali" come *La vampa d'agosto*, del 2006, ma anche *Le ali della sfinge*, sempre del 2006, e *La pazienza del ragno*, del 2004) domina l'intero romanzo fin dal titolo» (Giuseppe Corlito, *Andrea Camilleri*, *La rivoluzione della luna*, in «Allegoria», XXV (2013), n. 67, p. 167).

⁴ A. Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino* cit., p. 6.

parto) e quello, precisissimo, dell'impiegato dell'anagrafe che deve registrare l'evento. Tale 'dissonanza', una volta divenuta di dominio pubblico, rende palese agli occhi della comunità locale il malf funzionamento dello strumento che aveva regolato fino ad allora la vita lavorativa del paese, scatenando una serie di proteste a catena e di rivendicazioni di natura sindacale. Viene inviato di gran carriera da Palermo a Vigata un giornalista senza troppi scrupoli, Liborio Sparuto, per riferire sui disordini, la cui causa, pur di dare sostanza al proprio articolo, egli attribuisce in malafede a un sobillatore fittizio, tale Michele Sparacino. E mentre il vero Michele «sucava il latte materno e crisciva a vista d'occhio»⁵, la fama del presunto agitatore aumenta nelle cronache menzognere di Sparuto e del collega, sopraggiunto da Catania, Giovanni Fecarotta finché, dopo qualche tempo, Sparuto, stanco di sostenere ancora la 'farfantaria' di aver incontrato il pericoloso malfattore, finge di riconoscerlo nel cadavere di un brigante ucciso in un conflitto a fuoco dai carabinieri. Subito dopo, però, la sua testimonianza viene smentita da quella della nobile marchesa Ardelia Nunnacaro Stampanaro che riconosce il cadavere come quello di un suo nipote, Carmelino, sequestrato tempo prima dagli stessi briganti. Anche qui appare evidente il richiamo al Pirandello de *Il fu Mattia Pascal*, tanto nell'erroneo riconoscimento dell'identità del morto, quanto, anche se all'opposto del romanzo pirandelliano, nell'intervento della famiglia del presunto delinquente che si affretta a reclamarne le spoglie restituendo loro il nome corretto.

La fama dell'inafferrabile Michele Sparacino si accresce fino a quando il 'vero' Michele, ormai diciottenne, è chiamato al fronte dove si trova a scontare la cattiva nomea del fittizio sobillatore e viene preso di mira dai superiori, poco inclini a verificare l'impossibilità della coincidenza anagrafica tra la povera recluta e il millantato malfattore. Scampato miracolosamente alla guerra di trincea, scambiato per un nemico, il giovane soldato viene infine ucciso dai suoi stessi commilitoni. Il corpo, rotolando in un fiume, perde la piastrina di riconoscimento, e, rimasto senza nome, finirà per essere prescelto e celebrato con tutti gli onori come quello del milite ignoto.

Di particolare interesse si rivela questo giocare di Camilleri con il canone pirandelliano, grazie al meccanismo del rovesciamento: Mattia Pascal è lo stesso uomo che vive tre diverse vite – una da Mattia, una da Adriano Meis, una da 'fu' Mattia – mentre in *Michele Sparacino*, sotto uno stesso nome, 'vivono' due uomini, uno reale e uno immaginario, e la terza vita è 'oltre' la

⁵ Ivi, p. 17.

morte (con gli interrogativi del caso che l'autore si pone, come poi vedremo⁶), per quanto *senza* nome.

Non a caso, del resto, quello che Simona Costa, nell'esaminare il rapporto tra Camilleri e l'autore di Girgenti nella *Biografia del figlio cambiato*, definisce *tout court* «un racconto tutto pirandelliano»⁷ affonda le sue origini, per bocca dello stesso autore, nella frase conclusiva de *I vecchi e i giovani*, quando il corpo dell'ex garibaldino Mauro Mortara, ucciso dall'esercito, viene rivoltato e, al vederne il petto decorato di medaglie risorgimentali, ci si chiede: «Chi avevano ucciso?»⁸.

Il motivo di fondo di *Michele Sparacino* è chiaramente quello dell'identità, *leitmotiv* della scrittura pirandelliana, che, per inciso, dà spunto anche al titolo del panel in cui si inserisce il presente lavoro: *Uno, nessuno e centomila: contaminazioni e dissonanze nel canone della modernità letteraria*. Camilleri, nell'intervista a Francesco Piccolo con cui 'ibrida' il volume che contiene il racconto, sintetizza la vicenda come la storia «di uno che è esistito ma era come se non fosse esistito; o è sempre esistito equivocato ogni volta per essere un altro e che, quando muore, finalmente nella terza vita riesce a essere quello che è, cioè un ignoto»⁹. Vale a dire, a tradurlo nella lingua dell'ultimo romanzo pirandelliano, un 'nessuno'.

Fin qui dunque Camilleri sembra inserirsi, sia pure nell'alternanza rovesciata vita/morte, nel canone – a sua volta 'sovversivo' – di Pirandello. Ma è proprio qui, a conclusione della duplice vita di Michele Sparacino, che Camilleri 'spariglia', fermando il racconto e rivolgendosi direttamente al lettore, immaginando di rispondere a un'ipotetica protesta dello stesso, ponendosi e ponendo dei dubbi di correttezza procedurale, o quantomeno linguistica, nel considerare 'vita' ciò che avviene a un corpo dopo la sua morte:

E ccà finisce la storia della doppia vita di Michele Sparacino.

E d'altra parti, a bono considerari la sò esistenza, non potiva che finiri accusi: ancora 'na volta, l'urtima, scangiato per un altro.

Lo saccio benissimo che il titolo parla di 'na tripla vita. Ma io, arrivato a 'sto punto, sarei tentato di cangiare titolo e di non scriviri cchiù un rigo.

⁶ In questo gioco di coincidenze, presunte o reali, è proprio l'onomastica a richiamare l'attenzione di uno degli interventi critici dedicati a questo racconto di Camilleri (cfr. Marina Castiglione, *Intorno al nome camilleriano, tra motore e scioglimento dell'azione narrativa*, in «il Nome nel testo», XV (2013), pp. 191-204). Dalla sua prospettiva, la studiosa ritiene che Michele Sparacino non sia «il protagonista, ma l'involontario portatore di un nome oggetto di equivoco sin dalla sua nascita» (ivi, p. 191).

⁷ Simona Costa, *Il Pirandello di Camilleri: la Biografia del figlio cambiato*, in Giuseppe Marci, *Quaderni camilleriani*/14. *Oltre il poliziesco: letteratura/multilinguismo/traduzioni nell'area mediterranea. Tra letteratura e spettacolo*, Cagliari, Grafiche Ghiani, 2021, pp. 45-51, p. 47.

⁸ Cfr. *Un destino ritardato* cit., p. 54.

⁹ *Ibidem*.

Pirchì mi è venuto un dubbio: si può continuarsi a chiamarsi vita quello che capita a un omo doppo che è morto?¹⁰

Poche pagine più avanti, la conclusione del racconto rientra perfettamente nel canone pirandelliano, con il paradosso a farla da padrone attraverso le parole dell'ultimo fiero detrattore del povero Sparacino, il giornalista Lavaccara, che «'spressamenti 'nviato nella capitali per la cirimonia»¹¹ di deposizione del corpo del milite ignoto – non altri che il cadavere dello stesso Sparacino – gli «vinni 'n testa»¹² di iniziare la sua cronaca: «Avremmo voluto avere oggi davanti a noi i traditori, i vili, i rinnegati, i disertori come Michele Sparacino, per costringerli a inginocchiarsi davanti al sacro sacello...»¹³.

Alla base del racconto troviamo, tuttavia, anche un assunto di fondo che lega fortemente – in quanto entrambi siciliani – Camilleri a Pirandello, quello dello scambio di persona come elemento connaturato alla *sicilianità*, come viene acutamente evidenziato da Luca Danti a proposito del *Birraio di Preston* e della *Biografia del figlio cambiato*:

[la concezione dello scambio di persona come elemento fondante la condizione siciliana] chiama in causa la prospettiva critica dalla quale Camilleri, da romanziere-saggista, guarda a Pirandello, ossia la ricezione camilleriana di Pirandello. Lo «scangio» è, secondo Camilleri, una delle cifre inequivocabili dello scrittore girgentano, anche senza il bisogno di vedere *in nuce* nel semplice equivoco le estreme conseguenze del relativismo gnoseologico pirandelliano¹⁴.

Altro elemento della scrittura camilleriana, fortemente debitrice nei confronti di Pirandello, è l'uso del dialetto, una scelta che già di per sé si rivela *ex-lege* rispetto al canone. Sempre secondo Costa, infatti, il modello rappresentato dallo scrittore agrigentino avrebbe spazzato via le residue remore di Camilleri al suo esordio come romanziere, nel 1967. Le riflessioni del Maestro – che assegnava alla lingua italiana il compito di esprimere i concetti e al dialetto i sentimenti – venivano, infatti, fatte proprie dall'esordiente

¹⁰ A. Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino* cit., p. 46. Individuando una corrispondenza tra Michele Sparacino, Filippo Genuardi de *La concessione del telefono* e lo stesso 'personaggio' Pirandello della *Biografia del figlio cambiato*, Luca Danti nota: «Nascere o vivere su un confine del calendario, della mappa catastale, della coscienza, ossia in un punto di transizione cronologica, geografica, morale, sembra che indebolisca l'identità del soggetto e lo renda più suscettibile allo "scangio" presunto o effettivo, ma in ogni caso letterario» (Luca Danti, «Una vistosa omissione» o quasi. *Pirandello nel libraio di Preston di Camilleri*, in «Italianistica», XLIII (2014), n. 3, pp. 115-124, a p. 120).

¹¹ A. Camilleri, *La tripla vita di Michele Sparacino* cit., p. 49.

¹² *Ibidem*.

¹³ Ivi, pp. 49-50.

¹⁴ L. Danti, «Una vistosa omissione» cit., p. 117.

scrittore che riceveva quindi «un fondamentale incoraggiamento a perseguire la strada intrapresa»¹⁵, seguendo la volontà di «sdoganare il dialetto, in un *pastiche* linguistico che arrivasse intuitivamente agli spettatori»¹⁶. Proseguendo nella sua analisi, Costa si sofferma proprio sulla distinzione operata dall'Empedocloino tra le funzioni assegnate alla lingua ufficiale e quelle assegnate al dialetto:

[...] Pirandello scrisse quel «capolavoro assoluto» (definizione di Camilleri stesso, su avallo di un Gramsci e di uno Sciascia) che è *Liolà, commedia campestre* stesa in quella particolare parlata di Girgenti che lui riteneva, tra le varie altre siciliane, «la più pura, la più dolce, la più ricca di suoni». Quella stessa parlata adottata nei suoi romanzi da Camilleri colpito, nel leggere *Teatro siciliano?*, da una dichiarazione di questo tipo: «un grandissimo numero di parole di un dato dialetto sono su per giù – tolte le alterazioni fonetiche – quelle stesse della lingua, ma come concetti delle cose, non come particolare sentimento di esse»¹⁷.

La riflessione sulla mescolanza linguistica viene dunque messa a fuoco da Camilleri già nei primi anni della sua giovinezza, come lo scrittore racconta nell'intervista a Piccolo, rievocando un discorso fattogli dalla madre quando egli aveva appena sedici anni:

Figlio unico, avevo le chiavi di casa. Tornavo alle due di notte, fino a quando lei si rompe le scatole e un giorno mi fece questo testuale discorso: «Niniddù, figlio mio, cerca di tornari presto la notti, pìrchì in finu a quannu nun torni e nun sentu 'n purtuni ca si chiudi, ca tu sì turnato, nun arriniesco a pigliari sonno, e se questa storia non finisce io ti taglio i viveri e voglio vedere...». «Fermati qua» ho detto. La prima parte è una mozione degli affetti e me l'ha fatta in dialetto. L'intimazione legale me l'ha fatta in lingua italiana¹⁸.

Ed è sempre all'alveo familiare che si riconduce la spinta decisiva all'uso del dialetto quando Camilleri ricorda di quando, dopo aver fatto un racconto in siciliano al capezzale del padre morente, esprime l'intenzione di trascriverlo, lasciando inalterata la lingua («Papà, ho pensato di scrivere questa cosa accussì»¹⁹). È nel dialetto, dunque, che Camilleri ritrova la sua voce più autentica, come viene chiaramente evidenziato nel successivo passaggio dell'intervista a Piccolo:

¹⁵ S. Costa, *Il Pirandello di Camilleri* cit., p. 47.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Un destino ritardato* cit., p. 75.

¹⁹ *Ivi*, p. 79.

Vedere sulla pagina quel linguaggio, quelle parole scritte in dialetto, è stata la scoperta della propria voce?

Ho detto proprio così: questa è la mia voce²⁰.

Se nella lingua mescidata dello scrittore di Porto Empedocle individuiamo la sua particolarissima cifra che ‘rompe il canone’, per divenire a sua volta ‘canone’²¹, è sempre all’uso del dialetto come lingua madre che si riconduce la ‘misura’ della sua scrittura. In origine, infatti, nei primi testi del giovane autore, la relativa dimestichezza con l’italiano limitava la sua capacità di scrittura a sole tre cartelle («Nel momento in cui dal racconto di tre cartelle passavo a un racconto più lungo, però, finiva tutto. Ma davvero finiva tutto. Diventavo incapace»²²), come Camilleri spiega nell’intervista a Piccolo:

Avevo il fiato corto. Per noi l’italiano è una lingua imparata a scuola come il francese, solo che lo sai meglio del francese perché lo senti parlare.

Sì, soprattutto per le generazioni come la sua, precedenti all’alfabetizzazione diffusa. I contadini della mia terra dicevano: «‘O taliano si impara cu lu culu». Volevano dire: a forza di botte sul sedere²³.

Il concetto della misura del racconto ritorna ancora nel personale e rigorosissimo canone di Camilleri autore dei romanzi di Montalbano:

Non so se l’hai notato, ma tutti i romanzi di Montalbano si compongono di 180 pagine conteggiate sul mio computer, divise in 18 capitoli di 10 pagine ciascuno. Se il romanzo viene fuori con una pagina in più o in meno, io riscrivo il romanzo, perché vuol dire che c’è qualcosa che non funziona²⁴.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Gigliola Sulis parla della lingua adoperata dallo scrittore come di «un esempio controcorrente di plurilinguismo» e le assegna una funzione di rottura rispetto alle categorizzazioni precedenti, in particolare, rispetto a una interpretazione critica che faceva del plurilinguismo una «opzione stilistica elitaria, riservata a lettori colti» (Gigliola Sulis, *Un esempio controcorrente di plurilinguismo: il caso Camilleri*, in Antonella Capra, Jean Nimis, Cécile Berger, *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, Université Toulouse, Le Mirail, 2007, pp. 213-230, p. 215). Nello stesso tempo, secondo la studiosa, l’attrazione esercitata dai romanzi di Camilleri verso milioni di lettori, non necessariamente ‘dialettofoni’, avrebbe sollecitato «la critica a ripensare alla definizione corrente di plurilinguismo letterario, per verificare se la commistione di idiomi non possa essere letta come strumento stilistico potenzialmente neutro» (*ibidem*). La scelta stilistica di Camilleri si allontanerebbe, in effetti, dalla dimensione dell’esperimento espressionistico destinato ad un lettore colto, in grado di capire i raffinati rimandi sottesi nel testo, per assumere, come vedremo, altre connotazioni e diventare essa stessa un modello di riferimento.

²² *Un destino ritardato* cit., pp. 72-73.

²³ *Ivi*, pp. 73-74.

²⁴ *Ivi*, p. 56.

Anche *La tripla vita di Michele Sparacino* ubbidisce a questa esigenza di 'ordine' di Camilleri che trova nella misura esatta, come abbiamo appena ricordato, la sua 'funzionalità'. *Michele Sparacino* è, infatti, il primo di una serie di racconti tutti uguali, costruiti su una lunghezza di quattro capitoli di sei pagine ciascuno, per un totale di ventiquattro pagine totali²⁵. Un canone, anche qui, rigorosamente rispettato. Ciò non esclude, tuttavia, la 'zampata' dello scrittore che si diverte a 'sparigliare' e a cambiare nuovamente le regole del gioco. La serie di cui fa parte *Michele Sparacino*, infatti, è quella dei racconti non-destinati alla pubblicazione, scritti *per divertimento*, scritti per affermare la libertà dell'autore di non tener conto del parere del lettore:

Una pubblicazione presuppone sempre un richiamo: stai attento a quello che fai! [...] Se sai che il racconto è destinato a Rizzoli, allora cominci, come posso dire, a tener conto della pubblicazione. Poco fa noi facevamo il discorso: fino a quando bisogna tenere impiccato il lettore. Ecco, questo è già un problema che prevede la pubblicazione, che nasce con l'idea di pubblicazione. Invece questo problema non voglio averlo, voglio avere la libertà assoluta nelle invenzioni di storie anche estremamente improbabili – senza che le conseguenze siano importanti. *Sparacino* è un racconto scritto così, e devo dire che è uno dei più riusciti²⁶.

La rivendicazione della libertà dello scrittore, a cui si riconduce il dialogo fittizio con il lettore che abbiamo precedentemente visto nel racconto, ritorna più avanti nel corso dell'intervista alla domanda di Piccolo:

Il successo dà più coraggio?

Non dà più coraggio, dà più libertà. Cioè a dire: puoi rischiare. E infatti è quello che sto facendo negli ultimi tre anni: sto rischiando, e anche di brutto. Mi ha dato la libertà di rischiare.

Questo riguarda anche quella lingua inventata. Nel vedere che la cosa che scrivi arriva, funziona, hai voglia e coraggio di tirarla fuori con più convinzione.

E infatti *Il Re di Girgenti* credo che sia il massimo da questo punto di vista. Ma il successo, oltre a darti maggiore sicurezza, ti dà libertà, questa è la cosa fondamentale. Ora non so se sia una libertà dovuta anche alla vecchiaia... Perché uno dei tantissimi pregi della vecchiaia è che pensi: «Senti, sai che ti dico?». E dici quello che pensi. Però il successo ti dà una certa tranquillità, è come se avessi un terrapieno cementato sotto di te²⁷.

²⁵ Sul numero ventiquattro, che rimanderebbe ai libri dei poemi omerici, si sofferma anche Luca Danti nel rilevare che tanti sono anche i capitoli del *Birraio di Preston* (cfr. L. Danti, "Una vistosa omissione" cit., p. 116).

²⁶ *Un destino ritardato* cit., pp. 60-61.

²⁷ Ivi, p. 82.

Nel confrontarsi con il canone pirandelliano (che, a sua volta, potremmo definire un rovesciamento del canone per come l'Agrigentino è determinato a mettere in discussione ogni dato acquisito una volta e per sempre), Camilleri accoglie un modello duttile, che gli consente di 'giocare', esperimentando forme espressive nuove, come l'*ibridazione* linguistica o la libertà di non scrivere per il lettore, finendo per fondare su questi allontanamenti dal modello un nuovo e personale canone di scrittura.

MATTEO CAPUTO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

LETTERATURA ED ECOLOGIA:
IPOTESI DI LAVORO SU UNA PROPOSTA DI CANONE
PER LA MODERNITÀ LETTERARIA ITALIANA

L'ascesa di nuove proposte "etiche" della critica letteraria, le quali pongono l'accento su motivi prevalentemente extraletterari, ha portato con sé la necessità di formulare i relativi canoni, i quali ridisegnano le storie letterarie mettendo in luce particolari aspetti solitamente ignorati, mirando più ad un affiancamento al canone storicamente individuato che ad una sostituzione vera e propria. Tuttavia, se per determinate prospettive critiche (femminismo, studi post-coloniali, ecc.) è relativamente più facile operare una selezione degli autori e delle opere, bisognerà però notare che, se prestiamo fede alle parole di Edward Buell, secondo il quale "*qualunque* tipo di contesto ambientale è potenzialmente rilevante per il progetto ecocritico"¹ e "ogni tipo di ambiente è promettente per la ricerca ecocritica"², allora ci troviamo sprovvisti persino di quei meccanismi di esclusione che si generano solitamente in questo tipo di critica. Abbiamo bisogno di un canone: potrebbe fare al caso nostro una visione a metà strada tra il canone inteso, con Fausto Curi³ – ma, in fondo, con tutta la tradizione occidentale –, come insieme di regole che possano permetterci di costituire un piccolo e per quanto possibile saldo gruppo di autori essenziali, e un'idea di canone formata sulla scorta di Perrella, Trevi e Onofri come "costellazione" di benjaminiana memoria, a condurci a una particolare attivazione delle connessioni tra gli astri della "costellazione" dell'attuale canone della letteratura italiana del Novecento⁴.

¹ Lawrence Buell, *La critica letteraria diventa eco*, in *Ecocritica. Letteratura e crisi del pianeta*, a cura di C. Salabè, Roma, Donzelli, 2009, p. 4.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Fausto Curi, *Canone e anticanone. Studi di letteratura*, Bologna, Pendragon, 1997.

⁴ Sull'idea di "costellazione" del canone letterario si veda Massimo Onofri, Silvio Perrella, Emanuele Trevi, *Costellazioni italiane. 1945-1999. Libri e autori del secondo Novecento*, Firenze, Le Lettere, 1999. Oltre a ciò, saranno utili sia la ricognizione offerta in Massimo Onofri, *Il canone*

Per quanto riguarda le regole da fissare, operiamo innanzitutto una delimitazione dal punto di vista spazio-temporale: saranno infatti prese in esame solo opere appartenenti alla nostra modernità letteraria e, circa il punto di partenza, sarà opportuno individuarlo tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta, quando comincia a farsi strada una coscienza ecologica non limitata alla sensibilità del singolo individuo e che si trasforma lentamente in una riflessione pubblica e politica circa questi temi, caratterizzanti del secondo dopoguerra⁵, per giungere agli anni Ottanta.

Prima di entrare nel discorso, infine, preme evidenziare e giustificare alcune, ben determinate esclusioni: infatti, di fronte ad autori quali Pasolini, Calvino e Primo Levi – ai quali sarà da accostare necessariamente Paolo Volponi, le cui opere stanno ricevendo particolare attenzione anche sul versante dell'ecocritica⁶ – che operano in quegli stessi anni e che affrontano,

letterario, Bari-Roma, Laterza, 2001, dove si fa cenno anche alla suddetta teoria, sia al volume di Matteo Di Gesù, *Palinsesti del moderno. Canoni, generi, forme nella postmodernità letteraria*, Milano, FrancoAngeli, 2005, in part. le pp. 38-40.

⁵ A tal proposito, uno dei fattori più importanti da tenere in considerazione è la crescente attenzione dei Governi di quegli anni, come dimostrato, ad esempio, dall'istituzione del Comitato di orientamento sui problemi dell'ecologia, istituito nel 1970 dall'allora presidente del Senato Fanfani e comunque non privo di critiche, soprattutto di carattere politico. Il Senato stesso, ad ogni modo, avrebbe continuato negli anni successivi ad attenzionare i problemi ecologici della Penisola con numerose relazioni: siamo, bisogna ricordarlo, all'altezza della Conferenza di Stoccolma del 1972. Circa le azioni e l'interessamento della compagine politica e non solo (si pensi alle iniziative e agli interventi pubblici dell'ENI), utile è Gabriella Corona, *Storia dell'ambiente in Italia*, Bologna, il Mulino, 2015, in particolare il cap. III, *L'ambiente nell'Italia repubblicana*; inoltre, si veda Sara Lorenzini, *Ecologia a parole? L'Italia, l'ambientalismo globale e il rapporto ambiente-sviluppo intorno alla conferenza di Stoccolma*, in «Contemporanea», 3 (luglio-settembre 2016), pp. 395-418.

⁶ Ci riferiamo soprattutto a opere come *Memoriale* (1962), *La macchina mondiale* (1965) e *Il pianeta irritabile* (1978), tutte riedite negli ultimi anni da Einaudi. Tutti questi titoli rimandano a una possibile e, in alcuni casi, già sperimentata lettura ecocritica: il primo, non a caso degli anni Sessanta, com'è noto, segue il filone della letteratura di fabbrica; l'ultimo, a propria volta, anche per merito dello scenario post-apocalittico che rappresenta, ha una linea di letture a sfondo ecologico che si sta irrobustendo, come dimostrato da alcuni saggi, a partire da Scaffai, che chiama più volte in causa l'autore urbinato nel suo ormai noto studio sull'ecocritica, per cui si veda Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017, in particolare le pp. 201-208; inoltre, Stefano Pifferi, *Contro l'umanità. 'Eco-criticism', anti-antropocentrismo, odepiorica nel «Pianeta irritabile» di Volponi*, GriseldaOnline, 28 luglio 2021 e Francesco Diaco, «È sempre più bello questo nostro pianeta»: ecologia e lavoro in Paolo Volponi, in *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, a cura di C. Baghetti, M. Candiloro, J. Carter, P. Chirumbolo, M.L. Mura, Milano, Mimesis, 2023. Senza dimenticare l'utilissimo Francesco Muzzioli, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021, pp. 215-227: sebbene il saggio non abbia un taglio ecocritico, tuttavia mette in luce alcuni importanti dispositivi narrativi presenti nel romanzo, ma non di secondo piano per l'analisi ecocritica in generale, come lo straniamento; circa l'importanza di quest'ultimo, si rinvia nuovamente al già citato *Letteratura e ecologia* di Scaffai. Per chiudere qui con Volponi, infine, bisognerà altresì ricordare il rilievo non indifferente che assume la natura anche nell'opera poetica, ripubblicata ora in occasione del centenario della nascita dell'autore in Paolo Volponi, *Poesie*, a cura di E. Zinato, Torino, Einaudi, 2024.

in vario modo, la tematica ecologica, sarebbe lecito chiedersi il perché della loro assenza. Tuttavia, proprio perché si tratta di figure che hanno già un loro posto ben saldo all'interno del canone letterario *tout-court*, inserirli qui come elementi centrali di questa scelta che stiamo operando avrebbe significato stravolgere (e forse anche ridurre) la portata della loro opera.

Un'antologia è già un canone, questo è certo. E partiamo proprio da un lavoro di questo genere, *Italian Environmental Literature*⁷, curata da Patrick Barron e Anna Re, uscita a New York nel 2003, in lingua inglese. La raccolta tiene insieme un numero davvero consistente di opere e autori, almeno tre dei quali bene si adattano alle nostre esigenze: si tratta di figure *borderline*, che oscillano tra l'inserimento nel canone letterario e la diffidenza in una loro possibile accoglienza e che rispondono ai nomi di Andrea Zanzotto, Anna Maria Ortese e Mario Rigoni Stern. Sarà il caso, inoltre, di far riferimento all'altra sentinella temporale del nostro viaggio, attesa per lungo tempo in Italia e accolta all'unanimità in maniera positiva, cui faremo riferimento: i *Racconti del Pianeta Terra* di Niccolò Scaffai⁸. Lo studioso, con un taglio fortemente comparatistico, conferma in qualche modo alcune delle scelte già operate dagli autori dell'antologia precedente e dunque, nel nostro caso, sia la Ortese che Rigoni Stern. Zanzotto, che pure Scaffai ha ben presente, non vi rientra per una mera questione, com'è evidente dal titolo, di categorizzazione formale.

Per quanto riguarda il primo nome, la statura letteraria di Zanzotto e la connessione della sua opera con la tematica ecologica sono questioni già ampiamente dibattute e date per acquisite; in particolare, per l'autore veneto, assume un ruolo di primo piano il discorso circa il paesaggio e la natura, che si espande innanzitutto sul versante poetico, se arriva ad affermare, in *Il paesaggio come eros della terra* (2006), che «la poesia "realizzata" è [...] un groviglio inestricabile di fantasmi che aderiscono al vissuto individuale. Questo vissuto primo è per me il paesaggio»⁹. E ciò avviene lungo tutto l'arco della produzione poetica: senza voler escludere gli esordi dei *Versi giovanili*, dai quali emerge già un preponderante soggetto naturalistico, che pone sullo stesso piano una ridotta dimensione antropocentrica e quella *solitudine non umana*¹⁰ con la quale il soggetto dialoga e a partire dalla quale

⁷ Patrick Barron, Anna Re (eds.), *Italian Environmental literature*, foreword by J. Elder, preface by R. West, New York, Italica Press, 2003.

⁸ Niccolò Scaffai (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022.

⁹ Si tratta di un intervento originariamente contenuto in *Per un giardino della terra*, a cura di A. Pietrogrande, Firenze, Olschki, 2006, pp. 3-7; ora ripubblicato in *Luoghi e paesaggi*, a cura di M. Giancotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 29-38, e in particolare le pp. 31-32, dalle quali è tratta la citazione.

¹⁰ Da *Figura*, in Andrea Zanzotto, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2011, p. 1143.

sviluppa gran parte dell'impianto retorico-metaforico (un esempio su tutti, la neve: «pura è la nostra gioia/ nata a dileguare al sole/ come la neve¹¹; il mio desiderio è un segno/ di sangue sulla neve»¹²), giungiamo fino all'estrema silloge di *Conglomerati*¹³ (2009), passando per lo snodo cruciale, figlio sia dell'esperienza dialettale che dello sperimentalismo dei decenni precedenti, de *Il Galateo in Bosco*¹⁴ (1978), dove sembra che la sola parola sia un mezzo comunicativo insufficiente al punto da spingere il poeta a introdurre immagini e simboli, con un procedimento comune a pochi altri luoghi dell'intera opera: in aggiunta a ciò, com'è noto, l'attenzione di Zanzotto per la natura si riflette anche nella produzione di numerosi saggi, interventi, articoli o testi a supporto di altre manifestazioni artistiche, confluiti ora nel già citato *Luoghi e paesaggi*. In definitiva, elementi quali lo straniamento provato dall'Io in relazione al paesaggio, la dialettica reciprocamente informante che investe paesaggio e individuo, e il carattere di denuncia, soprattutto dagli anni Sessanta in poi, della riflessione zanzottiana – sia in versi, sia in prosa –, contribuiscono a eliminare il rischio di una poesia meramente arcadico-bucolica e contemplativa, per calare l'opera in una dimensione autenticamente ecologica in senso moderno.

La seconda tappa di questo percorso ci conduce in verità poco lontano rispetto a quella che abbiamo appena lasciato alle spalle: infatti i paesaggi e i luoghi vissuti da Zanzotto per quasi tutta la vita sono gli stessi di un altro autore veneto, nato ad Asiago nel '21 (coetaneo quindi dell'altro), Mario Rigoni Stern. Se è evidente la distanza stilistica e formale tra i due autori, tuttavia è innegabile una loro comunanza sul terreno dell'ambiente e della natura, come peraltro ha messo recentemente in evidenza Scaffai¹⁵: in entrambi, infatti, ritroviamo non solo quella «sensibilità ecologica intesa come preoccupazione per il degrado dell'ambiente», ma anche l'*impegno diretto* che concretizza questa sensibilità, senza tralasciare quella prospettiva conoscitiva che permette di «riconoscere la relazione nel tempo e nello spazio tra sviluppi naturali e azioni umane». Sicuramente gode di un certo privilegio critico la raccolta *Uomini, boschi e api*¹⁶, del 1980: anche qui lo straniamento e la dissolvenza dell'antropocentrismo (per cui la terna del titolo andrebbe

¹¹ Da Villanova, in A. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 1134.

¹² Da «Alla bella», in A. Zanzotto, *Tutte le poesie* cit., p. 1151.

¹³ Andrea Zanzotto, *Conglomerati*, Milano, Mondadori, 2009.

¹⁴ Andrea Zanzotto, *Il galateo in bosco*, Milano, Mondadori, 1978.

¹⁵ Si veda il testo della lectio tenuta dallo studioso il 18 settembre 2021 a Venezia in occasione della cerimonia finale dell'XI edizione del premio Rigoni Stern, ripubblicato da «Le parole e le cose» e disponibile online al seguente link: <https://www.leparoleelecose.it/?p=42698>

¹⁶ Mario Rigoni Stern, *Uomini, boschi e api*, introduzione di E. De Luca, Torino, Einaudi, 2021.

letta in orizzontale, con tutti gli elementi posti sul medesimo piano) tornano ad essere procedimenti essenziali della narrazione. Illuminante, tra l'altro, è la *Nota all'edizione tascabile*¹⁷, presente nella ristampa del '98: per il narratore asiaghese centrale è la salvaguardia – contro gli usi delle mode – di un «ambiente che è sempre più difficile conservare»¹⁸, in un tempo in cui l'uomo dei *Paesi industrializzati* ha

mancanza di «natura» e necessità di luoghi [...] al punto che viene da pensare che la violenza, l'angoscia, il malvivere, l'apatia e la solitudine, siano da amputare in buona parte all'ambiente generato dalla nostra civiltà¹⁹.

Quella di Rigoni Stern è una denuncia senza allarmi, che non invoca *primavere silenziose* (scoperta eco del titolo di un classico della bibliografia sull'ecologia, il notissimo volume di Rachel Carson del '62), *alberi rinsecchiti, morte per cancro*, ma che parla «di cose che si possono ancora godere purché si abbia desiderio di vita»²⁰.

Tuttavia, illuminare il contributo letterario al discorso ecologico di Rigoni Stern a partire esclusivamente da *Uomini, boschi e api* potrebbe indurre ad un ridimensionamento ingiustificato: numerose altre opere dello scrittore si adattano agli strumenti dell'ecocritica, come l'estremo *Stagioni*²¹ del 2006, che, nel narrare i grandi eventi storici accanto all'esperienza nel lager e a numerosi episodi minori richiamati alla memoria, riprende quella circolarità del tempo il quale, insieme alla lunghezza sovrumana delle ere geologiche, ingloba e riassume il tempo dell'uomo, o *Arboreto salvatico* (1991) piccolo manuale di dendrologia nato da quella *sfiducia* che occorre quando allo scrittore «capita di constatare quanto poco gli uomini si occupino dei problemi degli alberi»²².

Giungiamo al terzo tempo di questa ristretta selezione con una delle autrici più importanti del nostro secondo Novecento, sempre più rivalutata da tanta critica recente non solo come una delle figure maggiori del *controcanone* femminile, ma come importante nome della storia della letteratura italiana contemporanea considerata nel suo complesso: Anna Maria Ortese. Anch'essa, al pari degli altri due, sta ricevendo grandi attenzioni da parte dell'ecocritica, a volte anche nella particolare

¹⁷ Si veda ora ivi, parte introduttiva.

¹⁸ M. Rigoni Stern, *Uomini, boschi e api* cit., p. IX.

¹⁹ Ivi, p. X.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ M. Rigoni Stern, *Stagioni*, Torino, Einaudi, 2022.

²² Cfr. M. Rigoni Stern, *Arboreto Salvatico*, Torino, Einaudi, 1997. L'opera è stata recentemente ripubblicata in *Id.*, *Arboreto Salvatico*, introduzione di P. Cognetti, Torino, Einaudi, 2021.

declinazione dell'ecofemminismo²³. E, ovviamente, a ragione. Bisogna ammettere che, come con Rigoni Stern, anche nel caso dell'autrice l'esercizio ecocritico agisce su un ristretto numero di opere: ciò vale soprattutto per "trilogia animalista" composta da *L'iguana*²⁴, *Il cardillo addolorato*²⁵ e *Alonso e i visionari*²⁶. Non è forse un caso che, a fronte di una cospicua produzione di racconti, il primo, importante romanzo che affronta a suo modo la tematica ecologica risalga al '65. Ci viene a tal proposito incontro il volume *Le piccole persone. Scritti in difesa degli animali e altri scritti*²⁷, che tiene insieme interventi per lo più inediti raccolti nel 2016 da Angela Borghesi: come ricorda la curatrice nel saggio di chiusura, «si tratta di interventi che rivelano l'origine lontana del tema [sc. l'amore per gli animali], che indicano gli archetipi, i lari domestici del bestiario ortesiano, che mettono in scena traumi e shock emotivi»²⁸. In *Ferocia e mollezza*, prendendo di mira il sistema pubblicità di metà secolo, dice appunto di essere «contro lo spirito che invase l'Italia tra il Cinquanta e il Settanta»²⁹. La scrittrice, portando alle estreme conseguenze quell'antiantropocentrismo che abbiamo già visto altrove, in preda ad una sorta di *furor* dettato dall'ira («scrivo queste cose senza ordine»), nello scritto che dà il nome alla raccolta, annota:

Solo l'uomo è importante [sc. per i governanti che se ne lavano le mani]. Quale uomo! mi verrebbe da rispondere. Senza fraternità non vi sono uomini ma contenitori di viscere e un popolo fatto di contenitori non esiste, o non è popolo³⁰.

²³ Justyna Hanna Orzel, Hanna Serkowska, *La veggenza (ecologica) e l'utopia ne Le piccole persone ovvero sulla zoopoetica ortesiana*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», XLIX (2020), n. 3, Pisa, Serra Editore, 2020, pp. 25-39; Sara Gristina, *Ripensare l'umano attraverso Anna Maria Ortese: per una critica ecologica della letteratura*, in «Finzioni», 6 8 (2023), n. 3: file:///C:/Users/Pc/Desktop/beniamino_dellagala-01_Finzioni_Gristina_impaginato_DOI.pdf

²⁴ Anna Maria Ortese, *L'iguana*, Milano, Adelphi, 2016. La prima edizione apparve per Vallecchi nel 1965. Si tratta del testo di Ortese maggiormente indagato sul versante ecocritico, per cui si vedano Serena Cerasa, *L'iguana di Anna Maria Ortese, per una strategia di riscatto*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini», (2023), n. 13, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2023/06/23.-CERASA.pdf>

²⁵ Id., *Il cardillo addolorato*, Milano, Adelphi, 2007 (prima edizione 1993).

²⁶ Id., *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017 (prima edizione 1996). Sul rapporto del romanzo con la tematica ecologica e in particolare i problemi relativi al postumano e alla dissoluzione filosofica dell'antropocentrismo, vedi Rossella Di Rosa, «La Questione Animale» di Anna Maria Ortese: Alonso e i visionari e l'etica del soccorso, in «Ecozon@», 7 (2016), n. 2.

²⁷ Id., *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, a cura di A. Borghesi, Milano, Adelphi, 2016. Si rimanda ancora una volta a N. Scaffai, *Letteratura e ecologia* cit., pp. 208-211.

²⁸ Ivi, p. 247.

²⁹ Ivi, p. 65.

³⁰ Ivi., p. 116.

Anche per la Ortese, al pari di quanto già detto per l'autore de *Il sergente nella neve*, è opportuno ricordare che si potrebbe senza problemi estendere il novero delle opere da considerare: basti pensare alla notevole quantità di racconti pubblicati nell'arco di cinquant'anni (bastino come esempio *La casa del bosco*, *L'ultima lezione del signor Sulitjema*, *Piccolo drago – Conversazione*, tutti tratti da *In sonno e in veglia*³¹, 1987).

Prima di giungere alla conclusione di questa proposta di canone (o, meglio ancora, di nucleo di canone), potrebbe essere interessante esporre una *osservazioncella*, per usare un termine leopardiano: in ambito ecocritico uno dei nomi in proporzione maggiormente ricorrenti è quello di un autore tra i più interessanti del nostro Novecento, Guido Morselli. Figura affascinante per i motivi ben noti a molti degli «addetti ai lavori» e in possesso persino, anche grazie ad alcuni suoi scritti sull'ambiente³² e al suo *modus vivendi* appartato, dell'appellativo di ecologista *ante litteram* che ormai accompagna la maggior parte delle sue presentazioni, egli appare in qualche modo come una sorta di superfetazione della critica ecologica, che dello scrittore recupera quasi esclusivamente *Dissipatio H. G.*, sia in saggi appositamente dedicati³³ (Landolfo, 2021; Donazzan, 2023), sia in letture più estese, dove il testo funge da supporto a un quadro più ampio (lo stesso Scaffai in più lavori; Antonello, 2021). A questo punto, il rischio di una ipertrofia critica dell'ultimo romanzo morselliano a scapito di altri testi di sicuro più complessi, ma di certo non meno interessanti, a partire da *Roma senza papa*³⁴ del 1974, il primo pubblicato dopo il suicidio dell'autore, avvenuto esattamente³⁵ cinquant'anni fa, è dietro l'angolo: nonostante ciò, resta merito appunto anche dell'ecocritica aver (ri)acceso l'interesse per l'autore varesino, soprattutto all'indomani della pandemia³⁶. In termini più generali, affrancare Morselli dal giogo di letture incentrate solo sul suo testo indubbiamente più famoso significa, da

³¹ Anna Maria Ortese, *In sonno e in veglia*, Milano, Adelphi, 2007.

³² Si veda l'opuscolo Guido Morselli, *Natura e uomo: un patrimonio inesplorato*, Varese, Nuova Editrice Magenta, 2011. Tra gli altri, anche gli interventi sul giornale «La Prealpina» mostrano una certa sensibilità ecologica: a tal proposito, cfr. Guido Morselli, *Una rivolta e altri scritti (1932-1966)*, a cura di A. Gaudio e L. Terziroli, Roma, Bietti, 2013. Infine, ancora sul rapporto tra uomo e natura in Morselli, saranno da tenere in considerazione le riflessioni affidate alla scrittura diaristica, per la quale si veda Guido Morselli, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988 (2015 in sola edizione digitale).

³³ Si vedano Giulia Falistocco, *Crisi dell'ambiente e crisi dell'uomo: una lettura ecologica di Dissipatio H.G. e il pianeta irritabile*, in *Tra ecologia letteraria ed ecocritica. Narrare la crisi ambientale nella letteratura e nel cinema italiani*, a cura di M. Spunta e S. Ross, Firenze, Cesati, 2022.

³⁴ G. Morselli, *Roma senza papa. Cronache romane di fine secolo ventesimo*, Milano, Adelphi, 2013.

³⁵ Si ricorda che la comunicazione del presente contributo è avvenuta nel 2023.

³⁶ Cfr. Francesca Donazzan, *Mettere a fuoco il vuoto. La lettura dopo la pandemia*, in «Le parole e le cose»², 21 aprile 2023, <https://www.leparoleelecose.it/?p=42698>

una parte, riportare l'attenzione su tutta la sua opera e contemporaneamente, dall'altra, liberare tanta parte della critica da quell'imbarazzo e da quel senso di colpa che, evidentemente, ancora oggi, essa nutre nei confronti della vittima di uno dei più eclatanti casi editoriali del secolo scorso, cui, bisogna dirlo, a suo modo ha contribuito lo stesso autore.

Giunti al termine di questo nostro percorso, abbiamo potuto notare come le regole che ci siamo posti abbiano portato ad una sostanziale conferma delle scelte operate negli ultimi vent'anni sul versante ecocritico: ne viene fuori una proposta di canone che, se, da un lato, ha un carattere prevalentemente descrittivo, emerso da un'analisi del materiale critico a disposizione, e coinvolge nomi già abbondantemente acquisiti dalla critica, dall'altro, la medesima proposta può essere posta come punto di partenza per l'individuazione di canone della letteratura italiana contemporanea ben più ampio dell'attuale, in cui inglobare un numero ben più consistente di autori e opere. Una simile operazione può avere un impatto notevole, per esempio, sulle proposte dei manuali scolastici per tutti i gradi, come anche nelle scelte personali dei singoli docenti e, più in generale, dei livelli più alti del sistema scolastico, che avrebbero a disposizione uno strumento ulteriore per affrontare una tematica complessa e ancora, nonostante un percepibile cambio di sensibilità tra le fasce più giovani della popolazione, culturalmente poco assorbita come l'ecologia, senza ricorrere forzatamente a testi come i *Versicoli quasi ecologici* di Caproni³⁷.

³⁷ Il riferimento è, s'intende, alla scelta operata dal Miur nel 2017 quando, per la prima prova dell'Esame di Stato, venne proposto ai maturandi italiani il testo *Versicoli quasi ecologici* di Caproni, tratto da *Res amissa*, del 1991. Allargare il canone, come qui si propone, può essere utile anche a evitare situazioni simili a quella appena richiamata, dove l'urgenza di tenere insieme discussione tematica e analisi testuale ha portato a una scelta, ad avviso di chi scrive, quantomeno discutibile: e ciò sia se si guarda all'autore scelto, del quale il testo proposto non è certo dei più felici e per il quale la tematica ecologica non è di sicuro centrale, sia se si pensa a quanto altro avrebbe potuto offrire la nostra tradizione letteraria del Novecento, a partire da Volponi e Zanzotto stessi. La sensazione, piuttosto, è che ci sia stata la volontà di proporre un testo all'apparenza "facile", leggibile con gli strumenti eventualmente acquisiti dagli studenti durante il proprio percorso. Ma ciò non elimina né risolve il problema; anzi, possibilmente lo aggrava.

GRETA GIORGIA PALMAZIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)

SGUARDI E PROSPETTIVE ECOCRITICHE
NELL'INDIFFERENZA NATURALE DI ITALO TESTA:
INTERZONE E TERZO PAESAGGIO

Questa ricerca muove dalla volontà di approfondire la silloge poetica *L'indifferenza naturale*, di Italo Testa, da un punto di vista ecocritico, analizzando le interzone della sua poetica e quanto il terzo paesaggio permei la raccolta.

Italo Testa, nato a Castell'Arquato nel 1972, vive a Milano ed è docente di Filosofia Teoretica e Sociale, Teoria Critica e Filosofia Politica all'Università di Parma. Esordisce come poeta nel 2004 con la pubblicazione del poemetto *Gli aspri inganni*¹, a cui seguono le *Biometrie*². Nel 2007 esce la raccolta *Canti ostili*³, per poi arrivare al 2010, anno centrale per le pubblicazioni di Testa, quando esce prima *La divisione della gioia*⁴ e poi, nel *X Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*, edito da Marcos y Marcos, la sua silloge *Luce d'ailanto*⁵, che confluirà poi nell'*Indifferenza naturale* nel 2018⁶. Sempre nel 2010 esce *Non ero io*, un poemetto che diverrà sezione finale della raccolta *Tutto accade ovunque*⁷, pubblicata nel 2016. Questa raccolta è preceduta dalla silloge *I Camminatori*⁸, frutto della collaborazione con il fotografo Riccardo Bargellini. Dopo *Tutto accade ovunque* e *L'Indifferenza naturale* si arriva alla sua *Teoria delle rotonde. Paesaggi e prose*⁹, un

¹ Italo Testa, *Gli aspri inganni*, Faloppio, LietoColle, 2004.

² Id., *Biometrie*, San Cesario di Lecce, Manni Editore, 2005.

³ Id., *Canti ostili*, Faloppio, LietoColle, 2007.

⁴ Id., *La divisione della gioia*, Massa, Transeuropa Editore, 2010.

⁵ Id., *Luce d'ailanto*, in *X Quaderno Italiano di Poesia Contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2010.

⁶ Id., *L'Indifferenza naturale*, Milano, Marcos y Marcos, 2018.

⁷ Id., *Tutto accade ovunque*, Torino, Aragno Editore, 2016.

⁸ Id., *I Camminatori*, Livorno, Valigie Rosse, 2013.

⁹ Id., *Teoria delle rotonde. Paesaggi e prose*, Livorno, Valigie Rosse, 2020.

esperimento letterario che coniuga poesia, prosa e fotografia. Tra le opere più recenti si segnala il libro-poemetto *Quattro*¹⁰, e *Onda statica. Tre atti unici*, edito nella collana «Manufatti poetici» di Zacinto editore nel 2021¹¹. Inoltre, è fondamentale citare il contributo di Testa in ambito filosofico con, tra gli altri, *La natura del riconoscimento. Riconoscimento naturale e ontologia sociale in Hegel (1801-1806)*¹², la curatela di *Habits: pragmatist approaches from cognitive science, neuroscience, and social theory*¹³ e il più recente saggio *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*¹⁴.

La fascinazione per gli spazi interstiziali è onnipresente sin dall'esordio poetico di Italo Testa, ma a partire dalla *Divisione della gioia* sembra rovesciarsi l'opposizione sfondo/figura per lasciare il posto al paradigma figura/figura, mettendo quindi sullo stesso piano ciò che tradizionalmente faceva da sfondo e lasciando emergere di volta in volta, come delle figure sbalzate e affiancate, elementi umani e non umani. Gli spazi del terzo paesaggio sono «quegli spazi sottratti alla decisione umana, che includono i residui – luoghi abbandonati precedentemente sfruttati – gli insiemi primari – luoghi mai sottoposti a sfruttamento – e le riserve naturali protette»¹⁵. La questione residuale del terzo paesaggio esercita una grande influenza nella poesia testiana, perché «coglie esattamente una certa linea di tendenza nelle metamorfosi del paesaggio contemporaneo, qualcosa che ci sta sotto gli occhi ma che raramente abbiamo le parole per descrivere»¹⁶. I territori sfruttati in precedenza e ormai abbandonati dall'uomo – anche se talvolta solo momentaneamente – vivono delle forme di riconquista naturale e di secondarizzazione. Proprio qui prende forma un nuovo scorcio visivo fatto di «spazi eterogenei e aperti, [...] di mescolanze tra elementi diversi, particelle minerali, tessere vegetali, presenze animali, innesti tecnologici, dove preferibilmente si insediano in prima battuta quei migranti vegetali, ma anche umani, che si spostano in spazi ampi, tra i continenti»¹⁷. La periferizzazione della poesia stessa si accompagna alla deistituzionalizzazione del ruolo del poeta, conseguente allo sfaldarsi delle tradizionali strutture della società letteraria. Il mancare di una posizione consolidata della poesia, che nonostante queste metamorfosi

¹⁰ Id., *Quattro*, Salerno, Oèdipus, 2021.

¹¹ Id., *Onda statica*, Milano, Zacinto-Biblon Edizioni, 2022.

¹² Id., *La natura del riconoscimento: riconoscimento naturale e ontologia sociale in Hegel 1801-1806*, Milano, Mimesis, 2010.

¹³ Id., *Habits: pragmatist approaches from cognitive science, neuroscience and social theory*, a cura di F. Caruana, New York, Cambridge University Press, 2020.

¹⁴ Id., *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*, Novara, Interlinea, 2023.

¹⁵ Laura Pugno, *Verso la x. Un dialogo con Italo Testa*, in «Le parole e le cose», 7 novembre 2019.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

non esaurisce la sua forza, permette un'apertura a spazi inediti e a un operare «ad un grado zero antropologico, che non necessita di una legittimazione esterna, e che dunque può bene adattarsi anche ad una condizione postletteraria»¹⁸. Testa trova ispirazione nel carattere sorgivo degli spazi del terzo paesaggio, percorsi da movimenti eterogenei e imprevedibili, perché non soggetti alle logiche umane, come il proliferare delle specie infestanti. L'ambivalenza delle piante infestanti ed erratiche, come gli ailanti, si enuclea nel fatto che queste specie vegetali sono spesso così invadenti da sopraffare l'esistenza di altre piante, ma la loro forza permette a queste specie di resistere a condizioni ambientali estreme, affrontando il nuovo e contribuendo al continuo proliferare vitale. Questa ambivalenza investe, secondo Testa, anche la poesia stessa che resiste ai progetti umani, rivelando qualcosa che sta al di sotto della superficie.

L'Indifferenza naturale si presenta come un attraversamento di un paesaggio metamorfico e interstiziale, tra Marghera e Chioggia, che l'io poetico tenta di comprendere e afferrare, talvolta fondendosi con esso e talvolta sentendosene respinto ed estraniato e si svolge perlopiù nel paesaggio lagunare tra Marghera e Chioggia, sul bordo meridionale della laguna veneta. Il paesaggio protagonista dell'*Indifferenza naturale* non si iscrive né nella cosiddetta "prima natura" – ovvero ciò che sta fuori ed è completamente altro, la *wilderness* di Thoreau e gli spazi incontaminati – né nella "seconda natura" – quella che riguarda gli spazi antropizzati, i giardini e le città, dove si svolgono le pratiche sociali. Lo spazio di evoluzione dei versi testiani è più simile a una "terza natura", termine coniato dagli studiosi del paesaggio Christine e Michel Péna, in cui si consuma l'incontro-scontro tra natura e cultura, l'indifferenza tra umano e non umano¹⁹. Il concetto di postumano che interessa la poesia di Testa pone infatti, non tanto la questione dell'estinzione della specie umana, ma una rimodulazione del modo umano di abitare gli spazi. È ciò che già Testa tematizza con i *Camminatori*, presenze tra l'umano e il non umano che si aggirano negli interstizi urbani e che sembrano trovare un corrispettivo vegetale negli ailanti e nelle piante infestanti.

Le interzone che occupano la poesia di Testa non sono però soltanto delle interzone paesaggistiche e non riguardano soltanto la dimensione «inconclusa, aperta e indeterminata del paesaggio contemporaneo»²⁰. *L'Indifferenza naturale* permette infatti di riflettere anche sull'interzona identitaria in cui si pone l'io poetico, che si espone al paesaggio, confrontandosi e lasciandosi trascinare dal mondo vegetale e organico. Un'ultima interzona è quella che

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

investe la temporalità: l'opera di Testa sembra voler oltrepassare la tradizionale idea museale di paesaggio, che per molto tempo è stato ritratto – specialmente dalla poesia idillica – d come «archivio, insieme di ordini dati e riconosciuti che appartengono al passato»²¹. In una dimensione temporale sospesa dunque, se non per le spie lessicali che riportano il lettore alla stretta contemporaneità, i versi di Testa esprimono il dinamismo e la stratificazione del tempo nel paesaggio. Nel 1967 l'artista statunitense Smithson in *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*²² costruisce un breve *photo-essay* che racconta il suo viaggio da New York a Passaic, documentando il sorgere repentino di nuove costruzioni che alterano il paesaggio. L'artista concepisce questa opera transmediale come una sorta di appendice al poema *Paterson* di William Carlos Williams²³, legando due diverse forme espressive che tentavano di indagare le stratificazioni storiche e geologiche di quel paesaggio in forte trasformazione²⁴. Dal lavoro di Smithson emerge il concetto di “rovine a rovescio”: «mentre le rovine romantiche cadono in rovina dopo la loro costruzione, i nuovi monumenti “si ergono a rovine prima di essere costruiti”, prefigurando così il destino entropico di tutte le costruzioni future»²⁵. Ragionando similmente sul carattere storico degli spazi interstiziali, Testa intuisce i processi di rivitalizzazione che li attraversano, trovando in questi mutamenti un modello di resistenza e convivenza, che autorizzano una speranza radicale verso il futuro umano e non umano:

possiamo apprendere a rivisitarli come luoghi di invenzione del possibile, ove le vite individuali, come gli ailanti, si inventano soluzioni d'esistenza che ancora non sappiamo decifrare, ma che ci meravigliano e impauriscono per la loro radicalità, per il loro legame con qualcosa che ci manca, diventando figurazioni, per quanto invertite, di uno spazio comune del futuro, di un'utopia topica che si reinventa come luogo di sperimentazione di forme a venire²⁶.

La poesia infatti «avrebbe a che fare con l'autorizzazione della speranza, situandosi nella prospettiva di un orizzonte temporale» che l'autore chiama «futuro radicale»²⁷. Il pensiero poetico dialoga con il futuro, visto come un orizzonte di possibilità veniente, che la parola anticipa tramite

²¹ *Ibidem*.

²² Robert Smithson, Jack D. Flam, *Robert Smithson, the collected writings (The documents of twentieth-century art)*, Berkeley, University of California Press, 1996.

²³ William Carlos Williams, *Paterson*, New York, New Directions Books, 2013.

²⁴ I. Testa, *Futuri a rovescio*, in «Le parole e le cose»², 30 settembre 2019.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

l'immaginazione. In questo senso l'*Indifferenza naturale* si stabilisce in una interzona, spaziale e temporale, restituendo sia le stratificazioni geologiche dei luoghi attraversati dallo sguardo poetico, che quelle espressive delle diverse fasi di stesura di questa raccolta. L'aspetto più rilevante è che la voce poetica dell'*Indifferenza naturale* si innesta in uno spazio temporalmente interstiziale e sospeso, «dove il passato sconosciuto e il futuro emergente si uniscono in un vibrante, silenzioso ronzio»²⁸.

Il paesaggio è dunque, come scrive Serenella Iovino, un corpo che porta i segni del passaggio umano ed è dunque testo, perché «emerge dall'incontro di azioni, discorsi, immaginazione ed elementi fisici che si coagulano in forme materiali», attraverso cui è possibile «leggere le storie di relazioni sociali e rapporti di potere, equilibri e squilibri biologici, il concreto prendere forma di spazi, territori, vita umana e non umana»²⁹. Questo aspetto centrale della raccolta emerge in modo evidente nel poemetto *dietro i calanchi*, all'interno della sezione *Cori*. Il poemetto tripartito è concluso dalla nota «(Monte Giogo)»³⁰ ed è composto da tre movimenti: *I (il regno dei corvi)*, *II (caccia in volo)* e *III piacentiano, notte*. È necessario notare come questo poemetto fosse già contenuto nella prima raccolta di Italo Testa, *Gli aspri inganni*, diviso in tre componimenti intitolati *gennaio*, *renka/ s. damiano* e *implacato* e come entreranno nell'*Indifferenza naturale*, quattordici anni dopo, accorpati e rititolati. L'occasione del poemetto viene chiarita nella nota conclusiva alla raccolta:

Piacenziano (p. 40): termine cronostatigrafico che indica, nella scala dei tempi geologici, il piano superiore del Pliocene, compreso tra circa 3,6 milioni e 2,6 milioni di anni fa. Lo stratotipo del Piacenziano corrisponde agli strati di origine marina che affiorano nei calanchi dell'Alta Val D'Arda tra l'abitato di Castell'Arquato, Monte Padova, Monte Falcone e Monte Giogo. Presso il calanco di Monte Falcone sono stati rinvenuti nel 1840 uno scheletro acefalo di *Cetotherium*, nel 1875 uno scheletro completo di *Balaenoptera auctorostrata* e nel 1934 uno scheletro di cetaceo mysticeto. Sul crinale del calanco di Monte Giogo un cippo commemora il punto in cui fu ucciso il partigiano Rino Cavalieri³¹.

Questo poemetto si sposta dai luoghi lagunari che maggiormente occupano la raccolta, orientando lo sguardo verso l'Appennino Tosco-Emiliano in Val D'Arda, dove sorge il Monte Giogo. Questi luoghi montani sono

²⁸ William S. Burroughs, *Pasto nudo*, Milano, Adelphi, 2001.

²⁹ Serenella Iovino, *Paesaggio civile: storie di ambiente, cultura e resistenza*, Milano, Il Saggiatore, 2022, p. 12.

³⁰ I. Testa, *L'indifferenza naturale* cit., p. 41.

³¹ Ivi, p. 120.

stati teatro della Resistenza e della morte del partigiano Rino Cavaliere³². Nel 1956 inoltre proprio su questa altura viene costruita l'ex base Nato, detta "Livorno Station", abbandonata negli anni Novanta ma utilizzata durante la Guerra Fredda. Si tratta dunque di un paesaggio in cui sono fortemente visibili le tracce del paesaggio umano, facente ormai parte di quei luoghi interstiziali non più utili alle logiche umane, in cui si sta verificando un parziale processo di riconquista naturale. Nel primo movimento, che conserva sottotraccia la forma del sonetto, il poeta descrive il paesaggio invernale e segue con lo sguardo la figura umana che sola cammina tra i filari.

Il tu poetico, interlocutore ideale identificabile nel partigiano, procede nel silenzio del paesaggio, interrotto solo dal rombo dei cacciabombardieri; la terra franosa del calanco cede al passo umano, tra i raggi di una luce tagliente che illumina i campi arati e i rovi imbiancati dalla neve. La figura umana transita nel «regno dei corvi», un paesaggio inospite che riporta le tracce del passaggio umano, ora all'insegna della violenza, ma prima – come lasciano intendere i «fazzoletti sparsi degli amanti»³³ – teatro di amori nascosti. Il secondo movimento, strutturato come una sequenza di haiku³⁴, si intitola *caccia in volo* e qui la natura accogliente e rasserenante dei calanchi d'estate – come lascia intendere la fioritura di papaveri e della robinia – sembra invitare il tu poetico a fare esperienza del mondo attorno a sé, toccando l'erba tagliata e sostando nell'ombra fresca. Un'interferenza disturbante si insinua in queste terzine, che si accostano gradualmente alla tragedia dello staccamento e della caduta di un reattore del cacciabombardiere in volo. Il paesaggio circostante tenta a tratti di nascondere l'uomo, in questo caso proteggendolo e annullandolo nella sua ombra. L'impossibilità del partigiano di toccare l'erba e connettersi alla natura nel turbine violento della guerra accompagna il lettore all'ultimo movimento: *piacenziano (notte)*. Questa sezione, che riprende a tratti la scansione del componimento precedente variandone la forma, fa emergere in modo evidente l'aspetto delle diverse stratificazioni morfologiche e temporali di questi luoghi. Il testo procede con una struttura regolare: le terzine sono intervallate da distici non rimati e segnalati dal corsivo e da una strofa di versi liberi, per poi concludersi di nuovo con una terzina e un distico finale. I piani temporali del testo si alternano: le terzine sembrano dar voce al poeta, che si rivolge

³² Nella nota a conclusione della raccolta si legge «Rino Cavaliere», ma dopo una approfondita ricerca si nota che il cippo del Monte Gioio è eretto in onore del partigiano Rino Cavaliere.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Federico Francucci, *Italo Testa | L'indifferenza naturale*, in «Semicerchio», LXI (febbraio 2019) p. 98.

inizialmente all'interlocutore dei movimenti precedenti per poi passare, con una forte rimodulazione pronominale, alla prima persona plurale che in tono corale e collettivo parla al "voi" dei partigiani. I distici potrebbero essere letti indipendentemente dalle terzine perché, come una presa diretta dal tono evocativo e rarefatto, seguono gli ultimi attimi della vita del partigiano che cade nella neve, unendosi finalmente al mondo organico e vegetale e cantando insieme il dolore che li accomuna. Vi è quindi una sovrapposizione finale tra umano e non umano in una fusione panica, nel dolore condiviso e partecipato anche dalla natura circostante. Le tre terzine di versi liberi procedono con ritmo regolare e cadenzato, quasi come una preghiera, intonando un'elegia in onore del sacrificio e del coraggio dei partigiani. Nella prima terzina «il sangue che non hai versato/ alla battuta d'armi/ sui calanchi franosi»³⁵ restituisce il sentimento dell'io poetico, che parla da un presente che gli impedisce di sentirsi completamente coinvolto nell'esperienza attiva della resistenza, avendo serenamente mancato un appuntamento con la Storia. I confini di questo componimento non sono dunque solo quelli tra uomo e natura, che fatalmente alla fine del secondo movimento trovano un punto di fusione, ma sono quelli imposti dallo scorrere del tempo che fanno sì che il Monte Giogo, prima teatro di un tassello fondamentale per la storia italiana, si sia tramutato in una «tranquilla dimora» fissata dalla storia. L'io, in chiusa al poemetto, sembra frantumarsi di fronte al sentimento di inazione e si tramuta in un "noi" collettivo e generazionale, che ricerca disperatamente, da un presente che frana come la terra di un calanco, delle tracce che riconducano alle gesta dei partigiani, forse per tentare di radicarsi in profondità e trovare un senso al proprio passaggio nel mondo.

Sebbene questo poemetto possa sembrare topologicamente sconnesso dal resto della raccolta, tutta ambientata tra Marghera e Chioggia, è proprio la sua rifunzionalizzazione all'interno dell'*Indifferenza naturale*, insieme alla nota d'autore citata, che aggiunge un senso profondo a questo accorpamento. Il calanco dove si consuma la lotta partigiana e divenuto ormai terreno residuale è spazio di memoria geologica, oltre che umana e civile. A dare il titolo al terzo componimento è il termine cronostratigrafico "piacenziano", che riferisce a un piano del Pliocene – ultimo periodo geologico dell'era cenozoica³⁶ – caratterizzato da un deterioramento climatico che ha portato all'estinzione di molte specie animali e vegetali. Uno dei siti del piacenziano è proprio costituito dall'anfiteatro calanchivo del Monte Giogo, dove

³⁵ Ivi, p. 40.

³⁶ Treccani, definizione di "Piacenziano".

sono stati rinvenuti sedimenti e fossili dell'antico mare pliocenico. Torna dunque, anche se sottotraccia, la tematica marina, che riconnette in modo organico il componimento al resto della silloge. Qualcosa di simile accade anche nel componimento *Salti del diavolo*, nella sezione *Bancali*, verso la conclusione della raccolta in cui l'occasione topologica viene ancora una volta chiarificata dalla nota d'autore. I salti del diavolo sono infatti delle guglie rocciose situate in Val Baganza, che emergono bruscamente dal terreno e sono frutto dell'emersione «dal fondo oceanico di una formazione sedimentaria di età cretacea»³⁷, attorno a cui aleggiava nel Medioevo una leggenda per cui queste guglie sarebbero le tracce lasciate dalle unghie del diavolo in fuga alla vista di un eremita. Torna dunque l'aspetto storico, così come quello geologico – che fa sistema con il tema marino e il campo semantico acquatico – rendendo visibile l'incontro-scontro tra natura e cultura.

È necessario inoltre osservare come l'attraversamento poetico di queste zone interstiziali entri nelle pieghe più profonde del linguaggio, strutturando alcuni espedienti espressivi che fanno sistema nella raccolta. Nell'*Indifferenza naturale* Testa fa un ampio uso delle analogie pronominali sul modello “sostantivo + di + sostantivo”, connettendo elementi apparentemente distanti da loro e creando tramite il linguaggio una zona di contatto tra due mondi apparentemente separati. Questo uso analogico della preposizione associa spesso un elemento del mondo della “prima natura” – del mondo naturale, organico, vegetale – a un elemento della sfera semantica umana o del paesaggio antropizzato. Per esemplificare questo stilema ricorrente si citano i primi distici del terzo componimento della sezione *Un giorno tra i viventi*:

queste placche di luce sulla scorza del cielo
avvampano inerti, a scatti si sfaldano;

sulla piastra rovente di nuvole in transito
si scheggia il profilo di uccelli che migrano³⁸.

Gli elementi naturali diventano tangibili e assumono una consistenza quasi tattile: i raggi luminosi sono «placche di luce», il cielo una scorza e le nuvole illuminate dal sole formano una «piastra rovente» che sembra scheggiare, disunire lo stormo degli uccelli in volo. Molte occorrenze di queste figure retoriche si ritrovano nelle descrizioni del cielo e della luce,

³⁷ I. Testa, *L'indifferenza naturale* cit., p. 121.

³⁸ Ivi, p. 91.

come «medaglie di cielo»³⁹, «lame di luce»⁴⁰, «cielo di rame»⁴¹, «losanga di luce»⁴². Questo stilema torna anche nella descrizione delle specie vegetali, dando forma agli ailanti, con le loro foglie che sono lame e falci, e ai salici nella sezione *La preda*, con le loro «fronde d'acciaio»⁴³. In alcuni punti si osserva un rovesciamento analogico per cui è il non umano a dare forma all'umano o all'antropizzato, come nel primo componimento della sezione *La preda*, in cui i corpi e le menti dei protagonisti vengono lisciati e corrosi dal mare: «i polpacci fioriti e imbiancati dal sale» e ancora «fascia lo spacco dei denti, la siepe/ dei pensieri impigliati tra i massi»⁴⁴. L'analogia compone l'ossatura espressiva della raccolta e interviene, anche senza l'uso del pronome, rimescolando e ridiscutendo i confini tra umano e vegetale, naturale e antropizzato: allora l'asfalto delle strade si stende in squame, associandolo alla sfera semantica acquatica⁴⁵; la luce è un muro durissimo, di calce e cemento, una lastra o una lama tagliente; la nebbia scende a «falde e falde»⁴⁶ e la lucentezza dell'acqua lagunare è una «glassa»⁴⁷, che si confonde tra le «pagine intatte del cielo»⁴⁸. La natura ambivalente della luce, che consola e ferisce, restituisce la natura ambivalente della poetica di Italo Testa.

Tornando al titolo, *L'indifferenza naturale*, pone sul piano due questioni: la prima, che immediatamente rimanda alla natura matrigna leopardiana, con il suo sentimento di ostilità e violenza, si rivela anche come qualche cosa d'altro: la porosità, passaggio, transizione e oscillazione tra natura e storia, artificio e spontaneità; allo stesso tempo in senso etimologico rimanda alla non distinzione dei confini tra umano e non umano. In conclusione, sorge un interessante parallelismo: quello che avvicina la ginestra leopardiana alle piante pioniere, resistenti e vagabonde, come l'ailanto, operando quindi una rilettura della ginestra, come “figura della possibile non-distinzione tra natura e storia, una forma dell'invenzione del possibile”, nelle parole del poeta⁴⁹.

³⁹ Ivi, p. 16.

⁴⁰ Ivi, p. 34.

⁴¹ Ivi, p. 35.

⁴² Ivi, p. 78.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Ivi, p. 75.

⁴⁵ Ivi, p. 79.

⁴⁶ Ivi, p. 80.

⁴⁷ Ivi.

⁴⁸ Ivi, p. 81.

⁴⁹ Italo Testa, Greta Giorgia Palmazio, *Natura e invenzione del possibile: dialogo con Italo Testa*, in «La Balena Bianca», 11 marzo 2024.

Per concludere quindi, la poesia di Italo Testa si iscrive in una di quelle strategie di sopravvivenza di cui parla Serenella Iovino, utile non solo a intraprendere una reale e profonda riflessione sullo spazio della poesia nel metamorfico tempo presente, ma anche ad aprire nuove vie – attraverso la parola poetica – per comprendere il nostro tempo, incominciando a ridefinire i confini tra ciò che chiamiamo “umano” e ciò che chiamiamo “naturale”, per chiederci dunque – come afferma Testa – cosa sia l’umano dopo che arriviamo a comprenderci diversamente o a percepire diversamente la nostra posizione nel mondo: come evolvere verso qualcosa di altro⁵⁰.

⁵⁰ *Ibidem*.

7.

MODERNITÀ LETTERARIA:

VISUAL ARTS E CONTAMINAZIONI NARRATIVE

TERESA AGOVINO
(UNIVERSITAS MERCATORUM, ROMA)

I PROMESSI SPOSI: UN LUNGO VIAGGIO PER IMMAGINI DAI FUMETTI AI MEME

1. *La “preistoria”*

Nel commissionare a Gonin le celebri tavole per la *Quarantana*, Alessandro Manzoni divenne, di certo involontariamente, il primo “fumettista” di sé stesso. La storia è molto nota e viene dettagliatamente riportata da Marino Parenti, in un famoso testo del 1945¹ per essere ripresa poi da Fabio Danelon in un più recente saggio, dedicato all’iconografia matrimoniale nei *Promessi sposi*. Si tratta di:

Oltre quattrocento vignette di Francesco Gonin (e collaboratori), [...] composte sotto l’attenta regia di Manzoni [...]: visualizzazione d’autore a pieno titolo. [...] Tale fortuna indica l’ininterrotta conversazione con *I promessi sposi* del pubblico di lettori italiani, e pure la forza comunicativa del romanzo².

Dei motivi che spinsero l’autore a una tale impresa, funestata fin da subito da scarsi risultati di vendita e da immediate contraffazioni³, parlava invece, nel 1989, Gianfranco Bettetini:

Il testo letterario dà origine a una produzione popolare molto intensa e variegata, desiderata e temuta dallo stesso Manzoni. Questi, comunque, una volta compresa l’importanza della traslazione del romanzo nella tradizione popolare, volle assumersi responsabilità dirette al proposito, orchestrando con una regia minuziosa quella che sarà la matrice di ogni successiva volgarizzazione: l’integrazione visiva

¹ Marino Parenti, *Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana*, Bergamo, Istituto Italiano d’arti grafiche, 1945.

² Fabio Danelon, *Percorsi critici nel Settecento e nell’Ottocento*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 135-136.

³ Ivi, p. 52.

della vicenda per mezzo delle 400 illustrazioni del Gonin a proposito dell'edizione riveduta del 1840. In questa trasposizione prevalgono, secondo i suggerimenti precisi dell'autore, l'azione, la dimensione epica, gli elementi comici e quelli ironici: una specie di effetto-fumetto, gestito dallo stesso romanziere⁴.

D'altro canto, la trasposizione in immagini dei temi e personaggi narrati e descritti nei romanzi non è infrequente, nel corso del XIX secolo si trovano, infatti, romanzi corredati da illustrazioni di ogni genere; potremmo dire senza errore, anzi, che la presenza di immagini (o "vignette", per dirla con Danelon) all'interno dei romanzi a stampa più diffusi, rappresenti quasi la norma e molti testi di questo tipo possedeva la stessa Teresa Stampa nella sua libreria.

2. *Il fumetto*

Al netto di tali considerazioni, che vedono *I promessi sposi* nascere – o, meglio, evolversi – già sotto il segno delle illustrazioni, ciò che realmente contraddistingue il romanzo manzoniano, al punto da renderlo, poi, come si vedrà, bersaglio dei più noti e, spesso, anche dissacranti fumettisti contemporanei è la straordinaria capacità di "narrazione visiva" che Manzoni stesso imprime al suo romanzo e che Andrea Camilleri ebbe a spiegare addirittura come una sorta di antesignano dello *story-board* cinematografico:

Il fatto è che Manzoni ha un tipo di narrazione visiva straordinaria, a leggerlo da questo punto di vista ti giuro che è cinema. [...]. E che fosse visivo, te ne accorgi dalle indicazioni che dà al suo illustratore, il cui disegno non si traduce in una illustrazione, ma diventa complementare alla narrazione, importante allo stesso modo [...]. E questo è cinema, questo è *story-board*, e non lo poteva sapere⁵.

La visionarietà manzoniana, unita all'incredibile capacità dell'autore di tradurre in parole una tale percezione sensoriale, attirerebbe dunque proprio chi d'immagini letteralmente vive, ovvero i fumettisti, al punto da condurli a riproporre sul piano grafico quelle suggestioni che Manzoni aveva espresso (non solo) a parole. Manzoni stesso, d'altro canto, non si era limitato a far tradurre, da altri, in immagini ciò che aveva composto in forma scritta. Difatti, già Eleonora Brandigi ha ben dimostrato come l'autore-Manzoni vada considerato non solo in relazione al testo scritto ma nella totalità della *Quarantana*:

⁴ Gianfranco Bettetini, *Cronaca del "matrimonio" tra l'industria culturale e i "Promessi sposi"*, in *Leggere I promessi sposi*, a cura di G. Manetti, Milano, Bompiani, 1989, p. 255.

⁵ Andrea Camilleri, Tullio De Mauro, *La lingua batte dove il dente duole*, Bari, Laterza, 2013, p. 61.

Il lavoro di illustrazione dei *Promessi sposi* coinvolge, innanzitutto, la ricognizione di una sorta di avantesto “per immagini” del romanzo stesso [...] Manzoni [...] è prima autore-scrittore, poi lettore di sé stesso e quindi autore-illustratore [...]. Nel caso specifico, è possibile considerare Manzoni come autore del testo scritto e del testo illustrato⁶.

Va da sé, poi, che un elemento caratterizzante la possibilità della resa grafica è certamente la «comicità del romanzo che, [...], era una componente già presente nel testo che si è poi deciso di accentuare attraverso il percorso visivo del romanzo»⁷ stesso e che, insieme all’altro tratto fondamentale e fortemente “visivo” di alcune scene manzoniane, quello “caravaggesco”⁸, supporta appieno la possibilità di una rappresentazione per immagini (o “vignette” nel nostro caso). Va, insomma, presa in considerazione non solo la potenza visiva del testo stesso, ma anche la classicità stessa dell’opera in questione, che la condurrà, come vedremo, anche se per vie non sempre “lecite”, a rimaneggiamenti in chiave contemporanea, atti a rappresentare di volta in volta l’epoca in cui questa viene riscritta.

Va, infine, sottolineato come, a differenza di quanto accade, ad esempio, con il fumetto dantesco, uniformemente distribuito in tutto il mondo e generato da disegnatori di ogni Paese, quello manzoniano origini da una rivisitazione quasi esclusivamente italiana; segno evidente, questo, della portata nazional-popolare del “romanzo italiano per antonomasia”⁹.

Eppure, sia pur in ambito strettamente nazionale, sin dalle origini del nostro fumetto, troviamo, ancora in bianco e nero, un primo esemplare datato 1967¹⁰, *Pappagone e I promessi sposi*¹¹ sceneggiato (con estrema probabilità) da Peppino De Filippo e illustrato da Bernasconi. Nell’anno in cui

⁶ Eleonora Brandigi, *L’archeologia del graphic novel: il romanzo al naturale e l’effetto Töpffer*, Firenze, University Press, 2013, pp. 100-101 e 122.

⁷ Ivi, pp. 225-226.

⁸ Cfr. Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi. Manzoni, Caravaggio e la fabbrica del realismo*, Roma, Carocci, 2018.

⁹ La biblioteca di Casa Manzoni segnala l’esistenza di un unico fumetto giapponese dei *Promessi sposi*, stampato a Tokio nel 1984, per il quale cfr. *I promessi sposi. Edizione giapponese a fumetti* <https://www.casadelmanzoni.it/content/promessi-sposi-i-edizione-giapponese-fumetti?language=it> (ultima consultazione: 5 giugno 2023); mentre ricerche come “fumetto tedesco”, “fumetto americano” e simili, non restituiscono alcun risultato.

¹⁰ Come si legge in F. Danelon, *Percorsi critici nel Settecento e nell’Ottocento* cit., p. 148, esiste una prima antecedente imprecisa versione a fumetti, non parodistica del romanzo manzoniano, anonima e di ampia diffusione, apparsa nel 1936 nell’*Enciclopedia dei ragazzi* edita da Mondadori. Per una rassegna più dettagliata, aggiornata al 2017, sul fumetto dedicato ai *Promessi sposi* cfr. Teresa Agovino, *Della “narrazione visiva” di Manzoni. Rassegna sul fumetto ispirato ai Promessi sposi*, in «Testo», XXXVIII (gennaio-giugno 2017), n. 73, pp. 125-135.

¹¹ Anno 1, Numero 8, 11 marzo 1967, Roma, Gallo Rosso Editrice.

il regista Sandro Bolchi sta girando lo sceneggiato dei *Promessi Sposi* per la RAI, lo sgrammaticato Pappagone, da poco approdato al fumetto dal mondo della televisione, si ritroverà ingaggiato per sostituire l'attore che interpreta don Abbondio, dando vita a una serie di comiciissimi equivoci. Ma l'anno di maggiore fioritura del fumetto ispirato ai *Promessi sposi* sembra essere il 1989. Proprio allo scadere degli anni Ottanta, infatti, vedono la luce *I Promessi Sposi a fumetti. Viaggio semiserio dalle vignette al romanzo*, opera adattata da Claudio Nizzi e illustrata da Paolo Piffarerio e *I promessi topi* della Disney, su cui torneremo a breve. Dello stesso anno, anche una curiosa versione pornografica (raccolta nella collana «I Notturmi», Nuova Serie, Anno I, n. 5), forse opera della mano di Sandro Angiolini «che si risolve nell'amplesso tra Renzo e Lucia, già stuprata però da don Rodrigo in precedenza: un'inconsapevole interpretazione critica del romanzo»¹². Ancora nel 1997, Max Bunker, celebre disegnatore di *Alan Ford*, inserisce tra le grandi parodie dei suoi albi il romanzo manzoniano.

Dunque, la parodia Disney, che pure forse è la più conosciuta e letta – stante anche la fama del marchio internazionale – da un pubblico discretamente variegato per età e *background* culturale, non è l'unica ad aver bersagliato il Nostro negli anni; anzi, si può dire che la galleria di riscritture del romanzo sia particolarmente nutrita, soprattutto nell'età d'oro del fumetto, quella che va dagli anni Settanta agli anni Novanta del Novecento. Molto si è già scritto su *I promessi paperi* (1976) e *I promessi topi* (1989), «le» parodie per antonomasia, molto note al grande pubblico, delle quali è giusto qui segnalare unicamente la ristampa 2023, occorsa proprio in occasione del centocinquantenario anniversario della morte di Manzoni. *I promessi paperi*, «susseguirsi di infedeltà mirate e di una ricerca ironica impegnata soprattutto nei giochi verbali»¹³, nasce dalla fantasia di Edoardo Segantini e Giulio Chierchini, mentre, la riedizione dei *Promessi sposi* a Topolinia, è realizzata da Bruno Sardi e Franco Valussi ed edita nel 1989 (*Topolino* nn. 1769-1770-1771), più vicina all'originale dal punto di vista narrativo, riporta anche in prima pagina la dicitura «Da un'idea di Alessandro Manzoni», che nel primo caso mancava. *I promessi topi*, è, insomma, quello che Gérard Genette ebbe a definire un «travestimento burlesco» in piena regola, un'opera, cioè, che «modifica lo stile [del modello di riferimento] senza modificare il soggetto»¹⁴. La summenzionata riedizione de *I promessi paperi* e *I promessi topi* del 2023 si accompagna ad uno speciale di Topolino, datato

¹² F. Danelon, *Percorsi critici nel Settecento e nell'Ottocento* cit., p. 149.

¹³ G. Bettegini, *Cronaca del "matrimonio" tra l'industria culturale e i "Promessi sposi"* cit., p. 258.

¹⁴ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di R. Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 26.

17 maggio (n. 3521), con i disegni di Paolo Mottura e la sceneggiatura di Alessandro Sisti. La storia, in due episodi, si intitola *Zio Paperone e il troppo vero storico* e narra dell'incontro tra l'avarico personaggio paperopolese e Anassandro (dove la radice Ana- sta, ovviamente, per "Anatra") Manzoni, possibile grazie a degli speciali occhiali costruiti da Archimede, che permettono di vedere il passato e calarvisi appieno. Si possono qui facilmente notare molti dettagli legati alla biografia manzoniana, riportati anche con una certa precisione, a partire proprio dai luoghi più cari allo scrittore: la casa di via del Morone a Milano e il cancello della Villa di Brusuglio. Delle abitudini di Manzoni, poi, vengono messe in evidenza l'amore per le passeggiate e la natura e la caratteristica balbuzie, trasposta anche nei *balloon* in cui Manzoni parla con un estraneo (zio Paperone, appunto). Accade poi che il giovane Anassandro, che sta organizzando la stesura del romanzo al momento dell'incontro, trovati gli occhiali di Paperone, finisca a sua volta per tornare indietro nel tempo, incontrando Renzo, Lucia e i bravi (come sempre accade in parodia, giocati sull'ambiguità lessicale bravo/cattivo, che torna sovente, lo vedremo a breve, anche nei meme). Sempre per Panini Comics il 17 maggio 2023, viene pubblicato anche *Paper Manzoni*, un fumetto dedicato a un'avventura giovanile del Manzoni bambino, che dovrà confrontarsi con la strega Amelia, in cui si possono vedere anche le tavole preparatorie del piccolo Manzoni (impersonato qui da Paperino) e dell'amico significativamente nominato Tonio (Paperoga) con un rimando onomastico al romanzo certamente non dettato dal caso.

3. *I meme*

L'iconografia manzoniana più recente non si ferma al solo fumetto, ma va a toccare il mondo del *web*, particolarmente fiorente in tal senso, forte anche dell'obbligo scolastico (oggi decaduto) – ed è questo, ma è un dato molto ben evidente, un ulteriore motivo di tali e tante riprese per immagini, ininterrotte nel corso del tempo – che vede, dal 1888, *I promessi sposi* dominare tra i banchi, al pari solo della *Commedia* dantesca. In anni più recenti, dunque, il fumetto sembra aver lasciato una parte del proprio spazio di manovra al *meme*:

Nel 1976 Richard Dawkins pubblica *Il gene egoista*, una reinterpretazione dell'evoluzionismo darwiniano, considerata oggi un classico della divulgazione scientifica. Verso la fine del libro, lo scienziato [...] Ipotizza [...] che, così come nella biologia tutto si costruisce a partire dal gene la cui caratteristica è replicarsi, sempre uguale

ma in complessi sempre diversi, anche nella cultura deve esistere una dinamica analoga. Dawkins chiama *meme* il cugino culturale del gene, ispirandosi alla parola greca *mimeme* ‘imitazione’, e accorciandola per creare assonanza. Il meme non è un oggetto ma una cornice interpretativa dell’intera produzione culturale umana¹⁵.

«La parola meme» va a costituire in ambito strettamente linguistico un «caso particolare» di neologismo «di cui conosciamo autore e data di nascita»¹⁶. Negli anni Duemila, la parola si è velocemente accomodata, per mezzo di un lieve slittamento semantico, in internet, in particolare nel panorama *social*, andando così a indicare «non [...] un’interpretazione globale della cultura umana ma una classe di oggetti virtuali [che] mutuano il nome dall’idea di Dawkins perché la loro natura profonda è di replicarsi sempre uguali ma in composti sempre diversi»¹⁷. Un *meme*¹⁸, infatti, altro non è che la stessa immagine – spesso una fotografia, ma anche un disegno, un fumetto che per svariati motivi diventano virali sul *web* – replicata innumerevoli volte con differenti didascalie che ne contestualizzano la nuova collocazione semantica e semiotica¹⁹.

Abbiamo il meme quando gli oggetti virali si diffondono in un contesto che consente agli individui di non essere semplici fruitori del contenuto ma anche (ri)creatori [...], utenti che sono insieme produttori e consumatori. [...] È ben visibile, nella semiotica interna della maggior parte dei meme, l’apertura a una creatività orientata. [...] perché possiamo intendere la forma egemone del meme come una cornice per battute, un dispositivo umoristico che fa da schema base per ogni successiva produzione. Difatti la struttura classica di un meme è composita: c’è una parte invariabile, chiamate *template* o *format* e una parte variabile, la battuta ogni volta diversa che completa le premesse del template²⁰.

Va da sé che il pregio – che diventa al contempo il maggior difetto – dei *social network* consiste nel concedere a tutti la possibilità di creare e condividere contenuti a loro volta fruibili a un pubblico incredibilmente ampio: non è necessario, insomma, conoscere ad elevati livelli la grafica *web* né tantomeno

¹⁵ Alessandro Lolli, *È nella cornice il cuore del meme*, in «Treccanonline-Lingua italiana», 10 maggio 2018, https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/scritto_e_parlato/Meme.html (ultima consultazione: 3 giugno 2023).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Si utilizzerà, qui, il termine *meme* sia al singolare che al plurale. In italiano, ad oggi, sono diffusi entrambi i plurali (*meme*, *memi*) in egual misura e vengono utilizzati indistintamente.

¹⁹ Sul tema, chi scrive ha più ampiamente argomentato in *Non basta essere bravi. Bisogna essere don Rodrigo! Social, blog, testate online: Manzoni e il grande pubblico del web*, Roma, Armando Editore, 2023.

²⁰ A. Lolli, *È nella cornice il cuore del meme* cit.

la critica letteraria per diventare *creator* di *meme*, poiché: «è evidente che l'uso dei *social network* consenta una costruzione attiva della conoscenza da parte del soggetto che ne fa uso»²¹. Da un lato, quindi, si verifica – e questo potrebbe rappresentare il rovescio negativo della medaglia – una disponibilità potenzialmente infinita di sfondi parodistici e caricaturali in cui inserire l'opera manzoniana, scolasticamente assimilata da ogni italiano che possieda un'istruzione quantomeno di base; dall'altro, però, emergono al contempo le incredibili potenzialità stesse dell'opera letteraria che, a sua volta:

[...] è infinita nel senso della sua inesauribilità: c'è un elemento di dinamicità dell'opera che di fronte a nuove interpretazioni svela significati nuovi, originali e prima impensabili [...]. Il senso d'infinità dei significati risiede [...] nel suo essere sempre rivelatrice di significati insospettati che l'interprete svela²².

Attraverso la composizione di *meme* dedicati ai *Promessi sposi*, quindi, gli studenti (di ieri e di oggi) diventano parte attiva della ri-creazione del testo che va a risolversi una «vera e propria 'traduzione' di significati, adattati alla sintassi della modernità»²³ pur perdendo, in svariati casi le «valenze originarie»²⁴ del testo, che vengono riconvertite in una versione comico-parodistica (spesso contenente anche visibili errori di lettura) di tipo immediato, poiché al fruitore ultimo – tendenzialmente, un diverso discente, che utilizza i *social network* – sarà necessario uno sguardo fugace e basterà la lettura di poche righe per ricollegarsi al testo manzoniano.

Volendo riportare qualche esempio di *meme*²⁵ il cui *template* di base viene orientato in senso comicamente manzoniano, si pensi all'immagine

²¹ Matteo Maselli, *L'ipermedialità dantesca. Case study di una diffusione social*, in «Studi Culturali», XIX (dicembre 2022), n. 3, p. 382.

²² Luigi Attademo, *Contributi a una storia dell'interpretazione musicale: l'interpretazione come creazione e la nascita della riproduzione sonora*, in *Musica e interpretazione: soggettività e conoscenza nell'esecuzione musicale*, a cura di L. Attademo, Torino, Trauben, 2002, p. 73. Cfr. anche Daniela Bombara, *Dante tecnologico dai videogiochi ai Social Network: manipolazioni e rivisitazioni di Dante autore e personaggio*, in *La funzione di Dante e i paradigmi della modernità*, Atti del XVI Convegno Internazionale della MOD (Roma, Lumsa, 10-13 giugno 2014), a cura di P. Bertini Malgarini, N. Merola, C. Verbaro, Pisa, Edizioni ETS, 2015, p. 785: «Le affermazioni di Attademo, riferite all'esecuzione musicale, ci sembra possano avere una validità che supera l'ambito di pertinenza originario: l'efficacia di ogni manipolazione testuale si misura nella capacità di risemantizzare i nodi concettuali dell'opera di partenza, intesa come sistema dinamico».

²³ *Ibidem*.

²⁴ Ivi, p. 786.

²⁵ I *meme* qui riportati, dei quali è molto complesso risalire agli autori originari a causa della vasta diffusione *web*, sono stati reperiti attraverso il *social network* "Facebook", cui è facile ipotizzare siano approdati tramite "Twitter", anche se non sempre lo scambio di contenuti tra le due piattaforme avviene in maniera unidirezionale.

che mostra in *template* una nota fotosequenza della coppia Jennifer Lopez - Ben Affleck, recentemente salita alla ribalta del *gossip* internazionale per un ritorno di fiamma dopo un precedente divorzio. Nell'immagine superiore si vede Ben Affleck sussurrare qualcosa all'orecchio della moglie, che – immediatamente dopo – si incupisce mentre lui sorride compiaciuto. Al *template*, viene qui aggiunta la dicitura “I promessi sposi sono meglio della Commedia”, una battuta immediata che rinvia unicamente ai titoli di due opere ben note al pubblico italiano mediamente scolarizzato e alla celebre diatriba “Dante vs. Manzoni” che da sempre pare accendere gli studenti di ogni età, con una spiccata tendenza alle preferenze di ambito dantesco. La parte variabile, ovvero la frase inserita dal creatore di meme, ribalta, invece, lo stereotipo sopra indicato – attribuendo all'attore una preferenza manzoniana – e rende in tal modo ancor più comico l'effetto finale del *meme*. Qualcosa di simile accade nella fotografia che mostra in *template* la foto di un momento aggregativo di tipo religioso, probabilmente un corso di catechismo, che vede al centro della scena un prete di mezza età attorniato da giovani, mentre la parte variabile gioca non solo sul rimando al mondo cristiano-cattolico, che immediatamente salta all'occhio del lettore manzoniano di base, ma anche sul contrasto semantico “bravi-cattivi”²⁶ (la tematica, tra l'altro, è tra quelle che ricorrono con maggiore frequenza nel mondo del *web*, ma anche, come si è accennato sopra, in relazione al romanzo manzoniano). Si noti anche qui l'utilizzo del termine “*fans*”²⁷, che va a sostituire un forse più appropriato “lettori”, con una voce sensibilmente più affine al mondo di internet e del contesto *pop* in cui la didascalia fa calare l'immagine. Si veda, da ultimo esempio, un terzo *meme* in cui il *template* di base è molto noto e riguarda un'immagine – diventata virale

²⁶ Il *Dizionario Etimologico Online*, rinviando al *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana* di Francesco Bonomi, riporta in merito al significato letterale prima e metaforico poi, del termine “bravo” quanto segue: «*bràvo*: *sp.* e *port.* Bravo; *prov.* brau; *femm.* brava, *fr.* brave. Corrisp. al b. lat. BRĀVUS che da prima volle collegarsi al gr. BRABION, *premio della vittoria*, poi al lat. BĀRBARUS [onde *BRĀBARUS, BRĀBUS] *barbaro* (Cornu), a PRĀVUS, *cattivo*, al celto (cimbr.) BRAU, *terrore* [...] Però in tanta discrepanza [...] sembra non assurdo né strano riferirlo alla radice europea BHRAG *rompere, spezzare* [...] nel senso di *colui che infrange o che abbatte ogni ostacolo*, lo che starebbe d'accordo coll'antico significato d'*indomito, d'impetuoso*, detto dei bovi selvaggi e delle onde infuriate (v. *Brado*), poi quello di *vincitore* per una metafora facile a comprendersi. – Forte, Audace, Coraggioso, Prode; e finalm. Eccellente, Egregio, Capace; Abile. Un di valse anche Scherano, Assassino, Mercenario; altrim. Bravaccio, il qual senso manifestamente discende dall'antico significato di *feroce*». Facile, dunque, comprendere come l'ironia giocata sul doppio significato del termine resti un *topos* della ricezione comico-parodica di tipo manzoniano in un pubblico di livello mediamente scolarizzato.

²⁷ La voce, tra l'altro, nella sua forma di prestito dalla lingua inglese è riportata anche in modo scorretto poiché è norma, nei prestiti dall'inglese all'italiano, non inserire la “-s” finale di parola per la formazione dei plurali.

proprio grazie ai *meme* e alla loro diffusione capillare – che ritrae Vladimir Putin e Silvio Berlusconi in atteggiamenti amichevoli e sorridenti, in una scena in cui l'ex premier italiano sembra indicare qualcosa al presidente russo. La parte variabile, che recita: “1628. Don Rodrigo e il conte Attilio scommettono su Lucia”, è stata riadattata ancora una volta in senso comicamente manzoniano, basando qui l'ironia non solo sullo scatto in sé, ma anche sulla nota fama di donnaioli che entrambi i politici hanno da sempre alimentato a livello mediatico. Ironia della sorte – dato probabilmente ignorato dall'autore del *meme*, ma che rende involontariamente ancor più comica la scena per un lettore di livello accademico – proprio l'idea della scommessa tra Attilio e Rodrigo, parrebbe nascere da un evento autobiografico riguardante lo stesso Manzoni:

[...] in una lettera del 1803 (?) all'amico G. B. Pagani, il giovane Manzoni scriveva: «[...] Tu sai che il nostro Arese era acceso fervidamente di quella ragazza che è in casa mia, sai che io ne lo distornava più che si poteva [...]. Devi anche sapere che io [...] aveva quasi una avversione per lei [...]. L'altra sera protraggo a caso l'ora della mia ritirata: mi affaccio alla finestra; ella v'è pure; m'interroga, le rispondo e facciamo giorno d'uno in altro discorso. Il dì vegnente riferisco tutto ad Arese, [...] manifesto una persuasione di potere correr carriera con lui; egli se ne mostra lietissimo. Se ne fa patto; e ci dividiamo già le spoglie della futura preda. [...]». [...] mi sembra probabile che questo episodio giovanile abbia potuto ispirare al Manzoni, *mutatis mutandis*, il tema della scommessa, che rappresenta – ripeto – l'origine prima, il punto di partenza delle vicende narrate nel romanzo. Naturalmente la situazione reale non coincide esattamente con quella del romanzo: là si tratta di un accordo, in fondo innocente, tra due giovanotti, per conquistare il cuore di una ragazza [...] qui è una vera e propria persecuzione²⁸.

In tal modo, ma è questo uno dei casi più rari se si va ad analizzare la produzione di *meme* nella sua interezza, almeno fino ad oggi²⁹, si riscontrano due livelli di comicità: il primo, più immediato, aperto al lettore di base e riguardante la sola macro-trama del romanzo nell'episodio della celebre scommessa che dà l'avvio alla storia manzoniana; il secondo, probabilmente, si è detto, anche involontario, aperto nella sua comicità solo a chi ben conosca le vicende biografiche dell'autore.

²⁸ Pier Angelo Perotti, *Spunti autobiografici nei Promessi sposi*, in «Critica Letteraria», XXV (95/1997), n. II, pp. 233-235.

²⁹ La labilità dei prodotti *web*, che possono essere facilmente rimossi nel tempo, unita alla sua continua e costante evoluzione, rende pressoché impossibile uno studio completo. I *meme* qui analizzati, difatti, sono tra quelli ancora reperibili sui vari *social* al 2022, anno in cui si è deciso di fermare l'indagine.

4. *Una breve conclusione*

Come si è potuto facilmente notare dalle brevi analisi sopra riportate, la ripresa dei *Promessi sposi*, complice l'eterna presenza del volume tra i banchi di scuola e le sue intrinseche caratteristiche "visive", oltre che lo *status* di classico nazionale, sembra inarrestabile nel panorama *pop* italiano, né accenna in alcun modo a risolversi in breve tempo. Se, però, la parodia riportata nei fumetti permette una maggiore elaborazione del testo originale e della trama del romanzo, nei *mime*, per contro, l'effetto comico-parodistico resta sempre immediato, legato alle scene salienti del romanzo o a macrocaratteristiche dei personaggi ancor più comprensibili alle grandi masse di lettori (scolastici). Ciò permette non soltanto la facile composizione da parte degli autori, i *creators*, – probabilmente giovani in età scolare o appena post-scolare, diversamente da quanto accade nella fumettistica, in cui si cimentano in maggior misura professionisti della china – ma anche un'altrettanto facilitata ricezione da parte dei lettori di ogni livello su scala nazionale a dimostrazione di come, ad ogni modo – e con buona pace dei manzonisti – la potenza del classico, sia capace di reinventarsi costantemente, sia pur non sempre nelle migliori delle soluzioni stilistico-narrative, anche a due secoli di distanza dalla prima stesura dell'opera.

ALESSIA VECCHI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO -
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA TRE)

IL 'GIOCOLIERE DI IMMAGINI': TRE SPUNTI PER UN'ICONOGRAFIA GOVONIANA

Dalla piccola provincia ferrarese, in quella pianura – luogo decentrato di ispirazione poetica opposto al grigiore urbano primonovecentesco – Corrado Govoni, classe 1884, rappresentò uno dei principali protagonisti della lirica dell'inizio del secolo scorso. Per quanto, ancora oggi, venga considerato collocabile fra quella indefinita, e indefinibile, cerchia dei 'secondari', l'apporto della sua produzione artistica sulla generazione successiva rimane, a nostro avviso, innegabile. Così, una studiosa come Niva Lorenzini ravvisa nell'autore colui che

scardina di getto la centralità dell'io, abolendo psicologia e intimismo e optando per una impersonalità tecnica sgretolata o arbitraria: consegna così ai poeti a venire un verso liberato, in cui convivono gli attriti tra un caleidoscopio di invenzioni analogiche e una metrica dimessa, trasandata o eccedente (vedi l'uso del tredecasillabo e più tardi il verso libero)¹.

Certamente non risulterebbe pertinente aprire, in questa sede, una discussione in merito al canone – né, tantomeno, ai movimenti di inizio secolo –, basti tuttavia sottolineare come la caratteristica del nostro autore – spesso rilevata da parte della critica² – sia proprio quella di aver 'attraversato' diverse fasi della storia letteraria, sapendovisi adattare, pur rimanendo sempre fedele a sé stesso. Vale la pena citare, per la rilevanza dell'articolo in questione, le celebri parole di Montale sul «Corriere della Sera» del 1953:

¹ Niva Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2018, p. 42.

² Una visione d'insieme della poetica govoniana è ravvisabile in Fausto Curi, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964.

Govoni assiste così, da postero, a quel processo d'insofferenza, di accantonamento che segue sempre allo sbocciare di una fama non sostenuta da particolari ragioni di costume [...]. Govoni non può "far centro" nel suo tempo (un tempo d'altronde indefinibile perché si estende a un mezzo secolo); intruppato un giorno tra i futuristi, dai quali è ben diverso, egli è in realtà un poeta di ieri, di oggi e di domani. [...]. È uno dei poeti sui quali una critica di tipo storicistico non può far presa. Certo, linguisticamente, egli non può essere spiegato senza l'esperienza dannunziana e il disfrenameamento del futurismo: ma in questo egli non è solo e la sensibilità ritmica di alcuni *versilibrestes* futuristi (Folgore e Buzzi per esempio) fu talvolta superiore alla sua. Il suo vero dono (il suo immaginismo, il suo naturismo) porta solo genericamente l'impronta di un tempo e fa di lui un tipico poeta d'antologia, fuor d'ogni data e d'ogni storia. In ogni modo ciò che resterà di lui darà poco lavoro alla critica, non fornirà alcun alimento a una «legghenda» biografica particolarmente interessante³.

Tale presunta 'astoricità' sarà apertamente contestata, vent'anni dopo, da Sanguineti il quale, pur rintracciando nel poeta ferrarese «il testimone per eccellenza del travaglio poetico novecentesco»⁴, non si asterrà dal sottolineare come i tratti ideologici propri, soprattutto, della prima scrittura di Govoni siano affatto svincolati da un tempo, da una struttura e da un'ideologia dominante. Del resto, non meravigliano le posizioni dell'autore di *Poesia del Novecento*, in linea con quell'idea di poetica militante propria dei neoavanguardisti e giunta ormai, negli anni Ottanta, a sua completa maturazione. Si spieghano, allora, le parole del critico-poeta:

Quando si postula un "dono" di Govoni, una "natura" di Govoni, puntando, secondo che si è visto, sopra un suo "immaginismo o un suo naturismo", di fronte a cui

³ Eugenio Montale, *Un'antologia di Govoni*, in «Corriere della Sera», 29 luglio 1953, poi in *Sulla poesia*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, pp. 280-284, quindi in *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, 2 voll., Milano, Mondadori, 1996, vol. I, p. 1566.

⁴ «Per un verso, infatti, egli si presenta come il testimone per eccellenza del travaglio poetico novecentesco, come colui che precoce, longevo e iperattivo, segnato da una sorta di perpetua e beata, o dannata, crisi di sovrapproduzione in versi (e anche in prosa), ha attraversato, ripercuotendolo nella propria scrittura, tutte le esperienze fondamentali del nostro secolo, sfumando e connettendo voracemente, e quasi imparzialmente, nel proprio lavoro, con una personalità insieme ingenua e prepotente, da un periodo all'altro, da una maniera all'altra, le fasi più eterogenee della produzione lirica del Novecento, dalle aurorali esperienze simboliste, postsimboliste, tardosimboliste, attraverso crepuscolarismo e futurismo, vocianesimo e lacerbismo, sino ai modi della "lirica nuova", sino alle più mature cadenze dell'ermetismo, portate finalmente a depurarsi e a decantarsi, al punto che, sono parole appunto di Montale, pare, a un certo momento, di essere dinanzi a "un Novecento già fuori dal tempo, stabilizzato e in un qualche modo manieristico". E qui interviene l'ambivalente e sintomatica avvertenza che Montale doveva apporre, nell'occasione, scrivendo: "Govoni si è molto perfezionato negli ultimi anni; ma data la sua natura è probabile che non ne avesse bisogno"» (Edoardo Sanguineti, *Govoni tra liberty e crepuscolarismo*, in *Corrado Govoni*, Atti delle Giornate di Studio (Ferrara, 5-7 maggio 1983), a cura di A. Folli, Bologna, Cappelli, 1984, p. 19.

finiscono per impallidire tutti i conflitti di poetica del nostro secolo, e anzi diventa insignificante e inessenziale lo stesso “salto dei secoli”, e imbarazzantemente indicativa, soltanto, la segnalazione di un privilegiato “momento esplosivo”, è perché “questo poeta pochissimo suscettibile di un trattamento storico (che lo leghi a un tempo, a una struttura sociale, a una ideologia dominante)”, che sono le parole decisive di Montale, assume responsabilità emblematiche, e pressoché mitiche, di sgorgo spontaneo, di irresistibile e incontrollabile vena, di pulsione poetica allo stato puro, le quali cose tutte, al contrario esatto di quel che intanto si proclama, sono tratti ideologici indissolubilmente legati a un “tempo”, a una “struttura”, a una “ideologia dominante”⁵.

Alla luce di simili premesse, il contributo si propone di analizzare, attraverso tre diversi spunti, il rapporto esistente tra Corrado Govoni e le immagini, tanto in termini comparativi fra testo e immagine – grazie al confronto fra le illustrazioni delle copertine e il contenuto delle opere – quanto in termini di compenetrazione fra i due media – fornendo alcuni esempi delle prime forme di iconotesti del Novecento; giungendo, infine, a citare il rapporto che legò il poeta e lo scultore concittadino Annibale Zucchini. Al fronte dell'ingente produzione govoniana – che, distribuita su un cinquantennio, arriva a contare una totalità di circa un centinaio di opere tra composizioni in versi, drammi per teatro, testi per musica, opere in prosa – ci si concentrerà sulla prima fase della stagione poetica (1903-1918) comprendente la prima esperienza ‘crepuscolare’ fino agli esiti più propriamente ‘futuristi’.

Avanziamo quindi per tappe, osservando il rapporto tra le prime opere govoniane e le illustrazioni che ne decoravano le copertine, iniziando da *Le fiale*, raccolta poetica d'esordio di un Govoni diciannovenne, edita per i tipi Lumachi di Firenze nel 1903⁶. La particolarità dell'opera – che si inserisce all'interno di quella individuata da Montale come la ‘prima maniera’ della poetica govoniana, ossia a quella fase precrepuscolare o crepuscolare⁷ – risiede, anche, nella sua veste grafica: stampata con una tiratura di sole 400 copie (a causa di motivi economici), la raccolta venne decorata, per chiaro e deciso volere dell'autore, dal noto incisore Adolfo De Carolis – lo stesso che aveva illustrato *Il notturno*, *Francesca da Rimini* e *La figlia di Jorio* per D'Annunzio.

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ Corrado Govoni, *Le fiale*, Firenze, Lumachi, 1903.

⁷ «La prima (quella delle *Fiale*, dell'*Armonia in grigio e in silenzio* e dei *Fuochi d'artificio*) si svolge dal 1903 al 1907 ed è pienamente crepuscolare o precrepuscolare, come abbiamo detto. In quel Govoni ventenne troviamo gli incunaboli degli organetti di Barberia e delle buone cose di possiedo gusto che poi incontreremo in Corazzini e Gozzano. E più spesso, nel gusto parnassiano per la rima ricca e insolita, avvertiremo una sorta di più o meno involontaria parodia del dannunzianesimo decadente del *Poema paradisiaco*. Qui Govoni è insieme in ritardo e in anticipo; prende qualcosa dai francesi e dai belgi (i poeti di Burges la Morte e dei beghinaggi) e prelude a una sistemazione di cui altri dovranno ancora incaricarsi» (E. Montale, *Un'antologia di Govoni* cit., pp. 1566-1567).



Fig. 1. Copertina della prima edizione delle *Fiale* con xilografie di Adolfo De Carolis. © Corrado Govoni, *Le fiale*, Lumachi, Firenze, 1903, foto scattata all'edizione conservata presso la facoltà di Lettere di Ferrara, giugno 2023.

Ciò che risulta interessante è, però, la correlazione che si instaura fra le poesie, divise in cinque sezioni, e le xilografie poste in apertura di ogni sezione: le illustrazioni di De Carolis sembrano richiamare le imprese seicentesche, divenendo correlativo figurativo degli espedienti – tanto contenutistici, quanto formali e stilistici – di un Govoni ancora legato al secolo precedente da un «simbolismo liberty», ma che fu pur sempre in grado di codificare «un nuovo statuto della parola-oggetto, liberata dai compiti di preziosismo decorativo alla D'Annunzio e da rinvii simbolici alla Pascoli», per usare di nuovo le parole della Lorenzini⁸. Sfogliando *Le fiale*, allora, il lettore vede raffigurate alcune delle immagini dipinte da un giovane Govoni, «ben determinato» – evidenzia Giuseppe Muscardini – «a esigere un'edizione non solo decorosa ma di forte impatto, tanto da ricorrere al noto incisore Adolfo De Carolis [...]»⁹.

⁸ «Non si può ancora parlare di rottura: e però il simbolismo liberty, estenuato, decorativo delle fontane e delle statue, dei parchi e dei ventagli, della mitologia laccata e delle nature morte, divenuto repertorio remoto, esplode nelle *Fiale* minato da accostamenti inattesi, che introducono aria fresca nell'ambiente stantio. In parallelo, in *Armonia*, sono le tematiche crepuscolari a subire l'aggressione di una parola pirotecnica, che ricade stupefatta su di Sé, sulle sue invenzioni verbali, dopo ogni scoppio iridato» (N. Lorenzini, *Poesia italiana del Novecento* cit., p. 42).

⁹ Giuseppe Muscardini, *Il paggio, l'angelo e Charlot. Figure e metafore govoniane da «Le fiale» a «Stradario della primavera»*, in *Corrado Govoni a cento anni da «Le fiale»*, Ferrara, Archivi letterari del Novecento, 2003, p. 23.

Pare, allora, particolarmente significativa la poesia dedicata proprio all'illustratore: *O nothung!*¹⁰, «una sorta di inno all'allusiva e wagneriana potenza della spada – raffigurata dall'incisore nel finalino xilografico della silloge *Reliquie* – che si attesta come simbolo della decisa volontà del poeta di affrontare l'iniziazione e il suo esordio in amore brandendo un'arma come in battaglia [...]»¹¹, così, ancora, Muscardini.

Sulla stessa linea procederanno, infatti, le due opere successive: *Armonia in grigio et in silenzio* e *Fuochi d'artificio* rispettivamente del 1903 e del 1905. Fausto Curi – autore dell'unica opera critica esistente che scandagli la totalità del *corpus* govoniano – individua in queste due raccolte la massima espressione della poetica crepuscolare dell'autore ferrarese. In esse, in particolare, risulta più maturo il rapporto tra parola poetica e realtà da cui traspaiono un modellamento del linguaggio sulle cose e una conseguente aderenza immediata agli oggetti, a sua volta derivante da quello stretto legame che il poeta ebbe con il proprio luogo natio. Così Curi, individuando in Govoni «il primo a cercare di far breccia nella barriera retorica dannunziana»¹², ne descrive l'esperienza crepuscolare:



Fig. 4. Copertina di Mario Paolo Bellusi per *Inaugurazione della primavera*, 1920. © Corrado Govoni, *Le fiale*, Lumachi, Firenze, 1903, foto scattata all'edizione conservata presso la facoltà di Lettere di Ferrara, giugno 2023.

Govoni, in altri termini, si trovò ad avere in sorte – unico fra i crepuscolari, se si eccettui Gozzano – un paesaggio tutto suo da contrapporre al paesaggio dei nordici, un paesaggio reale presente nel sangue come nella fantasia; e, nato da gente della

¹⁰ «O Nothung! Nothung! Chi la portentosa/ spada mi tempererà la conquista,/ la gran spada dall'elsa d'ametista/ per la mia battaglia gloriosa?/ O Nothung! Nothung! Chi la preziosa / spada per la mia gloria m'acquista,/ la spada come quella che il Battista/ fece monco de la testa orgogliosa?/ Alto è il monte di duro diamante/ su cui Brunilde nel suo sonno giace,/ ma io saprò ne la mia costante/ lotta, per fuoco, con la spada audace/ farmi l'argo a l'impresa de l'amore» (C. Govoni, *Le fiale* cit., pp. 34-35).

¹¹ *Ibidem*.

¹² Fausto Curi, *Corrado Govoni*, Milano, Mursia, 1964, p. 26.

campagna, uno schietto amore delle creature e delle cose umili, che aveva ben poco a che spartire con l'analogo sentimento dell'aristocratico campagnolo Francis James¹³.

Si assiste, pertanto, in questa fase, a una rinuncia totale dell'atteggiamento ironico nei confronti della realtà – tanto tipico, come ben noto, di altri esponenti del crepuscolarismo, primo fra tutti Palazzeschi – per approdare a un «malinconico tedio che si adagia sulle cose»¹⁴ di un dire lirico che nei confronti del mondo e degli oggetti che lo compongono «si limita a registrarne i colori»¹⁵. Tale volontà di «fermare le immagini» attraverso la parola nei *Fuochi d'artificio* non si fermerà solamente ai dati sensibili del mondo: il poeta cercherà attraverso essa di creare dei 'correlativi oggettivi' dei propri stessi sentimenti. Così Curi parla, per quest'opera, di «un'atto poetico che procede con accumulazioni estrinseche di oggetti, anziché mediante una riduzione operata dall'interno»¹⁶.

Se, invece, ci soffermiamo su quella che possiamo considerare la seconda fase della produzione govoniana, segnata da un avvicinamento del poeta al futurismo e alla figura di Marinetti, è interessante notare come – tra le raccolte prima citate e queste – a mutare non sia solo la scrittura di Govoni, ma anche quel rapporto che intercorre fra testo e veste grafica delle copertine: alle xilografie di De Carolis si sostituiscono ora frontespizi basici, tipici delle edizioni futuriste di poesia. Nell'arco brevissimo di nemmeno cinque anni si assiste, in particolare, alla pubblicazione di tre opere: *Poesie elettriche* del 1911, *L'inaugurazione della primavera* e *Rarefazioni e parole in libertà*, entrambe del '15¹⁷. Pare, allora, significativo fare riferimento, in questa sede, a due tirature che meglio consentono di cogliere questo mutamento, ovvero le seconde edizioni di *Le poesie elettriche* e di *L'inaugurazione della primavera*, stampate per i tipi Taddei di Ferrara, decorate da fregi déco, firmati Mario Paolo Bellusi¹⁸.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Ivi, p. 39.

¹⁷ E. Montale, *Un'antologia di Govoni* cit., p. 1568.

¹⁸ «Finalmente ecco Corrado Govoni, con la 2ª edizione dell'«Inaugurazione della primavera» (già stampata a Firenze lo stesso anno). Compare, per la prima volta, una copertina di Mario Paolo Bellusi, tutta fregi «deco» e vivaci colori. Govoni, che aveva debuttato, come è ben noto, nel 1903 a Firenze, presso l'editore Lumachi con «Le Fiale» e, sempre presso Lumachi, l'anno dopo aveva pubblicato le «Armonie in grigio et in silenzio», nel 1905, a Palermo, presso Gungazza e Laiosa aveva stampato i «Fuochi d'artificio» e, a Ferrara, con Taddei-Soatti, otto anni prima, nel 1907, «Gli aborti». Ora nel 1915 finalmente approdato dai Neppi, presso i quali avrebbe stampato due altre prime edizioni: nel 1918 le «Poesie scelte» e, nel 1919 la «Santa Verde». Poi più nulla con i Neppi, ma tanto ancora a Milano e a Firenze, sino alla Seconda guerra mondiale, con Mondadori, Bemporad, Treves e Vallecchi» (Giorgio Franceschini, *Testi letterari della casa editrice Taddei dei fratelli Neppi*, in Corrado Govoni e l'ambiente letterario ferrarese, a cura dell'Accademia delle Scienze di Ferrara, Ferrara, 1982-1983, pp. 53-54).

Fig. 3. Copertina di Mario Paolo Bellusi per *Inaugurazione della primavera*, 1915. © Corrado Govoni, *L'inaugurazione della primavera*, Taddei, Ferrara, 1915, foto scattata all'edizione conservata presso il fondo Corrado Govoni della Biblioteca Ariostea di Ferrara, maggio 2023.



Fig. 4. Copertina di Mario Paolo Bellusi per *Poesie elettriche*, 1920. © Corrado Govoni, *Poesie elettriche*, Taddei, Ferrara, 1920, foto scattata all'edizione conservata presso il fondo Corrado Govoni della Biblioteca Ariostea di Ferrara, maggio 2023.



Questo esempio ci fornisce uno spunto semplice, eppure significativo, di come una fase di avvicinamento al futurismo sia testimoniata anche dalle illustrazioni in copertina, a riprova del fatto che il legame tra raccolte poetiche ed editoria libraria risulta tutt'altro che scontato e meritevole di essere approfondito.

Proprio da queste opere si prendono le mosse per approfondire la seconda parte dell'intervento. La produzione govoniana afferente alla fase futurista sembra interessata da una costante in ambito critico, quella cioè di fungere da correlativo poetico-letterario della coeva stagione artistico-figurativa. Per constatarlo basta leggere alcuni fra i contributi più essenziali per lo studio dell'autore: dai primi recensori ai lavori più recenti, la poesia 'futurista' di Govoni è, da sempre, stata accostata alle opere, allo stile o alla poetica di alcuni fra i più celebri esponenti delle avanguardie storiche in campo pittorico. Nel già citato articolo, Montale nota come «le martellanti grandinate di metafore dell'idilliaco Govoni futurista rimarranno le migliori testimonianze poetiche» di «quella stagione accanto a Boccioni, Balla e Soffici»¹⁹; Sergio Solmi in *Scrittori negli anni* (1963) dedica un intero capitolo al rapporto che lega la scrittura govoniana alle immagini, descrivendo così lo scarto analogico e immaginistico tipico di quel preciso momento della poetica dell'autore:

gli ex-voto e le colline di sassolini e di conchiglie di Govoni assumevano una individualità ben precisa, nel quadro generale d'una letteratura che, infrante nel giro di pochi anni le sopravvissute convenzioni tradizionali, sia formali sia ideali, veniva a definirsi sotto i segni dell'immediatezza e della primitività scabre, di un realismo sensuale e frammentario: correlativo poetico di quella pittura che nelle esemplari esposizioni di Soffici – col fiasco, il giornale e la fetta di cocomero – nei graffiti del Carrà premetafisico, come *La carrozzella*, o nei pensosi e semplificati schematismi del primissimo Morandi, sembrava aspirare all'assoluto di un alfabeto elementare. In quel clima spoglio e attonito, da «dopo il diluvio», confusamente bramoso di determinatezza emotiva e di «rugosa realtà», Govoni portava un accento di infantile stupore e un'inconfondibile freschezza coloristica²⁰.

Ancora, Matilde Dillon Wanke – nel curare il carteggio del poeta ferrarese – individua nelle liriche della *Primavera* l'espressione di una realtà familiare raccontata in forma di filastrocca,

versi di mitizzante affabulazione fiabesca, che trovano il loro corrispettivo pittorico nelle tele di Chagall del 1911, *Io e il villaggio*, ad esempio, o *L'autoritratto*

¹⁹ E. Montale, *Un'antologia di Govoni* cit., p. 1568.

²⁰ Sergio Solmi, *Govoni e le immagini*, in *Scrittori negli anni*, Milano, Il Saggiatore, 1963, pp. 334-342, a p. 337.

con sette dita, qualora si volesse procedere sulla linea dei parallelismi con la storia figurativa, tracciata da Sanguineti, ultimamente anche in rapporto al divisionismo di Previati. Senza dimenticare allora, per inciso, anche quel titolo, che fa parte integrante del resto: "*Vecchio chiaro di luna*", in rapporto al *continuum* tela-cornice di Balla²¹.

Infine, a Previati guarda anche Gino Tellini riflettendo in termini di «influenza poetica» che ebbe sull'opera di Govoni²². Dunque, se già l'opera del 1911 – *Poesie elettriche* – funge da antesignano di quanto teorizzato dal Marinetti dell'*Immaginazione senza fili*²³, le due opere successive danno prova dello sperimentalismo govoniano più spinto, fatto di «imprevedibili gemellaggi, come un prismatico e allucinatorio gioco di specchi»²⁴ – per utilizzare, ancora una volta, le parole di Tellini.

Insomma, sembra innegabile una forte influenza fra i due media, quanto meno in termini metaforici, il cui esito certamente più interessante si riscontra nella «poesia ideografica» di *Rarefazioni e parole in libertà*, edita nel 1915 per le Edizioni Futuriste di Poesia. Attraverso una «ipergrafia del tutto personale»²⁵, fatta di «disegni puerili accompagnati da fantasiose didascalie»²⁶, l'opera ci permette di cogliere, in concreto, i motivi che portarono Montale a definire il poeta un «jongleur di immagini»²⁷. È proprio l'immagine, infatti – nota Fausto Curi – che «si offre al poeta come l'organismo più idoneo ad accogliere un'operazione poetica così strettamente legata ai sensi», divenendo correlativo figurativo di una retorica fondata sulla parola-oggetto²⁸. La poetica govoniana si costruisce su una congerie di metafore, incasellate in catene tendenti all'infinito che dipingono vere e proprie carovane di immagini. Va comunque specificato come, pur condividendo con Marinetti una percezione analogica del mondo e una poetica dell'immagine, Govoni mantenne sempre una differente concezione dell'oggetto poetico che, per lui, rimaneva incondizionatamente legato alla natura: per questo all'imitazione delle onomatopee e all'ideogramma tipografico – propri dei futuristi più intransigenti – opponeva ideogrammi, più vicini piuttosto ai

²¹ Matilde Dillon Wanke, *Introduzione*, in Corrado Govoni, *Lettere a F.T. Marinetti (1909-1915). Rarefazioni e parole in libertà*, a cura di M. Dillon Wanke, Milano, Libri Scheiwiller, 1990, p. 21.

²² Gino Tellini, *Introduzione*, in Corrado Govoni, *Poesie: 1903-1958*, a cura di G. Tellini, Milano, Mondadori, 2000, p. XVI.

²³ Filippo Tommaso Marinetti, *L'immaginazione senza fili*, Milano, Manifesti Futuristi, 1913.

²⁴ G. Tellini, *Introduzione* cit., p. XVIII.

²⁵ M. Dillon Wanke, *Introduzione* cit., p. 32.

²⁶ S. Solmi, *Govoni e le immagini* cit., p. 339.

²⁷ E. Montale, *Un'antologia di Govoni* cit., p. 1567.

²⁸ F. Curi, *Corrado Govoni* cit., p. 59.

primi lavori di Apollinaire²⁹. Così la Wanke: «Se ora passassimo alle qualità essenzialmente visive di *Rarefazioni e parole in libertà*, esse riproducono nei tratti semplificati del disegno unidimensionale la medesima angolazione poetica, facendo coesistere originalità e coerenze futuriste»³⁰.

Osservando le due tavole più famose di *Rarefazioni*, ovvero *Il palombaro* e *Autoritratto* – già uscite rispettivamente su *Lacerba* e nel Manifesto marinettiano nel 1915 – è immediata la differenza rispetto agli esperimenti futuristi.

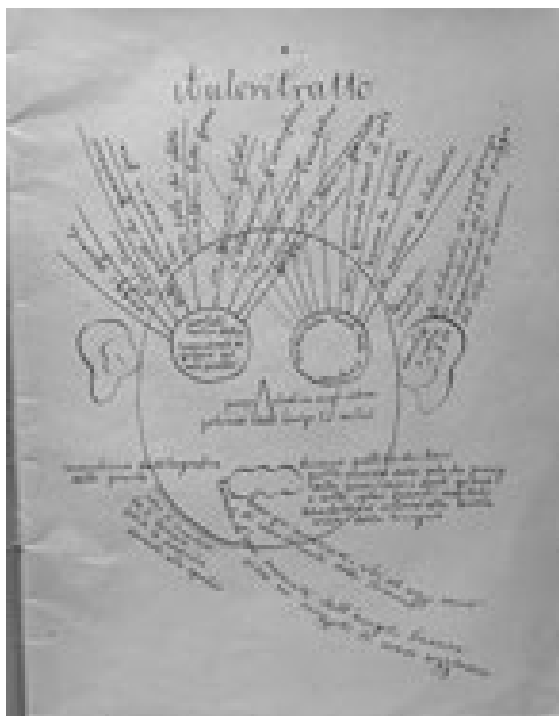


Fig. 5. Corrado Govoni, *Autoritratto*, 1915. © Corrado Govoni, *Rarefazioni e parola in libertà*, Edizioni Futuriste di “Poesia”, 1915, foto scattata all’edizione conservata presso il fondo Corrado Govoni della Biblioteca Ariostea di Ferrara, maggio 2023.

²⁹ «Nello scorcio di un anno politicamente tumultuoso per le battaglie interventiste dei futuristi [...], il poeta si era, però, misurato definitivamente in assoluta autonomia nel contesto delle distruzioni marinettiane, opponendo all’imitazione dell’onomatopea e all’ideogramma tipografico la scelta di una ipergrafia del tutto personale, benché avesse avuto dei precedenti nelle tavole paroliere di Cangiullo del ’14 e nelle coeve composizioni a inchiostro, matita e collage di Carrà. [...] Il primo ideogramma lirico di Apollinaire *Lettres-Océanes* era apparso nel numero di luglio-agosto 1914 delle «Soirées de Paris», insieme ad altri [...], che coniugano le prime esperienze di compenetrazione disegno-scrittura di sorprendente affinità, anche tematica, con quelle govoniane» (M. Dillon Wanke, *Introduzione* cit., p. 33).

³⁰ M. Dillon Wanke, *Introduzione* cit., p. 32.



Fig. 6. Corrado Govoni, *Il Palombaro*, 1915. © Corrado Govoni, *Rarefazioni e parola in libertà*, Edizioni Futuriste di “Poesia1915”, foto scattata all’edizione conservata presso il fondo Corrado Govoni della Biblioteca Ariostea di Ferrara, maggio 2023.

Per concludere la *percursorio* fino a qui svolta all’interno del magmatico mondo govoniano, passiamo da uno sguardo interno all’opera del poeta a uno esterno e trasversale accennando al lavoro di un altro artista ferrarese, Annibale Zucchini. Di qualche anno più giovane di Govoni, il compaesano concentrò la propria carriera sull’arte scultorea, avvalendosi dei nuovi strumenti dell’estetica futurista. A legarlo al nostro autore – oltre a una duratura amicizia – pare vi fosse una sorta di affinità poetica che le lettere autografe di Govoni testimoniano senza troppi equivoci. Il carteggio permette allo stesso tempo di osservare l’evolversi di questo rapporto – riscontrabile nel passaggio dal ‘lei’ al ‘tu’ – in un arco cronologico di una decina di anni, dal ’39 al ’48. È infatti databile alle soglie degli anni Quaranta il busto in cui Zucchini ritrasse Govoni. La mostra organizzata nel 2003 – a cento anni dall’opera di esordio govoniana – presso Casa Ariosto a Ferrara vide l’esposizione delle opere scultoree di Zucchini per il poeta,



Fig. 7 Annibale Zucchini, *Bozzetto per un monumento a Govoni*, s.d., terracotta, collezione privata. © Immagine tratta dal catalogo della mostra *Corrado Govoni a cento anni da Le Fiale, 1903-2003*, Archivi letterari del Novecento, Ferrara, p. 34.



Fig. 8. Annibale Zucchini, *Ritratto di Corrado Govoni*, s.d., gesso, collezione privata. © Immagine tratta dal catalogo della mostra *Corrado Govoni a cento anni da Le Fiale, 1903-2003*, Archivi letterari del Novecento, Ferrara, p. 36.

testimoniandone l'*iter* preparatorio: partendo dalla prima che ha come chiaro modello il Tito Livio di Arturo Martini; passando per il secondo, ossia un ritratto in gesso; fino all'ultimo Busto del poeta Corrado Govoni, databile circa tra il '39 e il '41, che vede il poeta ritratto in una sorta di 'tristezza metafisica'³¹.

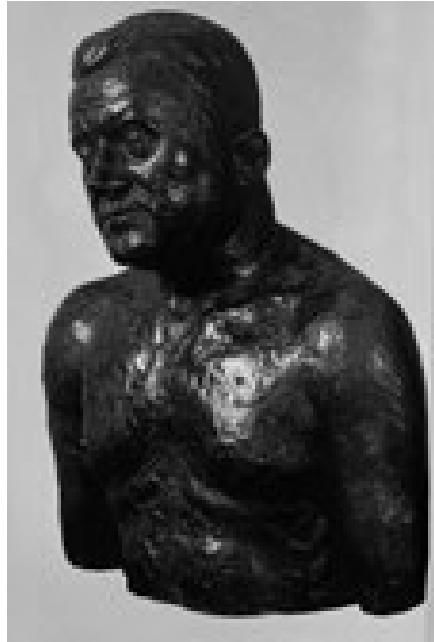


Fig. 9. Annibale Zucchini, *Busto del poeta Corrado Govoni*, 1938 ca., bronzo, Ferrara, Cassa di Risparmio di Ferrara. © Immagine tratta dal catalogo della mostra *Corrado Govoni a cento anni da Le Fiale, 1903-2003*, Archivi letterari del Novecento, Ferrara, p. 38.

³¹ Annibale Zucchini, *Bozzetto per un monumento a Govoni; Ritratto di Corrado Govoni; Busto per il poeta Corrado Govoni*, 1939 (ca.). Le opere sono state esposte alla mostra dal titolo *Corrado Govoni a cento anni da «Le fiale»*. 1903-2003, tenutasi a Ferrara, Casa di Ludovico Ariosto, dal 20 dicembre 2003 al 4 aprile 2004.

ITALA TAMBASCO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA)

MODA E ATTIVISMO FEMMINILE: DINO BUZZATI FRA CRONACA E SCRITTURA

A voler tener conto delle considerazioni elaborate da Dan Sperber a proposito della moda, tutte le rappresentazioni mentali individuali e collettive – idee e forme sociali – si comunicano e trasformano seguendo un principio di ottimalità¹; ne consegue che la mente umana preferisce rivolgersi a ciò che esibisce il rapporto migliore tra sforzo necessario per l'elaborazione ed effetto provocato. In altre parole, preferiamo le cose più rilevanti, quelle che nel contesto delle nostre idee richiedono il minimo sforzo di comprensione e il massimo effetto informativo o estetico. Secondo i principi dell'antropologo francese, allievo di Lévi-Strauss, l'arbitrio della moda è, dunque, un po' meno casuale di quanto spesso possa sembrare. Conferma tale postulato anche Baroncini che nel suo *La moda nella letteratura contemporanea* ha parlato diffusamente del «grande mutamento delle strutture percettive»² prodotte dalla moda e trasposte nella modernità letteraria.

Nell'antefatto che Buzzati pone al centro delle sue narrazioni cronachistiche vi è qualcosa di analogo per la comune concezione virulenta delle manifestazioni sociali³. In particolare, la moda e il costume rappresentano per lo scrittore fenomeni contagiosi nei quali si consustanzia non la razionalità, bensì l'estrema superficialità dell'animo femminile, spesso schernito proprio in virtù della sua irrimediabile subordinazione ai dettami delle tendenze modaiole.

¹ Dan Sperber, *Modularità del pensiero ed epidemiologia delle rappresentazioni*, in *Il contagio delle idee*, trad. it. di G. Origgi, Milano, Feltrinelli, 1999.

² Daniela Baroncini, *La moda nella letteratura contemporanea*, Milano, Mondadori, 2013, p. 3.

³ A proposito della contagiosità dei fenomeni sociali, molto interessante sarebbe la lettura dell'articolo scritto dall'autore in riferimento alla morte di papa Roncalli (Dino Buzzati, *Un fenomeno straordinario*, in «Corriere della Sera», 6 giugno 1963, p. 3).

Sul «Corriere della Sera», un po' in ritardo rispetto alla stampa nazionale, il 18 maggio 1963, fu istituita la pagina *La donna e il mondo* la cui apertura fu affidata proprio alla penna cinica di Buzzati. La *verve* sarcastica del titolo inquisitorio scelto dallo scrittore: *Quando istituiremo la pagina dell'uomo*, allude alla stereotipizzazione di un certo femminismo che racconta come un fenomeno sociale di natura epidemica. La dilagante e incontenibile diffusione del *virus* muliebre è pronta a espugnare la fortezza di via Solferino, ovvero la sede del «Corriere», dove – afferma sarcastico Buzzati – «un certo mascolino esclusivismo si direbbe congenito»⁴.

Prende avvio una surreale spiegazione della prolungata assenza di firme femminili in calce agli articoli del quotidiano. Il fantasioso chiarimento del presunto maschilismo giornalistico è descritto come l'effetto di una contagiosa misoginia che trasuda dalle mura del pirellone (la sede storica del giornale) e colpisce i lavoratori del quotidiano, al punto che le donne che vi entrano avvertono sulla pelle una certa ostilità:

Su queste pagine, se non sbaglio, si ricordano solo tre firme femminili, e in sede di elzeviro (Grazia Deledda, Ada Negri e Annie Vivanti). [...] Ora ci si può chiedere: perché tanto ostracismo alle amabili compagne della nostra vita? Ebbene non credo che ci fosse o che ci sia un partito preso, ma piuttosto un'abitudine mentale contratta nei primi anni del quotidiano, cioè ancora nel secolo scorso, quando la donna era generalmente esclusa dalle attività più serie e impegnative e la si considerava circa il lavoro una «minus habens». E poi c'è la faccenda dei muri che fino ad oggi si erano mantenuti nettamente antifemministi. Bisogna infatti sapere che i muri di questo ormai vecchio stabile, dove sto scrivendo, trasudano un particolarissimo invisibile umore che è lo spirito del giornale stesso e che si mantiene pressoché intatto attraverso le vicissitudini politiche e il mutamento più o meno frequente dei direttori. Tale umore, sprigionato appunto dall'edificio, si attacca a chi ci viene a lavorare e dopo qualche mese di permanenza penetra nei cervelli i' quali ne restano corrieristicamente condizionati, spesso in forma inguaribile. Ora, si può negare che una certa dose di misoginia si fosse depositata e cristallizzata in questi muri? Lo prova il fatto che, quando entrano nella sede del *Corriere* per qualsiasi ragione, le donne di maggiore sensibilità nervosa avvertono subito un inspiegabile senso di disagio quasi fossero bersaglio di emanazioni ostili⁵.

Il maschilismo del «Corriere» ha origine da un liquido contagioso che trasuda dalle mura dell'edificio per contaminare irreversibilmente gli uomini che vi lavorano, mentre le donne che vi accedono ne avvertono la presenza e

⁴ Dino Buzzati, *Quando istituiremo la pagina dell'uomo*, in «Corriere della Sera», 18 maggio 1963, p. 7.

⁵ *Ibidem*.

rifuggono l'ambiente. Col tempo, tuttavia, tale infezione misogina ha perso la propria carica virale e ha dovuto, suo malgrado e dopo vari ripensamenti, aprirsi alla prospettiva di una parità di genere. Buzzati ammette, in modo non troppo convincente, di esserne pienamente persuaso, salvo poi confidare la personale opinione di una minore creatività femminile, non escludendo che possa essere colmata col tempo.

C'è una sola inferiorità, piuttosto, che la donna è costretta ad accusare: la minore fantasia. Ma chissà che anche questa indiscutibile carenza non sia dovuta ai millenni di pressoché ininterrotto servaggio e che una volta avvenuta l'emancipazione, anche il cervello femminile non si metta a secernere sorprendenti idee e geniali intuizioni sia nell'arte sia nella scienza⁶.

A pochi mesi di distanza dalla pubblicazione di *Un amore*, che riproduce lo spartiacque critico della concezione buzzatiana del femminile⁷, il giornalista formula il suo atto di resa allineato alla scelta del «Corriere» di aprirsi al femminismo imperante, al punto da rendere indifferibile l'istituzione della pagina dedicata alle donne, ma non senza una certa riluttanza: «non c'è dubbio comunque che, una volta aperta una porticina, nessuno sarà più in grado di arginare l'invasione»⁸.

La sua deplorazione per la diffusa protesta è protratta nella narrazione sprezzante dell'aggregazione femminile alle leggi della moda. Il conformismo stilistico, fissato nel nome di una condivisa mascolinità, si propaga nelle pagine buzzatiane come un morbo letale che attacca il corpo delle donne moderne e ne influenza il portamento. I *tailleurs* sono pestilenziali e la moda sembra davvero agire privando la donna delle sue facoltà intellettive:

⁶ *Ibidem*.

⁷ La questione è molto più complessa della comune tendenza critica a considerare il romanzo un varco insormontabile nella concezione della donna buzzatiana. Lo dimostra Daniele indagando sulla presenza dei fattori di matrice femminile che agiscono in Dino Buzzati sin dalle sue primissime prove narrative (cfr. Antonio R. Daniele, *Ombre femminili in Dino Buzzati. Indizi di donne prima di "Un amore"*, Firenze, Cesati, 2018). Inoltre, ciò che Buzzati ha potuto omettere narrativamente ha dovuto, invece, documentare cronachisticamente: è proprio nel racconto graduale del femminile, esercitato quotidianamente fra le righe del *Corriere*, che ci pare si definisca il laboratorio creativo di donne come Laide e con lei delle impavide e disinibite protagoniste di molti suoi racconti e dipinti.

⁸ D. Buzzati, *Quando istituiremo la pagina dell'uomo* cit., p. 7: «pensa e ripensa, alla fine sbucherà la grande idea. La direttrice chiamerà la vicedirettrice, che a sua volta chiamerà la caporedattrice, che a sua volta convocherà le redattrici più in gamba a gran rapporto. E così il Corriere della Sera si deciderà finalmente a fare la pagina dell'uomo». Lo scrittore arriva a immaginare una distopica propagazione del femminismo, tale da produrre un rovesciamento della situazione che indurrà nel tempo la testata a inaugurare, per le medesime ragioni sociali, la nascita di una pagina dell'uomo.

«i modelli in voga – siano di tessuto, di maglia, di rete, di materie plastiche o di carta – hanno un grave inconveniente: le ragazze che li indossano diventano misteriosamente matte, oppure sceme»⁹.

Il processo di mimetizzazione mascolina, fortemente connesso alla virilità delle tendenze modaiole, rinvia suggestivamente al paradosso bontempelliano di *Nostra Dea*, di cui resta memorabile la *mise* del tailleurino rosso che rende la protagonista spavalda e sicura di sé, oltremodo fiera di rassomigliare a un giovanotto¹⁰.

Dalla graduale comparsa dei primi sintomi, dai capelli alla *garçonne* degli anni Venti, si passa a una rapidissima mutazione che tocca il suo vertice negli anni Sessanta: i tacchi che gradualmente si abbassano, i capelli che si accorciano e i *décolletés* che si spostano nella parte posteriore, sulla schiena, trasformano le donne in «inappetibili manichini»¹¹.

La pungente canzonatura rivolta alle modelle da copertina, colte in espressione di smorfie irridenti e in atteggiamento di deformante serietà, cede il passo alla fantasiosa ipotesi che lo «spirito yè-yè che dagli abiti si trasmette ai corpi e vi penetra, atteggiandoli a movenze da cerbiatto schizofreniche o da cercopitechi»¹² possa contagiare anche le donne comuni. In effetti, le donne sembrerebbero maggiormente suscettibili¹³ al rischio di qualsivoglia forma di contagio sociale e di questo lo scrittore sembra essere persuaso al punto da registrare come perfettamente ‘femminile’ la tendenza a trasformare in moda perfino atteggiamenti negativi come quello del suicidio. In un breve articolo, scritto il 10 agosto 1962, a seguito del tragico suicidio di Marilyn Monroe, Buzzati riflette proprio sul rischio divenuto

⁹ Dino Buzzati, *L'adorabile manicomio*, in «Corriere della Sera», 18 marzo 1967, p. 11.

¹⁰ Massimo Bontempelli, *Nostra Dea*, in *Opere scelte*, a cura di L. Baldacci, Milano, Mondadori, 1978, p. 632: «Un *tailleur* diritto e molto maschile e giovanile [...] Dea con una scossa immensa di tutto il corpo invaso dalla vita: si volta agilmente verso lo specchio, e vi dà un'occhiata rapida e luminosa: poi con voce calda squillante. Si mi sta bene: sembro un giovinotto [...] Vorrei andare a cavallo. Vorrei essere un uomo, per non essere obbligata a prendere sul serio le donne». Una riflessione socioculturale sulle influenze della moda nella propagazione del femminismo (e non viceversa) viene dall'indispensabile studio di Antonio Saccone, *Il simulacro della scena e l'industria dello spettacolo. Il modello di "Nostra Dea"*, in «Studi Novecenteschi», IX (1982), n. 24, p. 219, che nota meglio degli altri come al *dèshabillé* di Dea non corrisponda (come dovrebbe essere) una esternazione della sua autenticità soggettiva.

¹¹ D. Buzzati, *L'adorabile manicomio* cit., p. 11; in Dino Buzzati, *Sarete eleganti ma non seducen-ti*, in «Corriere della Sera», 16 ottobre 1965, p. 11, al contrario, nella moda fasciata e nelle ampie scollature l'autore ravvisa «qualche sintomo [di ravvedimento] nella recente cosiddetta moda spaziale» che si propone di rompere la sciatta uniformità delle ultime tendenze maschiline.

¹² D. Buzzati, *L'adorabile manicomio* cit., p. 11.

¹³ In Dino Buzzati, *Le suscettibili*, in «Corriere della Sera», 7 gennaio 1967, p. 11, l'autore dedica un intero articolo proprio alla vulnerabilità delle donne rispetto ai dettami della moda.

concreto che «i cervellini scentrati di certe ragazze»¹⁴, così sottotitola perfino il suo pezzo, avessero subito l'ascendente funesto di questa insulsa pratica, imitandone l'impresa: «tali epidemie di suicidi mimetici sono di un evidente squallore»¹⁵, scrive Buzzati, non prima di aver anteposto alla scellerata moda femminile di assumere barbiturici, il corrispettivo anacronistico del suicidio-eroico del giovane Werther, per fornire il contraltare mimetico del mondo maschile, illudendosi di portare avanti un paritetico confronto di genere¹⁶.

L'atteggiamento dell'uomo rispetto alla moda, in genere distaccato e dominante, sembrerebbe costruito in antitesi alla passiva sottomissione della donna e i pochi vezzi modaioli – la barba, per esempio, da quella corta e tonda a quella lunga e incolta¹⁷ – rappresenterebbero per Buzzati un capriccio virile certamente non indicatore, come per la donna, di una bassa inclinazione della sua indole e della sua intelligenza.

Nessuno si offenda, per carità. Può anche darsi che ci siano delle eccezioni, benché io non ci creda. E un po' di stupidità non ha mai fatto male a nessuno. Del resto conosco dei barbuti degni di ogni considerazione. [...] Sarebbe del resto assurdo concepire l'intelligenza di un uomo come un blocco compatto e sferico, senza incrinature o buchi. Il cervello, anche se di buona qualità, non può mai funzionare al massimo in ogni suo scomparto. Qua e là, per forza, c'è un'avaria, un cedimento, una lacuna¹⁸.

L'indulgenza di Buzzati per i vezzi modaioli degli uomini produce raffronti non proprio equanimi che tirano in ballo esempi di personalità illustri come Cavour, Guglielmo Oberdan e perfino Einstein, per dimostrare che la rara sottomissione a una 'certa moda' non ne abbia compromesso le valorose attitudini. È radicata nelle pagine di Buzzati la convinzione che «il costume, la moda e il mimetismo collettivo possano spingersi fino a un certo limite»¹⁹, oltre il quale sembra collocarsi invece la fatua e imperdonabile leggerezza delle donne che assumono spesso atteggiamenti contraddittori e irrazionali. È il caso di citare solo alcuni fra i molteplici elzeviri dedicati alle bizzarrie delle *toilettes* femminili.

¹⁴ Dino Buzzati, *Barbiturici e ninfette*, in «Corriere dell'Informazione», 10-11 agosto 1962, p. 1.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*: «lasciamo stare l'esempio classico del Werther che si trascinò dietro una scia di suicidi: l'infelice eroe goethiano fu per molti giovani un irresistibile esempio».

¹⁷ In Dino Buzzati, *Contro le barbe*, 9 novembre 1962, p. 3, l'autore stila una sorta di classifica di diverse tipologie di barbe. Individua ben sette categorie da quella corta e tonda, meno colpevole «per non dire addirittura perdonabile», fino al «grado massimo del ridicolo», raggiunto da quella lunga e incolta.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

Ne *La vestaglia*, per esempio, le smanie di una ricca signora invaghitasi di un capo costoso, adocchiato in una vetrina, sembrano non placarsi fino a quando, dopo averlo provato, riesce a ottenerlo pur essendo prenotato da un'altra cliente. L'eccentrica incoerenza della donna che dopo aver portato a casa il prestigioso bottino, scoraggiata dall'indifferenza del marito, decide disinvoltamente di restituirlo, è sintomatica di una suscettibilità che nelle donne appare quanto mai radicata. La «vostra commedia quotidiana»²⁰ è il sottotitolo del racconto buzzatiano che sulla rubrica femminile *La donna e il mondo* continua a scimmiettare i comportamenti donneschi, irrimediabilmente inebetiti dal contagio fatale dell'epidemia modaiola. Si intitola proprio *Le suscettibili* uno dei pezzi più suggestivi in tal senso, scritto sulla stessa rubrica nel 1967. Il giornalista definisce «sintomatico» e contraddittorio il comportamento delle donne che dopo aver raggiunto traguardi lavorativi importanti pretendono di mantenere il maschile delle loro qualifiche:

È un episodio sintomatico. Da qualche anno molte donne professioniste reagiscono contro la versione femminile della qualifica professionale loro spettante. E guai se le chiamate professoressa, dottoressa, presidentessa, direttrice, eccetera. Vogliono essere chiamate col «maschile» [...] Il bello è che non si rendono conto della patente contraddizione in cui cadono; perché il fatto stesso che pretendano il «maschile» denuncia in loro la presenza di pericoloso «complesso»²¹.

Il ricorso al codice clinico e virulento («sintomatico» – «complesso») per denunciare la massifica attitudine femminile all'incoerenza, va talvolta anche oltre la flebile cortina del vezzo modaiolo per estendersi anche a quelle donne che raggiungono le faticose vette dell'ascesa professionale. Non c'è da stupirsi, allora, se la prospettiva di una società dominata dalle donne assuma agli occhi di Buzzati una previsione dai contorni distopici. La sua consueta disapprovazione nei confronti di tutte le proteste di piazza trova la sua massima condensazione nella parabola de *La rivolta dei cretini*, dove immagina un paese in cui, a seguito di una serie di proteste a catena, la «folle mania dell'uguaglianza» finisce per trasformarsi in una sorta di paradiso di cretini in cui «uomini e donne, dopo il livellamento di cui sopra, erano più o meno tutti dei bietoloni di assai precaria efficienza mentale»²². Un racconto che risente molto dell'influsso sociologico dell'inglese Michael Young di cui Buzzati ebbe modo di conoscere e apprezzare come «geniale», il celebre *L'avvento della meritocrazia*: un acuto resoconto del 2033

²⁰ Dino Buzzati, *La vestaglia*, in «Corriere della Sera», 22 agosto 1964, p. 11.

²¹ D. Buzzati, *Le suscettibili* cit., p. 11.

²² Dino Buzzati, *La rivolta dei cretini*, in «Corriere della Sera», 23 maggio 1967, p. 3.

visto dalla prospettiva di chi si prepara a vivere il '68 e le 'nuove' proteste femministe²³. L'appassionata recensione buzzatiana, scritta a una sola settimana di distanza dalla inaugurazione della pagina della donna, sposta il *focus* proprio sulla protesta muliebre titolando *Le suffragette del futuro* la sua recensione²⁴. Young immagina che nel duemila le suffragette tentino di inscenare nella città di Peter-loo una manifestazione sovversiva. A questo punto segue una nota dell'editore il quale informa il lettore che purtroppo l'opera deve interrompersi perché lo stesso autore ha trovato morte violenta proprio nel corso dei disordini. Secondo i pronostici del sociologo inglese, la protesta muliebre avrebbe intensificato col tempo la sua irruenza al punto da interrompere bruscamente il racconto per la morte improvvisa dello scrittore rimasto coinvolto nelle guerriglie donnesche.

Ancora una recensione, quella rivolta al «grosso e affascinante» volume dell'amico Radius, offre allo scrittore lo spunto per l'ennesima stoccata alla dilagante protesta femminile²⁵. *La rivoluzione della donna* racconta come nel giro di sessant'anni, 'aiutata' da due guerre mondiali, la donna abbia compiuto una rivoluzione ancora più sconvolgente per l'umanità di quella francese e di quella russa²⁶. Del libro, Buzzati enfatizza proprio la simbolica identificazione nel 1925 con il momento di «fatale rottura» da cui prende avvio la rivoluzione femminile con l'emblematico taglio dei capelli alla *garçonne*²⁷. È solo l'indizio incipitario di una progressiva metamorfosi che Buzzati non manca di segnalare in ritagli giornalistici come il segnale di una *debacle* fisica che la *Moda crudelissima*²⁸ ha imposto alle donne, irrimedi-

²³ Michael Young, *L'avvento della meritocrazia*, trad. it. di V. Mannucci, Roma, Edizioni Comunità, 2014, immagina che dopo gli anni Sessanta, l'attribuzione del potere politico, economico e tecnico, venga attuata in base a una selezione del tutto scientifica. Gli uomini, attraverso esami e test codificati dalla tecnica, vengono classificati secondo le rispettive capacità e in base a questa graduatoria si assegnano loro gli incarichi, le ricompense e i privilegi. Ai più in gamba toccano i posti di comando, ai più inetti i lavori più pesanti e umili.

²⁴ D. Buzzati, *Le suffragette del futuro*, in *Quattro più e un meno al convegno di Conegliano*, in «Corriere della Sera», 27 maggio 1963, p. 5.

²⁵ Dino Buzzati, *La rivoluzione del 1925*, in «Corriere della Sera», 5 novembre 1967, p. 3.

²⁶ Radius prospetta l'idea ottimistica di una donna insediata vittoriosamente nel suo secolo, al netto di una inevitabile cortina di malinconico scetticismo che trasuda dalle ultime pagine dedicate alla tradizione e al pudore della madre che il giornalista non manca di esaltare. Ma quella materna, si sa, per Buzzati definisce una condizione eccezionale del femminile che, circoscritta alla sua relazione filiale, concede alla donna di vivere contemporaneamente la duplice accezione di vergine e peccatrice; ci sia concesso il rinvio al personale contributo, Itala Tambasco, «L'unico tipo di amore». *Il dolore autentico delle madri di Buzzati*, in «Sinestesiaonline», 15, 5 2016, <https://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2018/03/aprile2016-13.pdf> (ultima consultazione: 30 luglio 2024).

²⁷ D. Buzzati, *La rivoluzione del 1925* cit., p. 3.

²⁸ D. Buzzati, *La moda crudelissima*, in «Corriere della Sera», 30 settembre 1970, p. 11.

bilmente contaminate dai precetti stilistici degli anni Sessanta²⁹. Per quanto definisse «brutte senza remissione» le amanti della *haute couture*³⁰, Buzzati sapeva bene che occorresse arrendersi al mutamento dei tempi, come ci si arrende di fronte al contagio nocivo di un *virus* che gradualmente si propaga da un corpo all'altro, diffondendo una certa letale virilità nel seducente mondo della moda femminile.

²⁹ Al «Corriere» Buzzati affida molteplici riflessioni sui dettami postbellici imposti dalle più autorevoli case di moda. *Saremo anche noi uomini ad applaudire questa moda?* (in «Corriere della Sera», 25 gennaio 1962, p. 3), si domandava Buzzati reduce da una sfilata parigina, respirando una certa insolita coincidenza fra gusti femminili e maschili in fatto di moda. «Si direbbe, perfino, che talora le donne godano a sentirsi schiave della moda anche se assurda, che ci trovino gusto a farsi mostrificare. Tanto è vero che – nel giudizio di molte raffinate – in questo secolo la *haute couture* ha toccato la sua massima vetta nel periodo 1925-1928, proprio quando gli abiti dritti, la vita bassa e i capelli alla *garçonne* facevano di tutto per trasformare le donne in inappetibili manichini».

³⁰ D. Buzzati, *Sarete eleganti ma non seducenti* cit., p. 11: «Ma se voi poteste, magari con un gioco di specchi, vedervi dal di dietro! Tutte uguali, intanto per cominciare, tutte in uniforme. E poi così poco femminili, così insulse, goffe, inefficienti, come se con lunghi studi aveste perseguito la sagoma dotata di meno grazia fra tutte le sagome concepibili sulla terra (e le eccezioni, naturalmente, confermano la regola). Quei pestilenziali *tailleurs*, per esempio, che mostrate tutte di adorare, con le giacchettine che cadono a sacco e le gonne striminzite. Saranno pratici, saranno comodi, chi lo nega? saranno magari anche *chic* quando l'arte di un tagliatore gli trasmette quel certo non so che, che le parole difficilmente esprimono».

ELISA CAPORICCIO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE)

RINVENIRE E INVENTARE. LA RAGAZZA CON LA LEICA DI HELENA JANECZEK

«Da quando hai visto quella foto, ti incanti a guardarli. Sembrano felici, molto felici, e sono giovani, come si addice agli eroi»¹. Con queste parole e con due fotografie quasi identiche, una scattata da Gerda Taro e l'altra attribuibile a Robert Capa, si apre *La ragazza con la Leica*, romanzo pubblicato per i tipi Guanda da Helena Janeczek nel 2017.

Fin dall'incipit, l'attenzione è posta sulla dimensione dello sguardo e sull'atto del vedere: la frase d'apertura invita il lettore a indugiare, anch'egli, sulla fotografia realizzata da Gerda Taro, che, conquistando più della metà dello spazio tipografico a disposizione, si staglia al centro della pagina. Complice l'utilizzo della seconda persona singolare, viene a instaurarsi sin da subito un rapporto soggettivo tra l'autrice e l'immagine – come osservato da Giuseppe Carrara nella recente monografia *Storie a vista*² –, ma anche e specialmente tra l'immagine e il pubblico dei lettori. La scelta di ricorrere al 'tu' per indirizzare l'attenzione di chi legge verso il fotogramma in questione, inoltre, risulta particolarmente significativa se si confrontano le pagine iniziali de *La ragazza con la Leica* con il racconto *Appaiono felici*, pubblicato tre anni prima da Helena Janeczek all'interno del volume collettivo *Nell'occhio di chi guarda*³. Spunto embrionale per una ben più ampia e articolata struttura narrativa, il testo del 2014 nasceva proprio dalla stessa coppia di fotogrammi riproposta nel *Prologo* romanzesco, ora accompagnata da ulteriori due scatti, motore di un raccontare che unisce ricostruzione,

¹ Helena Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017, p. 9.

² Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 340.

³ Helena Janeczek, *Appaiono felici*, in *Nell'occhio di chi guarda: scrittori e registi di fronte all'immagine*, a cura di C. Bertoni, M. Fusillo e G. Simonetti, Roma, Donzelli, 2014, pp. 139-148.

osservazione e immaginazione. Tuttavia, mentre il racconto originario era narrato in una «terza persona» distaccata, «oggettiva e saggistica», all'atto di scrivere *La ragazza con la Leica* l'obiettivo primario dell'autrice era quello di «trasmettere quanta soggettività c'è nello sguardo di chi scatta o di chi guarda una foto»: di qui la scelta diegetica della seconda persona singolare, con cui il romanzo inizia e si conclude⁴.

Il fotogramma indicato dalla frase incipitaria ritrae una coppia di giovani miliziani, un uomo e una donna, mentre si concede un momento di tregua dai combattimenti della guerra civile scoppiata in Spagna nel luglio del '36. Non propriamente belli né eroici, commenta la narratrice, per colpa di «quella risata che chiude i loro occhi e mette a nudo i denti, un riso non fotogenico ma così schietto da renderli stupendi»⁵: una risata che ha la forza di testimoniare come, accanto agli orrori del conflitto, continuassero a esistere la gioia sfrenata di vivere e il desiderio di difendere quella felicità.

Il mondo è giusto che lo sappia. Deve vedere in un colpo d'occhio che da una parte c'è la guerra vecchia di secoli, i generali sbarcati dal Marocco con le feroci truppe mercenarie, dall'altra parte gente che desidera difendere quel che sta vivendo, e si desidera l'un l'altra⁶.

Per una curiosa coincidenza – come recita il titolo del prologo, *Coppie, fotografie, coincidenze #1* – questi due giovani protagonisti della rivoluzione sono sorprendentemente somiglianti all'uomo e alla donna che scattano la foto: Robert Capa, pseudonimo di Endre Ernő Friedmann, e Gerda Pohorylle, meglio nota come Gerda Taro, sua compagna in questi anni di repentini sconvolgimenti. Nell'allegria spontaneità della coppia immortalata, nella loro «energia gioiosa»⁷, Helena Janeczek immagina dunque che i due fotografi possano essersi a loro volta guardati e in parte riconosciuti.

⁴ Si cita da un'intervista rilasciata da Helena Janeczek a Giacomo Raccis, pubblicata su *La balena bianca* per la rubrica *Fuori dagli schemi* 8, di cui si riporta di seguito lo stralcio in questione: «Non è stato facile trovare la seconda persona singolare con cui si apre e si chiude *La ragazza con la Leica*. La prima versione – pubblicata nel volume *Nell'occhio di chi guarda* (Donzelli) – è scritta in una terza persona che risulta troppo "oggettiva" e saggistica. Non andava bene perché tutto il libro, a partire da quel prologo, vuole trasmettere quanta soggettività c'è nello sguardo di chi scatta o di chi guarda una foto. L'io non volevo usarlo assolutamente. Possiamo dire che, alla fine, è rientrato dalla finestra camuffato dalla seconda persona singolare? Non del tutto, credo. Da un lato perché quel "tu" coinvolge anche il lettore, dall'altro perché un "io" che si sdoppia in un "tu" esprime una visione soggettiva ma senza proporsi come protagonista "proprietario" del racconto» (<https://www.labalenabianca.com/2021/03/22/fuori-dagli-schemi-helena-janeczek/>, pubblicato in data 22 marzo 2021, ultima consultazione: agosto 2024).

⁵ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica* cit., p. 9.

⁶ Ivi, p. 11.

⁷ Ivi, p. 10.

«Persino gli occhi di un'estranea come lei» – scrive più avanti l'autrice, riferendosi a una giovane miliziana ritratta in una successiva fotografia, la terza delle quattro immagini riprodotte nel prologo – «notano che quei due si sono riconosciuti negli altri due»⁸.

Riflessi in quella risata schietta, aperta, fanno quasi a gara per riprendere la scena e realizzano una seconda fotografia, riprodotta nella quarta pagina del volume. «Chi li ritrae si sposta, scatta di nuovo», scrive Janeczek puntando l'attenzione sulla soggettività di chi vuole cercare a tutti i costi la giusta inquadratura, rischiando persino «di tradirsi per riprendere più da vicino quella coppia unita dal sorriso largo, molto intimo»⁹. Se il primo scatto è attribuibile a Gerda, il secondo è invece realizzato da Robert Capa. Solo apparentemente identiche, le due immagini tradiscono peculiarità e differenze di chi le ha realizzate: «se una fotografia parla anche di chi l'ha fatta», osserva Janeczek, «non possono non riflettere i loro autori le due istantanee di una coppia in cui era talmente facile specchiarsi»¹⁰. La leggera diversità dell'inquadratura consente, nella seconda foto, di intravedere una terza poltroncina, da cui spuntano soltanto un «ciuffo di capelli crespi» e un «braccio infagottato»¹¹. Pochi frammenti, troppo pochi: «avresti invece bisogno del suo sguardo», commenta la narratrice, «lo sguardo di chi ha visto da vicino ciò che puoi ricavare dalle immagini, ma che si sottrae ai tuoi occhi»¹².

Testimonianza di momenti, persone, luoghi, le immagini fotografiche possiedono un'ineludibile carica narrativa; eppure, per ogni dettaglio restituito, altrettanti sono impossibili da vedere, e bisogna inseguirli con la coda dell'occhio, ovvero con l'invenzione letteraria. È proprio «dalla reticenza dell'immagine», osserva Maria Rizzarelli, che «nasce l'immaginazione dei personaggi»¹³: «dalla invisibilità del fuori campo si dipana l'intero romanzo», che «cerca di recuperare quegli sguardi attraverso le parole»¹⁴.

L'opera si basa su un attento, meticoloso lavoro di ricerca e documentazione che l'autrice porta avanti per restituire alla memoria collettiva la figura e l'attività di Gerda Taro, prima fotoreporter di guerra morta sul campo a soli ventisette anni. Helena Janeczek si è servita, soprattutto, delle biografie

⁸ Ivi, p. 17.

⁹ Ivi, p. 11.

¹⁰ Ivi, p. 18.

¹¹ Ivi, p. 12.

¹² *Ibidem*.

¹³ Maria Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo*, in «Narrativa», (2019), n. 41, pp. 41-54, a p. 51.

¹⁴ *Ibidem*.

dedicate a Gerda Taro da Irme Schaber¹⁵ e, in particolare, dei materiali raccolti per la stesura di tali ricostruzioni. Pur aderendo alle fonti e rispettando il dato testimoniale delle immagini, come dichiarato dalla stessa scrittrice nelle *Note*¹⁶, il volume è frutto di un lavoro d'immaginazione, condotto proprio a partire da ciò che, in quelle foto, sfugge allo sguardo. Particolarmente significativo, al riguardo, risulta un passaggio testuale tratto dall'*Epilogo*, vera e propria dichiarazione di poetica:

Discendenti dello stesso verbo, «rinvenire» e «inventare» rammentano che per ritrovare qualsiasi cosa bisogna attingere alla memoria, che è una forma d'immaginazione¹⁷.

Rinvenire e inventare, dunque, documento e creazione letteraria: questi i poli complementari attorno a cui si costruisce il discorso narrativo¹⁸. L'autrice, rileva Emanuele Zinato, ha deciso di «interrogare i dettagli muti dei fotogrammi fino a farne materia di romanzo»¹⁹: nel corso del volume Janeczke mette in atto, con abilità e rigore, uno «sfruttamento in senso romanzesco»²⁰ del valore documentario delle immagini. Gerda Taro, Robert Capa e le altre comparse della storia narrata sono infatti «personaggi finzionali ma non fittizi», osserva sempre Zinato, proprio «come accade nella *biofiction*, che accosta fedeltà documentaria e ipotesi d'invenzione»²¹. In tal modo, con *La ragazza con la Leica* Janeczke riflette apertamente sulla relazione tra 'immagini' e 'immaginazione', tra 'realtà' e 'invenzione', estremi che possono qui congiungersi proprio grazie alla natura ibrida del fototesto.

¹⁵ Cfr. Irme Schaber, *Gerta Taro. Fotoreporterin im spanischen Bürgerkrieg. Eine Biografie*, Marburg, Jonas Verlag, 1994, tradotto in italiano nel 2007, con il titolo *Gerda Taro. Una fotografa rivoluzionaria nella Guerra civile spagnola*, trad. it. di E. Doria, prefazione di E. Bini, Roma, DeriveApprodi, 2007.

¹⁶ Si vedano le pp. 331-332 di H. Janeczke, *La ragazza con la Leica* cit., in particolare p. 331: «Grazie a chi ha cercato di mettere un freno alla mia smania di documentazione, ricordandomi che stavo scrivendo un romanzo. È vero: pur aderendo alle fonti, l'anima del libro è, per forza di cose, frutto della mia immaginazione».

¹⁷ Ivi, pp. 324-325.

¹⁸ Si veda al riguardo la recente monografia dedicata da Maria Pia De Paulis, Adelia Lucattini e Ketty Zanforlini all'opera di Janeczke, dal titolo *L'universo narrativo di Helena Janeczke tra impegno e invenzione. Storia, memoria e tempo presente*, Firenze, Cesati, 2022.

¹⁹ Emanuele Zinato, *La breve estate di Gerda Taro. Vita e morte della rivoluzione in Spagna. Note sul libro di Helena Janeczke*, pubblicato su *La letteratura e noi* in data 16 gennaio 2018, <https://la-letteraturaenoi.it/2018/07/07/la-breve-estate-di-gerda-taro-vita-e-morte-della-rivoluzione-in-spagna-note-sul-nuovo-libro-di-helena-janeczke/> (ultima consultazione: luglio 2024).

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

La natura dell'operazione portata avanti da Janeczek è non solo, come si è potuto vedere, apertamente dichiarata in alcuni passaggi metanarrativi del romanzo, ma risulta evidente da diverse marche testuali. In primo luogo, il lettore non può non notare la frequenza di verbi al modo condizionale, le «insistite congetture ipotetiche»²² e l'affollarsi di «sintagmi dubitativi, interrogativi o immaginativi»²³: già soltanto sfogliando le prime pagine del prologo incontriamo le espressioni «potrebbero trovarsi», «ti chiedi se», in riferimento ai diversi possibili scenari che potrebbero far da sfondo ai due miliziani innamorati; particolarmente frequenti anche le forme «t'immagini», «ti figuri», «credi di»; numerose, infine, le proposizioni interrogative dirette.

Sotto lo sguardo dell'autrice, le fotografie vengono interrogate, investigate in lungo e in largo nei loro dettagli nascosti, in quegli elementi che rimangono fuori dalla cornice o compaiono appena nell'inquadratura, solo accennati o, come spesso capita, tagliati. Le immagini mostrano dunque le loro «potenzialità diegetiche» e, al contempo, la loro «insufficienza»²⁴, la loro renitenza a una lettura univoca ed esaustiva: continuano a prestarsi all'esercizio immaginativo, che le vivifica e ne fa materia di racconto. Tale «processo immaginativo», osserva nuovamente Giuseppe Carrara riferendosi alla sovracitata dichiarazione metariflessiva di Janeczek, è «strettamente collegato al dinamismo della memoria»²⁵: l'atto mnestico stesso è, d'altra parte, un atto di ri-creazione e re-invenzione.

Per comprendere più a fondo le strategie messe in atto da Janeczek, risulta utile far riferimento alle tre modalità dell'ecfrasi individuate e proposte da Michele Cometa, ovvero la modalità della «denotazione», quella della «dinamizzazione» e quella dell'«integrazione»²⁶. Per quanto il discorso critico di Cometa non si riferisca direttamente ai fototesti, risulta tuttavia possibile e particolarmente proficuo applicare la categoria della «dinamizzazione dell'ecfrasi» al trattamento romanzesco dei fotogrammi realizzato da Janeczek²⁷. Se adattiamo la modalità della denotazione a un testo in cui

²² *Ibidem*.

²³ G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* cit., p. 340.

²⁴ M. Rizzarelli, *Nuovi romanzi di figure. Per una mappa del fototesto italiano contemporaneo* cit., p. 51.

²⁵ G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* cit., p. 340.

²⁶ Si veda Michele Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012. Si rimanda anche a Michele Cometa, *Forme e retoriche del fototesto letterario*, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, pp. 69-115.

²⁷ A tale riguardo, si rimanda nuovamente anche al sopracitato studio di Giuseppe Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*, e al precedente saggio *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo*, in «Comparatismi», II, 2017, pp. 27-55. Dopo aver individuato come due modalità fondamentali di relazione tra testo in prosa e immagine fotografica quella del «montaggio» e quella dell'«ecfrasi», anche Carrara prova ad adattare la proposta critico-teorica di Cometa all'ambito dei fototesti.

«il lettore ha davanti l'immagine», chiaramente ci sarà, nella maggior parte dei casi, «una diminuzione dello spazio affidato alla descrizione». La modalità della «dinamizzazione», invece, è definibile come trasformazione del «coesistente in successivo», così che a essere descritta non sia più l'immagine in sé, bensì «le azioni che hanno condotto al *punctum temporis* prescelto dall'artista ed eventualmente anche il prosieguo dell'azione»²⁸. L'ecfrasi, condotta secondo questa modalità, «racconta» dunque «una vicenda che si rivolge alla nostra immaginazione»: guardando il fotogramma e leggendo, contemporaneamente, il testo in prosa che la accompagna e completa, il lettore ha l'impressione di veder svolgersi sotto i propri occhi la scena immortalata, «come se si trattasse di immagini in movimento» o «come se il fruitore e il suo sguardo potessero penetrare nell'azione e muoversi in essa e con essa»²⁹. Poiché nel fototesto l'immagine è proprio lì, davanti a noi, «la dinamizzazione la vivifica e risemantizza davanti al lettore/spettatore, mostrando ciò che egli non può vedere: un'altra storia, sempre nuova, spesso radicalmente modificata rispetto all'immagine»³⁰.

Non a caso, nell'*Epilogo* Helena Janeczek inserisce un'altra dichiarazione dallo scoperto valore metatestuale, servendosi sempre della seconda persona singolare per coinvolgere – qui interpellandolo direttamente – il lettore/spettatore nell'esercizio ermeneutico dell'immagine:

Infine ci sei tu che ti domandi se quel fotogramma emerso dalla «valigia messicana» modifichi in qualche modo ciò che hai immaginato, o contraddica solo l'effetto del fotogramma precedente, dove gli amanti si sorridono sullo sfondo di uno dei più leggendari ritrovi di Parigi. Ti accorgi, allora, che la falsificazione di una foto accade più di frequente sul lato di chi la guarda che sul versante del soggetto³¹.

Le fotografie presenti nel volume sono, dunque, integrate nel processo immaginativo e inventivo, al punto tale che «l'ipotesi fornita dall'immaginazione diviene più vera del vero»³².

Si comprende allora, pienamente, il motivo per cui le nove fotografie selezionate con meticolosità da Helena Janeczek siano collocate esclusivamente nelle zone liminari del testo, ovvero nel *Prologo* e nell'*Epilogo*, parti che si richiamano volutamente nei titoli – *Coppie, fotografie, coincidenze 1* e *Coppie, fotografie, coincidenze 2* –, esibendo una struttura circolare e una chiara rispondenza tra apertura e chiusura del romanzo. Più precisamente,

²⁸ M. Cometa, *La scrittura delle immagini: letteratura e cultura visuale* cit., p. 91.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ G. Carrara, *Per una fenomenologia dell'iconotesto narrativo ipercontemporaneo* cit., p. 42.

³¹ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica* cit., p. 328.

³² E. Zinato, *La breve estate di Gerda Taro* cit.

sfogliando il *Prologo* s'incontrano quattro fotogrammi: nell'ordine, come si è visto brevemente poc'anzi, si susseguono le due foto della coppia di miliziani, la foto della donna sulla terza poltroncina che sfoglia una rivista di moda e tiene accanto un fucile, e infine il ritratto collettivo delle miliziane sulla spiaggia; la prima foto è di Gerda Taro, mentre le altre tre sono realizzate da Robert Capa. Nell'*Epilogo*, invece, gli scatti selezionati sono cinque, realizzati questa volta da Fred Stein, Kati Horna e Marion Kalter. Una simile scelta a livello di *dispositio*, come osservato da Carrara, contribuisce a segnalare «proprio la volontà di utilizzare le foto per raccontare qualcosa che è rimasto fuori dalle storie (e dalla Storia ufficiale, la Storia con la S maiuscola) e uscire fuori dall'immagine per immaginare quello che nelle fotografie non è visibile»³³. Dal non-visibile delle fotografie, collocate ai margini della storia narrata, germina per l'appunto l'invenzione, la forza immaginativa della parola letteraria. La potenza narrativa delle immagini non resta dunque circoscritta alle zone liminari del libro; al contrario, è il motore di un racconto pluriprospectico e soggettivo, che tenta di avvicinare da più lati la figura di Gerda Taro.

L'energia prorompente della fotoreporter, il suo coraggio e il suo entusiasmo vengono restituiti al lettore attraverso ciò che di Gerda è rimasto nei ricordi e nelle sensazioni di chi l'ha conosciuta e dalla sua ridente vitalità è rimasto toccato: Willy Chardack, Ruth Cerf, Georg Kuritzkes. Secondo una modalità peculiare della propria scrittura, Helena Janeckez sceglie di restituire alla memoria collettiva la vita e l'operato di una figura troppo a lungo dimenticata dalla storia ufficiale, e sceglie di farlo attraverso una narrazione frammentaria, costruita attraverso il «montaggio di blocchi temporali e gli scarti fra punti di vista lontani tra loro»³⁴. Gli sguardi che raccontano com'era Gerda sono sguardi necessariamente diversi tra loro, necessariamente soggettivi e parziali; il lettore passa dal punto di vista di Willy (a Buffalo, nel 1960), a quello di Ruth nella Parigi del 1938, per poi tornare agli anni Sessanta, ma spostandosi questa volta a Roma, secondo la prospettiva di Georg.

Tale scelta mette nuovamente in evidenza la centralità della categoria dello sguardo, aspetto rilevato in principio di questo breve intervento. La stessa Gerda, significativamente, viene ricostruita e presentata nel corso di tutta l'opera come una figura che catalizza gli sguardi. Particolarmente eloquente risulta, al riguardo, il seguente passaggio testuale, condotto dalla prospettiva dell'amica Ruth:

³³ G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* cit., p. 339.

³⁴ E. Zinato, *La breve estate di Gerda Taro* cit.

Così, osservandola, Ruth aveva avuto un'intuizione: guardala, aveva pensato, questa piccola donna che attrae tutti gli sguardi, questa incarnazione di eleganza, femminilità, di cui nessuno sospetterebbe mai che ragiona, sente e agisce come un uomo³⁵.

Una figurina esile, leggera, che indirizza su di sé gli sguardi – di Robert Capa, di Ruth, di Willy, di Georg, e naturalmente quelli del lettore-spettatore irretito nell'esercizio attivo dell'osservazione e della ri-semantizzazione dell'immagine. Si leggano anche, al riguardo, le seguenti righe tratte dall'*Epilogo* del romanzo, dove si insiste, nuovamente, sui verbi legati all'atto del 'guardare' e del 'vedere':

Guardali infine sulla terrazza del Café du Dôme con quei sorrisi che si parlano, l'allegria sprigionata da una gentilezza o stupidaggine qualsiasi, a loro due basta una cosa da niente. Lo vedi a colpo d'occhio guardando questa fotografia, la luce uniforme sul profilo di André, il sole che gli permette di tenere il giubbino aperto, una giornata primaverile così bella che Gerda si è spogliata della giacca, o forse è uscita in maniche corte visto che la rue Vavin è a pochi passi. [...] Dall'altro lato della scena, e del tempo che la fotografia scavalca, c'è un uomo del secolo passato che, come te, osserva³⁶.

Al termine di questo breve attraversamento del romanzo di Helena Janeczek, risulta dunque evidente la stretta relazione che lega l'elemento visivo all'elemento verbale, la fotografia alla parola scritta e viceversa. Il rapporto di reciproca co-implicazione che unisce queste due componenti dà vita a quello che, sposando la recente proposta critica di Carrara, possiamo indicare come un «ecosistema fototestuale»³⁷. Lo studioso parte dall'idea di una letteratura intesa come «campo mediatico», avente «la forma di una rete in cui ogni *medium*, nel corso della storia, rappresenta un nodo, la cui grandezza determina delle forme concorrenziali di influenza sugli altri»³⁸. Tale teoria della «rimediazione» offre un interessante «modello metodologico» per l'analisi del rapporto tra letteratura e fotografia; nello specifico, il fototesto è concepito da Carrara come un «ecosistema testuale»³⁹, ossia «un'opera che mette in continua tensione due media, un'interrelazione che contribuisce a generare un significato terzo, dato dal costante dialogo tra la fotografia e la

³⁵ H. Janeczek, *La ragazza con la Leica* cit., p. 112.

³⁶ Ivi, pp. 293-294.

³⁷ G. Carrara, *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto* cit., p. 371. Carrara riprende la nozione di «ecosistema» per descrivere la relazione tra parole e immagini da Daniela Brogi, *Un romanzo per gli occhi*, Carocci, Roma, 2018.

³⁸ Ivi, p. 10.

³⁹ *Ibidem*.

parola scritta»⁴⁰. Ne consegue l'inattuabilità di una «lettura indipendente della componente visuale e di quella verbale»⁴¹; piuttosto, ribadisce il critico, occorre tener conto «della relazione strutturale» tra testo e fotografia, che è sempre di tipo «complesso, aperto, reticolare»⁴².

⁴⁰ Ivi, p. 57. Come ulteriore apertura ed espansione transmediale di quest'opera, infine, va tenuto conto anche del sito web, realizzato dall'autrice, in cui la narrazione della vita e della figura di Gerda Taro prosegue, attraverso un collegamento con molteplici materiali multimediali (<https://www.helenajaneczek.com/la-ragazza-con-la-leica.html>, ultima consultazione: agosto 2024).

⁴¹ Ivi, p. 58.

⁴² Ivi, pp. 371-372.

MAURA VINDIGNI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)

IL CORPO UMANO E NON-UMANO NELLA NARRATIVA DI LAURA PUGNO

In territorio selvaggio è un breve saggio redatto in forma di quaderno di appunti in cui l'autrice analizza e scandaglia i temi chiave della sua produzione: il selvaggio, il corpo, la comunità, il romanzo. In questo saggio fluido e a tratti disordinato è possibile trovare le coordinate per muoversi all'interno della produzione dell'autrice. Uno degli aspetti più importanti, e preponderante, è la riflessione intorno al concetto di selvaggio e di corpo e poi, va da sé, di corpo selvaggio che comprende la nozione di ibrido. Una prima distinzione viene fatta tra il bosco, il luogo del selvaggio per eccellenza, e il giardino l'argine del selvaggio in cui si riesce a mantenere ordine e trovare conforto:

Il selvaggio è deciso da noi, non esiste in natura, si crea nel momento in cui chiudiamo la porta di casa, definiamo un dentro e un fuori, e anche se non c'è una casa, anche se siamo animali nomadi o abitiamo ripari precari, stanze che svaniranno dopo mesi, un anno, un Erasmus, un contratto a tempo, un amore che finisce, questo non cambia¹.

In questa creazione autonoma del selvaggio si può riconoscere la necessità di porre come alternativa un luogo di sicurezza che abbia dei confini in cui il conforto è dato proprio da questa natura finita e riconoscibile, che promette potere d'azione e conoscenza.

Per quanto concerne il concetto di corpi, quello che emerge dal saggio è la certezza che il corpo come tramite percettivo non possa essere separato da noi stessi, dalla nostra mente e conoscenza. Anche se, date le premesse di bosco e giardino, verrebbe automatica l'associazione corpo-bosco e

¹ Laura Pugno, *In territorio selvaggio*, Milano, Nottetempo, 2018, p. 37.

mente-giardino, l'autrice ci invoglia a riflettere su come questa scissione sia effettivamente fallace dato che la stessa distinzione bosco-giardino è di per sé fallace. Anzi fondamentalmente l'unione mente-corpo è spesso data per certa dall'autrice.

Partendo da questa base teorica, da questa mappa, il presente contributo si occupa di ricercare nei romanzi di Laura Pugno le tracce della sua riflessione in riferimento soprattutto al corpo e al corpo selvaggio, fino ad arrivare al corpo mitologico, argomenti chiave della riflessione dell'autrice che si innervano in gran parte della sua produzione. L'universo si ricerca è quello che viene definito ecofemminismo in cui l'attenzione alle questioni ecologiche ed etiche si unisce a quella sociale e femminista per cui si troverà una natura selvaggia come alleata di protagoniste che si ribellano alle dinamiche solite di subordinazione e accettazione dei ruoli di genere canonici.

I romanzi analizzati sono i già citati *Sirene*, *La ragazza selvaggia*, *La metà di bosco* e *Melusina*, per i quali sono stati riconosciuti due nuclei tematici a seconda di come il tema del corporeo viene affrontato e a seconda degli esiti prodotti: il primo, con i primi due romanzi, si concentra sul corpo ibrido e sullo stretto legame presenta tra l'umano e la natura, o meglio tra la donna e la natura; il secondo, che comprende l'ultima parte della produzione di Pugno, riflette sui limiti del corporeo e sul superamento degli stessi per arrivare a uno stadio di conoscenza interiore in un certo senso salvifico.

Il primo nucleo, composto da *Sirene* e *La ragazza selvaggia*, proponendo due diverse declinazioni di corpo ibrido selvaggio strettamente legato alla natura, ci introduce alla tematica ecofemminista ponendo un forte accento sulla dimensione ambientale e sul rifiuto dei padri.

La trama di *Sirene* si concentra su Samuel un ragazzo che si occupa di sorvegliare la monta delle sirene in un allevamento intensivo. L'ambientazione distopica ci porta in un mondo bruciato dal sole che, oltrepassando lo strato quasi assente di ozono, consuma con il cancro nero la popolazione mondiale. Il mondo sopravvive in città subacquee gestite dalla Yakuza, in cui il nuovo idolo e merce sono le sirene. Samuel decide di giacere con una di loro di nascosto, quella che somiglia di più a una donna, da questa unione nascerà una nuova sirena con il DNA ancora più ibridato tra quello umano e quello animale.

La ragazza selvaggia ha come protagonista Tessa, una biologa che studia la vita nella riserva naturale di Stellaria, più o meno fuori Roma, creata dal centro di ricerca universitario sui resti di un piccolo villaggio. Gli esseri umani sono banditi da sempre da Stellaria ma saltuariamente Tessa si imbatte in Dasha, una ragazzina dispersa da vent'anni. L'ultimo avvistamento convince Tessa a chiamare la polizia e la famiglia adottiva di Dasha, che non ha mai

smesso di cercare la ragazza. Da questa chiamata, Dasha verrà riportata alla civiltà e sottoposta a diversi tentativi e metodi di rieducazione.

Oltre al periodo di pubblicazione, i due romanzi sono accomunati da alcuni aspetti particolarmente identitari della ricerca e in qualche modo della denuncia di Laura Pugno, primo fra tutti la dimensione del selvaggio che forse il *topos* più caratteristico della produzione, anche quella poetica². Le due, o quattro, protagoniste portano alla storia, seppur in modi differenti, una cifra di selvaggio che si esprime prima di tutto nell'assenza della parola e del linguaggio "umano", poi nei corpi. La sirena albina e la figlia Mia hanno un corpo ibrido nel genotipo e nel fenotipo:

Le femmine erano bestie da latte e da carne insieme erano donne, prive di parola, prive di gambe, il muscolo unico della coda capace di spezzare in due la schiena di un uomo, la vagina liscia, [...] quei capelli lunghi, se poi si poteva dire i capelli, un'unica massa elastica verde azzurra o azzurro vivo che scendeva sulla schiena, che ondeggiava nell'acqua come le trecce della più splendida dell'adolescenti, e le braccia verdi chiaro con le mani palmate, il seno sempre grande e pesante con i capezzoli verde cupo, durissimi³.

Dasha sembra aver volontariamente fatto un passo evolutivo indietro. Il suo corpo, il suo atteggiamento all'interno del bosco di Stellaria sono diventati animaleschi:

Il corpo esile accovacciato nella neve, i capelli biondi sporchi impastati di terra e foglie fino a formare una massa inestricabile sulle spalle. Era nuda e sanguinava. [...] Dasha aveva gli occhi chiusi, la testa gettata all'indietro. [...] Le unghie erano lunghe e ricurve, e ne aveva due spezzate, notò Tessa. [...] La pelle la coperta di graffi freschi e di vecchie cicatrici bianche. Da lei veniva fortissimo l'odore di selvatico⁴.

Colpisce in questi romanzi che la controparte maschile, i padri, si ostini a cercare e trovare segni di umanità nelle figure che hanno davanti. Samuel sceglie la sirena più umana, che sembra più umana, mentre Giorgio Held, il padre adottivo, rimedia al non umano di Dasha tagliando le unghie e i capelli, cercando di imporre una statura eretta. Tutti e due vogliono insegnare alle figlie a parlare.

Ne *La ragazza selvaggia* il problema del linguaggio è affrontato a più livelli: prima per quanto riguarda la lingua in sé perché Dasha è stata adottata

² Per approfondire, si veda Federico Francucci, *Laura Pugno, bianco*, in «Semicerchio», (2017), pp. 149-150.

³ Laura Pugno, *Sirene*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 6.

⁴ Ead., *La ragazza selvaggia*, Venezia, Marsilio, 2017, pp. 17-18.

dall'Ucraina e non parla italiano, poi per il fatto che la ragazza effettivamente non parlerà mai, non vorrà parlare. E mentre il mondo "civilizzato" vede questa assenza di linguaggio come segno di un ritardo o di autismo, Dasha mette una vera e propria barriera, decidendo di voler stare dalla parte del bosco e non dalla parte del giardino, rifiutando l'imposizione della parola da parte del padre. Lei, infatti, comunicherà sempre solo con chi vuole, la gemella Nina, o altrimenti emetterà versi per comunicare le proprie volontà o necessità, sia prima che dopo il bosco.

Esattamente come la sirena Mia, nata dall'unione di Samuel con la sirena chiamata Mezzoalbina; in questo romanzo la dimensione dell'ibrido e del non finito è estremamente forte, quasi a voler sottolineare la natura congiunta del selvaggio vero e proprio e di ciò che selvaggio viene definito. Secondo Pugno, infatti, l'ibrido è la manifestazione dell'essere in divenire⁵. Una volta nata e cresciuta Samuel porterà Mia via dall'allevamento per tenerla per sé, e cercherà ripetutamente di insegnarle a parlare e dire il suo nome. Ciò che otterrà è un verso simile nelle sonorità alla parola Samuel ma del tutto priva di significato. Mia piano piano la dimenticherà, usandola come verso proprio nel momento della fuga.

In queste espressioni selvagge Pugno ha sapientemente racchiuso il rifiuto dei padri da parte delle figlie che sincere alleate della natura fuggono dal giardino e decidono di ri-abitare il bosco sottratto loro, ri-significandolo e ri-popolando la natura sotto una nuova guida. In questo primo nucleo si nota come l'autrice abbia introdotto molte delle tematiche letterarie contemporanea, quali la questione ambientale e il rispetto della natura, mantenendo sempre vivo e tangibile il focus sul femminile e sulla possibilità di alleanza tra l'universo femminile e la natura purtroppo contaminata. Riappropriandosi della figura delle sirene e delle storie *enfant sauvages* di inizio secolo scorso, Pugno ha ribaltato a proprio favore lo stigma che da sempre grava sulle donne ovvero la loro, o nostra, predisposizione al corporeo, all'animalesco e al selvaggio, rendendolo proficuo e generativo di una nuova linea di salvezza.

Per quanto riguarda il secondo nucleo, *La metà di bosco e Melusina*, tratta lavori più maturi, in cui Laura Pugno inserisce i temi finora trattati, ma ne amplia il respiro.

La metà di bosco ha come protagonista Salvo che, distrutto dall'insonnia, si prende una pausa in un'isola vicino a Rodi, patria del suo amico e collega Kostas con il quale ha più volte girato l'isola durante le estati da studenti di medicina. Qui, nel paese di Halki, abitano Nikos e Magdalini

⁵ Ead., *Ibrido*, in «Doppiozero», (2019).

l'ex moglie e il figlio di Kostas, che accolgono Salvo come un vecchio amico. Nel corso della sua permanenza Salvo conoscerà Cora un'amica di Nikos, amore non troppo segreto del ragazzo, che verrà improvvisamente uccisa durante un'escursione nella vicina isola di Krev. Dopo i funerali e il dolore e tutto ciò che normalmente si prova in queste circostanze, Nikos decide di tornare sull'isoletta di Krev e Salvo, un po' preoccupato un po' complice, decide di seguirlo senza sapere che troverà una sorpresa ad aspettarlo. A Krev i morti di tanto in tanto possono tornare e tornano "di carne e di sangue", infatti la sorpresa ad aspettare Salvo sarà proprio Cora la ragazza uccisa e tornata.

La Melusina è una figura mitologica, ibrido di donna e drago, sirena a due code, fata o mostro. Nel romanzo che dalla Melusina prende il titolo Alice intraprende due viaggi: il primo per raggiungere Nostra Signora della Foresta, l'isola di Santuario, per salutare le ceneri di sua nonna che verranno presto disperse in mare; il secondo per trovare la verità dentro di sé attraverso il racconto di Emma che la guiderà nella scoperta della storia delle sue antenate e della loro metamorfosi. Alice scoprirà di non essere diversa da sua madre che ha conosciuto poco e anzi di condividere con lei e con altre donne la doppia natura umana e melusina.

In questo secondo nucleo, che potremmo chiamare "dall'umano al mitologico", Pugno concretizza un salto in avanti del corpo verso ciò che non è più solo selvaggio e indomato ma supera il confine dell'umano all'estrema potenza arrivando al mito, all'oltre-umano. Rispetto alla prima stagione narrativa, con gli ultimi due lavori l'autrice ha attinto maggiormente alla coscienza e conoscenza comune, proponendo ancora una volta personaggi e storie del mito ma scegliendo domande universali e sempre attuali, maschili e femminili, ovvero il rapporto con gli antenati (e nello specifico con la madre) e l'elaborazione del lutto.

In *La metà di bosco* il corpo di Cora acquista forma, acquista volume solo dopo la morte, prima la ragazza è descritta come impalpabile ed eterea, una creatura quasi non-presente. Dopo la morte, quando Cora ritorna non solo acquista vigore e tangibilità ma è come se anche la sua mente fosse presente. Nella metamorfosi estrema, nel doppio attraversamento della morte, la ragazza si manifesta sempre di più non solo come azione passiva di essere vista ma come azione attiva di volersi far vedere, di volersi far toccare, di farsi notare. La presenza della coppia Salvo-Nikos bilancia gli istinti della mente razionale ed emotiva creando il giusto compromesso tra gli opposti. Non solo, quando Salvo tornerà alla sua vita in città guarito dall'insonnia che lo affliggeva e per la quale era arrivato ad Halki, il patto tacito di mantenere il segreto della leggenda gli conferisce sicuramente maggiore

consapevolezza dei limiti dell'umano. Non solo, la sua insogna metaforica e reale passa ma la sua stessa vita acquisisce uno spessore e una fiducia di cui prima era sprovvista:

Era impossibile che Nikos pensasse davvero di poter restare sull'isola con il fantasma di Cora, se questo era quello che era. Eppure, la ragazza sembrava viva quanto lui, quanto Nikos, forse ancora più viva di prima. Il suo sguardo era diventato più diretto e più chiaro, aveva perso la timidezza infantile, non la grazia⁶.

Imprescindibile per questo racconto è la figura di Magdalini che altro non è se non il medium di tutta la vicenda, la sacerdotessa che mantiene vivo il mistero con la memoria e il racconto.

Situazione speculare è quella presente in *Melusina*, in cui Emma è custode dei segreti di un'intera specie che preserva e custodisce condividendoli con chi in un certo senso se lo merita. La trasformazione sia effettiva che metaforica di Alice le dona la conoscenza della sua stirpe e della madre e la mette al cospetto dei suoi stessi limiti, dandole una via di fuga dagli stessi. La storia di Alice non è chiaramente solo un racconto di formazione: nella metamorfosi corporea Pugno racchiude la presa di coscienza del legame ancestrale che intercorre tra le generazioni e che mette in contatto l'io-mondo della protagonista con il suo io-corpo. In questa seconda fase di scrittura l'autrice ribadisce la necessità di superare il dualismo mente-corpo, cultura-natura, in favore di un equilibrio fra le parti:

Emma scuote la testa, dice di no, la abbraccia, le tiene le mani, ma sa che Alice deve farcela da sola. Alice che è la figlia di sua madre, di Agnès che non ce l'ha fatta. Non è dal corpo che viene il male, il corpo quello che doveva fare l'ha già fatto, pensa Emma, ora è tutto nella mente, se accetterà di essere una cosa sola con quel corpo⁷.

I romanzi del secondo nucleo narrativo ci mostrano come attraverso il corpo si possa arrivare alla conoscenza e alla consapevolezza di sé come individuo e come donna. Cora, una volta tornata dalla morte consuma il suo primo rapporto sessuale con Nikos e Alice, dopo la trasmutazione del corpo, si percepisce come donna e come melusina. Entrambe hanno come compagna in questa presa di coscienza un'isola, una parte di natura incontaminata esclusa dalle dinamiche umane e fonte essa stessa di cambiamento. Oltrepassando il limite dell'umano si arriva all'oltre umano, al mitologico: si è costretti a rivedere la propria posizione antropocentrica per entrare in rapporto diretto con la sfera naturale.

⁶ Ead., *La metà di bosco*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 104.

⁷ Ead., *Melusina*, Matelica, Hacca Edizioni, 2021, p. 54.

In questa alleanza donna-natura, presente come si è visto in tutti e quattro i romanzi, si concretizza il pensiero eco-femminista e la ricerca di Laura Pugno: tutti gli esseri insieme in relazioni paritarie possono coesistere e sopravvivere, altrimenti occorrerà sovvertire le gerarchie.

La tematica di partenza si esprime nei quattro romanzi non solo per la forza e l'espressività delle protagoniste ma soprattutto per il sapiente utilizzo che Laura Pugno fa di alcuni strumenti retorici. Il primo è senza dubbio il perturbante, che è anche quello più riconoscibile e riconosciuto, che si attribuisce sia ai luoghi che ai personaggi: le donne-ibrido che Pugno crea sono figure mostruose e altamente perturbanti perché sfuggono a qualsiasi forma di previsione sia nell'aspetto che nel rispetto dei ruoli di genere. Il selvaggio e ibrido corpo femminile, benché sempre sottoposto al maschile, è indomabile e non intimorito dal potere che gli viene esercitato contro. Di fronte a questo perturbante si verifica il secondo dispositivo retorico: le scene violente e di violenza volontaria e/o involontaria, di derivazione cinematografica. Pugno descrive queste scene con dovizia di particolari attingendo sicuramente all'esperienza di scrittura cinematografica, rendendo con le parole i movimenti di macchina e la messa in scena. Chiaramente i due dispositivi sono co-dipendenti tra loro e co-generativi ed è proprio in questo mix letale che la ricerca dell'autrice mostra i risvolti positivi di cui si diceva in apertura: contro la violenza i corpi ibridi di Pugno trovano la salvezza proprio nella loro difformità e nel loro essere perturbanti realizzando una performance sovversiva dei corpi che abbandona l'antropocentrismo.

MICHELE PARAGLIOLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI 'SUOR ORSOLA BENINCASA')

«UN'EPIDEMIA DI PESTILENSIA»: I REGIMI TOTALITARI
NE *LA STORIA* DI ELSA MORANTE

Cara Morante,

Sto finendo di leggere. Sento il dovere e insieme l'impossibilità di parlarne. Dovrei scrivere: ma un libro! Non si tratta di dire è bello è brutto qui va bene qui no. L'idea di assumere il me stesso critico o pedante o professore mi è odiosa eppure sarebbe/è il solo modo di rendere onore al suo lavoro. L'abbraccio il suo Franco Fortini.

La gratitudine. Quanti saranno grati per quel che lei ha scritto. Della gratitudine di quanti, però, lei dovrà difendere il suo libro, e noi lei¹.

È il primo luglio del 1974, a poca distanza dalla pubblicazione de *La Storia*, quando Franco Fortini in una lettera all'Autrice dichiara apertamente il dovere e insieme l'impossibilità di fare critica di fronte a un romanzo che non può dirsi «né bello né brutto», ma che richiede una trattazione voluminosa per poterne parlare. Un compito che sembra arretrare dinanzi a un'opera mastodontica, quasi un atteggiamento di soggezione che solo otto anni dopo si rivela un'impossibilità a scriverne per il timore di essere escluso da una parte della critica contemporanea. Con otto anni di ritardo rispetto alla pubblicazione, infatti, mentre Fortini recensiva il fortunato e ultimo romanzo *Aracoeli* (1982), sottolineava la necessità di ripensare proprio quell'opera che era stata scartata e che al contempo aveva animato un dibattito che, nel solo 1975 si era esplicitato in dialoghi a distanza tra quotidiani, riviste, studi,

¹ Franco Fortini, *Come mangiare cipolla cruda – Lettera n. 728*, in Id., *Un giorno o l'altro* a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, con un'introduzione di R. Luperini, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 493-494.

oggi raccolti in volume da Angela Borghesi². In un articolo pubblicato dallo scrittore sul «Corriere della Sera», si legge, infatti:

Otto anni fa *La Storia* divise la critica ma soprattutto oppose la maggior parte dei critici al successo di pubblico. Non volli allora scriverne, anche perché c'erano amici che quasi ti toglievano il saluto se avevi dubbi sulla qualità del libro. Raccolsi però un gran fascio di recensioni, interventi e studi, e in facoltà ne feci un seminario. Questo è un libro cui si dovrà ripensare³.

Basti qui citare il ripensamento di Fortini per dare l'idea di quanto *La Storia* fu al centro di un dibattito politico e culturale ricchissimo, in cui un ruolo di spicco ebbe il critico per eccellenza della Morante: Cesare Garboli⁴. Ed è proprio da una sua considerazione tratta dall'*Introduzione* al romanzo che si vuole avviare una riflessione sul rapporto al suo interno tra la *History/story* e il tema della malattia, un tentativo di analisi che non può prescindere dal legame tra i personaggi e la Storia:

I personaggi della Storia sono esseri dal destino insignificante, esseri che non lasciano traccia, non si interessano alla Storia e la Storia è uno scenario che non li riguarda, lontano e incomprensibile come i nostri sogni⁵.

Un principio di estraneità alla Storia dell'umanità, secondo Garboli, contraddistingue i personaggi del romanzo. Ida, Nino, Usepe pur vivendo in anni cruciali per la *History*, in balia dei regimi totalitari e della Seconda guerra mondiale, restano chiusi nella loro personalissima *story*. Sul piano psicosociale, si può forse dire che i protagonisti non partecipano alle vicende della Storia, se non – come sostiene Jørgensen – in maniera «ingenua e confusa»⁶.

Il dibattito (acceso) si alimentava, naturalmente, anche dei fermenti che proprio in quegli anni di esordio del romanzo animavano la storiografia

² Angela Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica*, Macerata, Quodlibet, 2019.

³ Franco Fortini, *Giuseppe tra i dottori*, in «Corriere della Sera», 14 novembre 1982, p. 3.

⁴ «Cesare Garboli paragonava addirittura il romanzo a *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni e a *Guerra e pace* di Lev Tolstoj, due tra i più grandi classici dell'Ottocento [...] Natalia Ginzburg (come Garboli amica di Morante) arrivò a definirlo "il romanzo più bello di questo secolo", disse che le aveva suscitato "orgoglio di patria", lo paragonò a *I fratelli Karamazov* di Fëdor Dostoevskij e aggiunse di aver "a lungo pianto" mentre lo leggeva» (A. Borghesi, *L'anno della Storia 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e Antologia della critica* cit., p. 28).

⁵ Cesare Garboli, *Introduzione* a Elsa Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 2014 [1974], p. XXIV.

⁶ Conni Jørgensen, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1999, p. 54.

verso il paradigma della «microstoria», come nuova pratica storiografica che gravitava intorno al circolo intellettuale dei «Quaderni storici», che tanto avrebbe segnato i decenni successivi e che un titolo come quello morantiano non poteva non sollecitare anche in funzione reattiva⁷.

Quel che qui ci si limita a osservare è che la riconosciuta «capacità da ritrattista»⁸ della Morante si dirige verso la profilazione di personaggi che, sebbene sembrino anonimi nel contesto⁹, di questo contesto – nel segno di un legame viscerale tra malattia collettiva e regimi totalitari, malattia individuale e personaggi – portano su di sé i segni fisici più evidenti. Ed è forse proprio su questo piano quasi conflittuale tra personaggi e contesto, individuo e collettività, micro e macrostoria che sembra articolarsi la complessità e la duplicità «brutto/bello» che ha tenuto Franco Fortini a lungo esitante su un chiaro giudizio critico. Da un lato infatti ad animare la scena, a condurre i fili della trama sono personaggi «privi di una fisionomia intellettuale capace di orientarne l'inserimento critico nella collettività»¹⁰: Ida, tra una «savia sensibilità» e una «manifesta ignoranza»¹¹, evita le notizie sulla guerra, considerandole alla stregua di fiabe popolari e subisce le vicende storiche a mano a mano che si presentano, ponendosi come unico obiettivo la sopravvivenza dei suoi figli; al contempo Nino è un ragazzo che prova a partecipare agli eventi storici, ma passa da una parte politica all'altra (dal fascismo al comunismo), in quanto figlio di «una generazione della violenza»¹² priva di ideologie, ma fedele a quel regime immaginario della soddisfazione immediata; e infine Usepe è un bambino che vive in una realtà anacronistica, una dimensione favolistica, una sorta di Eden che gli consente di osservare la Storia da una prospettiva ingenuamente distorta. Se, ancora, secondo Luciano Simonelli, «la grande verità contenuta nel nuovo romanzo di Elsa

⁷ Carlo Ginzburg, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», (1994), n. 86, pp. 511-539.

⁸ Vittorio Spinazzola, «Lo scandalo della storia», in «l'Unità», 21 luglio 1974.

⁹ Si legge ancora in Cesare Garboli: «Per uno strano incantesimo il mondo della Storia è diviso a metà: da una parte un limbo indistinto di là da una spiaggia di morte, di qua un rumoroso popolo delle creature umane e animali, testimoni di gioia offesa e immemore, o di uno strazio di gente irresponsabile di un orrore. Eccoli, che passano inosservati su questa terra, e che il romanticismo narrativo di Tolstoj e di Manzoni aveva elevato a protagonisti, relegandoli tuttavia nella vaga astrattezza di personaggi di testa, o se si preferisce, 'simbolici'. Questa gente anonima, la Morante la individua, la identifica. Solo di costoro, ormai, la vita è raccontabile e interessante. Per il resto poche righe di corpo minore, premesse a ogni capitolo, bastano a sbarazzarci da un funereo intreccio di assurdità da cui la vita è assente» (Cesare Garboli, *Un crocicchio di esistenze*, in «Corriere della Sera», 29 giugno 1974).

¹⁰ V. Spinazzola, «Lo scandalo della storia» cit.

¹¹ C. Jørgensen, *La visione esistenziale nei romanzi di Elsa Morante* cit., p. 57.

¹² È lo stesso Nino a dichiarare nel romanzo, mentre parla con l'oste Remo che, sebbene la guerra sia finita, c'è ancora da combattere in nome di quella violenza di cui la sua generazione è figlia. Cfr. E. Morante, *La Storia* cit., p. 643.

Morante»¹³ sta in questi personaggi che «sono persone comuni, le vere e sole vittime della storia» che «silenziosamente cercano di far rimarginare le loro ferite con la rassegnazione di chi ha compreso perfettamente che non è lui l'artefice del proprio destino»¹⁴. Dall'altro è vero anche che proprio la malattia, nelle sue molteplici declinazioni, le quali coinvolgono la maggior parte dei personaggi (dagli zii e i cugini di Ida morti per febbre spagnola al papà Giuseppe venuto a mancare per una cirrosi al fegato, passando per la madre Nora, malata di arteriosclerosi e nevrosi e il marito Alfio affetto da cancro) oltre che per i protagonisti, tende a farsi isotopia tematica, ovvero – col già canonico Julian Greimas – una possibile griglia di lettura, un *file rouge* del testo che rende possibile un'ulteriore interpretazione coerente in base alla ridondanza di alcune categorie semantiche. Proprio la componente 'maladica', infatti, sembra farsi il punto di sutura, perlopiù nel segno del campo metaforico, tra *story* e *History*. Per quanto psicologicamente, moralmente, eticamente estranei alla Storia, questi personaggi sono inevitabilmente figli di una Storia-madre violenta di cui conservano i segni e le somiglianze, i sintomi di quella malattia antica che, secondo la Morante, permea ogni secolo, ogni era, ogni tempo. Sono i corpi di Ida e Ueseppe ad ammalarsi, a farsi metafora di un'epidemia di pestilenza che «dura da diecimila anni»¹⁵.

Della malattia di Ida si legge fin dalle primissime pagine del romanzo:

Verso il quinto anno di età, Iduzza fu soggetta per tutta l'estate agli insulti di un male incontaminato, che angosciò i suoi genitori come una menomazione [...] Le capitava all'improvviso di ammutolire impallidendo, con l'impressione che il mondo le si dissolvesse intorno a una vertigine. Alle domande dei suoi genitori, dava a malapena, in risposta, un lamento di bestiola, ma era evidente che già cessava di percepire le loro voci; e di lì a poco si portava le mani al capo e alla gola in atto di difesa, mentre la bocca le tremava in un mormorio incomprensibile, quasi dialogasse, spaventata, con un'ombra. Il suo respiro si faceva alto e febbrile, essa si buttava in terra, torcendosi e squassandosi in un tumulto scomposto, con gli occhi aperti, ma vuoti in una totale cecità [...] Questo le durava un paio di minuti al massimo, finché i suoi moti si attenuavano e diradavano, e il corpo le si riadagiava in un riposo dolce e composto¹⁶.

¹³ Luciano Simonelli, *Elsa Morante: gli uomini e le donne che non fanno storia*, in «Domenica del Corriere», 14 luglio 1974.

¹⁴ Un'analisi più accurata mostra che la malattia coinvolge tanto i protagonisti quanto i personaggi minori del romanzo: la zia, lo zio e i cugini di Ida muoiono di febbre spagnola nel 1919; il papà di Ida, Giuseppe Mancuso, muore per una cirrosi al fegato nel 1936; Nora, la madre di Ida, soffre di arteriosclerosi, è nevrastenica e invasata, a tal punto che in preda del delirio cammina e si abbandona nelle acque del mare, togliendosi la vita; Alfio, il marito di Ida ha perennemente la febbre perché malato di cancro.

¹⁵ Si mutua il sottotitolo del romanzo che recita «uno scandalo che dura da diecimila anni».

¹⁶ E. Morante, *La Storia* cit., pp. 28-29.

Questo «male incontaminato» di cui Ida è affetta e di cui si riporta nel dettaglio la sintomatologia (il mutismo improvviso, il pallore, l'ineffabilità sostituita da un lamento di bestiola, la sordità, il respiro alto e febbrile) sembra confinato a episodi isolati e circoscritti al suo quinto anno d'età. In realtà, questo male ritorna proprio in un momento cruciale della vita della protagonista, quando inseguita da un soldato tedesco, subisce una violenza. Con una dovizia di dettagli, la Morante descrive il suo fragile tentativo di ribellione che non è tanto rivolto alla violenza del soldato, quanto proprio a quell'antico e inspiegabile male che aveva conosciuto da bambina e al quale rivolge il suo più acuto grido di dolore. Si tratta di una vertigine che la disorienta e la rende impotente. Il frutto della violenza, infatti, Useppe, secondo genito nascosto per mesi e poi portato alla luce e cresciuto fra le macerie della guerra, questo figlio di un tempo scellerato, soffre dello stesso materno «male oscuro»: dopo i primi anni di età è colpita da una malattia ancora ignota che gli fa trascorrere molte notti dell'estate del 1946 in preda a continue crisi. Una di queste notti Useppe raggiunge «il punto più amaro»¹⁷:

(Ida) vide Useppe, seduto accanto a lei, mezzo fuori dal lenzuolo, che agitava le manucce freneticamente, nell'atto che si nota in certi malati detti dai dottori clastòmani, quando lacerano smaniando la loro camicia di ospedale. Lui però, nel caldo estivo, era nudo, e in quel suo movimento straziante dava l'impressione di volersi strappare di dosso la pelle. «E' bbutto...E' bbutto!...» si lagnò, con gli accenti minacciosi di una bestiola che presume di cacciar via, coi propri mezzi, un cacciatore armato. E non vedeva nemmeno sua madre, alienato da chi sa da quali immagini che appartenevano, invero, al suo sonno, mentre lui fissava con gli occhi spalancati il muro della stanza, come le vedesse là. A chiamarlo, restava sordo [...] Per qualche secondo, rimase fisso all'erta; poi, sopraffatto da quella cosa di spavento indefinito che doveva affrontare solo solo, d'un tratto si ributtò giù e si rannicchiò nascondendosi la testa. E quasi immediatamente ripiombò nel sonno¹⁸.

Il lamento di bestiola¹⁹ emesso da Useppe al pari della madre, fa di questo bimbo «generato dall'errore e dal caso»²⁰, un'altra vittima di quel

¹⁷ Ivi, p. 375.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ «Così, nella Storia, sembrano in condizione di parità gli animali nei confronti degli uomini. I meravigliosi dialoghi fra Useppe e la cagna Bella, quando essa evoca per lui i suoi cuccioli morti, il rapporto di felicità che nasce fra Idduzza, Ninnarieddu e Useppe nelle stanze del quartiere di San Lorenzo, o il rapporto di felicità che nasce ancora fra la cagna Bella, Useppe e Scimè, nella tenda d'alberi sembrano rivelare l'universo in una dimensione sconosciuta. Il legame uomo-animale, talvolta, pare funzionale ad esprimere quel sentimento di felicità o dolore che nell'uomo rimane muto» (Natalia Ginzburg, *I personaggi di Elsa*, in «Corriere della Sera», 21 luglio 1974).

²⁰ *Ibidem*.

Grande Male: l'epilessia ereditata dalla madre, che solo ora ha un nome. A nulla servono le visite mediche e gli encefalogrammi, perché il bambino, in pagine dalla «commozione schietta e immediata»²¹, muore solo in «un'ultima ora di lotta inaudita col Grande Male [...] là nell'ingresso [della casa, ndr], in cui era caduto e ricaduto da un attacco a un altro, quasi senza sosta...»²².

Ma questa lotta inaudita di Useppe con il «Grande Male», che prima ancora era stata combattuta dalla madre, sembra essere la manifestazione individuale di una guerra collettiva contro una malattia che pervade la Storia. L'associazione nasce dalla lettura di alcuni passaggi che sembrano decisamente significativi per un ulteriore tentativo d'interpretazione del romanzo. Si tratta delle pagine in cui il protagonista è Davide Segre, un personaggio complesso, definito da Puggioni «un eroe al confine con la modernità»²³ e da molti inteso come alter ego della Morante, il quale – in un dialogo visionario con il piccolo Useppe e in preda a una sorta di febbre lucida e a un'ubriacatura profetica in un'osteria romana – ragiona a voce alta, illustra i sintomi di una Storia collettiva eternamente malata:

Recentemente si è dato il nome di fascismo o nazismo a certe eruzioni estreme d'ignominia, demenza, imbecillità, proprie della degenerazione borghese: però il sistema in quanto tale è in atto sempre e dovunque (sotto aspetti e nomi diversi, e magari contrarii...). *sèmpar e departùt* dall'*inissio* della Storia umana...

Tuta la Storia l'è una storia di fascismi più o meno larvati [...] però con l'epoca industriale, certe maschere non reggono, il sistema mostra i denti. [...] il Potere! È lui la *pestilensia* che stravolge il mondo del delirio [...] l'unica manifestazione della volontà universale è la creatura umana! [...] tutti gli altri stemmi, onori e galloni sono dei brutti scherzi, un delirio di *pestilensia* [...]

Il potere borghese (in particolare, ndr), col suo passaggio, non lascia che una striscia bavosa repulsiva, un pus d'infezione. Dove attacca riduce ogni sostanza vitale, anzi, perfino ogni sostanza inanimata – a necrosi e marciume, come fa la lebbra [...] Si diagnosticava il male borghese come sintomatico di una classe (e dunque, soppressa la classe, guarito il male!) mentre invece il male borghese è la degenerazione cruciale, eruttiva, dell'eterna piaga maligna che infetta la Storia... è un'epidemia di *pestilensia*... E la borghesia segue la tattica della terra bruciata. Prima di cedere il potere, avrà impestato tutta la terra, corrotto la coscienza totale fino al midollo²⁴.

²¹ Giuseppe Galasso, *Che dice allo storico un romanzo d'oggi*, in «La Stampa», 5 luglio 1974.

²² E. Morante, *La Storia* cit., p. 646.

²³ Cfr. Enrica Puggioni, *Davide Segre, un eroe al confine della modernità*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006.

²⁴ E. Morante, *La Storia* cit., pp. 566-570.

Secondo Davide Segre, quindi, l'umanità è un lazzaretto infettato dal potere che pervade tutta la Storia e, in alcune sue fasi si manifesta nella forma di un pus particolarmente contagioso (come nel caso del fascismo e del nazismo, naturali prosecuzioni del potere borghese). In linea con le caratteristiche che *Lucaks* nel 1965 attribuisce all'antifascismo umanista del romanzo storico, coerente con la visione della storia come una continua crisi e la capacità di rendere questa concezione attraverso la descrizione di avvenimenti minimi, "dal basso", dal punto di vista delle potenziali vittime della storia non per generare nell'immediato interpretazioni concettuali, ma interpretanti emotivi, la metafora della malattia – richiamando i recenti studi di Hanna Serkowska²⁵ – non dice cos'è la Storia, ma rende possibile sentire – in un certo modo – la storia, leggerla emotivamente e soltanto dopo comprenderla. Non sembra irrilevante, ai fini di questa analisi, notare come questa lettura "tradizionale" del romanzo trovi un riscontro in un'analisi computazionale che, dopo aver digitalizzato il testo e reso riconoscibile nei suoi caratteri attraverso il sistema OCR, è stato interrogato attraverso un moderno software di *text analysis*²⁶ come T-lab rispetto all'isotopia tematica della malattia. Tecnicamente la parola "malattia" è diventata una "label", un'etichetta/ contenitore sotto la quale sono confluite altre parole affini, come "malato/a", "febbrile/i", "infetto/a", "virus", fino a raggiungere le settantacinque occorrenze. Occorrenze che mostrano un'associazione diretta con una serie di altre parole, fra cui emergono come più ricorrenti "Ida" e "Useppe", ma anche "Davide" e "Regime" (vd. fig. 1). E, infine, non meno importante appare il "corpo", che sembra sottolineare ancora una volta il legame con la dimensione corporea della malattia che coinvolge tanto la *story*, quanto la *History*.

Questi legami semantici e metaforici emersi dall'analisi delle associazioni di parole sembrano confermare una correlazione tra la storia dei personaggi e quella della collettività che, recuperando in parte l'idea di Drude Von De Fehr sulla corrispondenza Ida-Italia/ Gunther-Germania²⁷ spinge a intravedere alcune associazioni metaforiche più ampie: la

²⁵ Hanna Serkowska, *Demenze metaforiche, metafore dementigene*, in Hanna Serkowska, Paola Villani (a cura di) *PerdutaMente. Vecchiaia e declino cognitivo fra scienze e letteratura*, Milano, Franco-Angeli, 2021, p. 65-79 e più in generale gli studi sulla Morante della studiosa, come Hanna Serkowska, *Uscire da una camera delle favole: i romanzi di Elsa Morante*, Cracovia, Rabid, 2002.

²⁶ Per l'analisi computazionale del testo morantiano si sono seguite le linee di indirizzo di Fabio Ciotti, dedotte da Fabio Ciotti, *L'analisi del testo*, in Id., *Digital Humanities. Metodi, strumenti, saperi*, Roma-Bari, Carocci, 2023, p. 91.

²⁷ Cfr. Drude Von De Fehr, *Violenza e interpretazione. La Storia di Elsa Morante*, a cura di D. Unfer, Pisa, Istituti Editoriali e Poligrafici, 1999.

febbre mai esplosa, ma sottesa, di Nino sembra la naturale prosecuzione di quelle «radici/ ragnatele malate»²⁸ della Storia in cui, secondo Matteo Palumbo, incappano i giovani dei romanzi ottocenteschi, da Renzo de *I Promessi Sposi* ammaliato dal desiderio di violenza (catena irrefrenabile e metafora della Storia) a 'Ntoni, spaesato e per questo avvinto dal desiderio di partecipare alla Storia senza un'ideologia precisa; le crisi epilettiche di Ida sembrano la spia della malattia delirante del regime fascista che invade il nostro Paese e si lascia, talvolta inerme, contagiare dalla violenza di un altro regime/soldato-Paese tedesco (Gunther); la malattia di Usepe, infine, sembra cominciare proprio quando la guerra finisce (almeno apparentemente²⁹) rendendolo metafora di quella neonata, inizialmente felice e poi nefasta unione Italia-Germania. Usepe, come lo definiscono i dottori, è un prodotto di guerra, figlio di quel «mondo di ragazzini» che perdono la vita tra le macerie dell'«orizzonte»³⁰ della guerra (si pensi almeno a Carla e Giulia de *Il cielo rosso* di Giuseppe Berto, il giovane de *Il ragazzo morto e le comete* di Goffredo Parise). Insomma, «sulle spalle di questo bastardello»³¹, creatura apparentemente bellissima e sana che custodisce segretamente, fino alla morte, i sintomi di quel male inestirpabile, inguaribile e letale di cui parla Davide Segre, «grava tutto l'orrore accumulatosi in diecimila anni»³², tutto lo scandalo della Storia, ora più che mai manifesto.

«La scrittura di un libro può cambiare l'idea di tutta l'umanità»³³ dichiara una Morante visionaria che, forse, nel tentativo di un «risveglio comune», anche attraverso la dimensione corporea della malattia, un simbolo narrativo alla Borges, offre alla Storia la possibilità di vedere riflesse le spire multiple di un assassinio interminabile prodotte dalla sua infetta *conditio naturalis*.

²⁸ Cfr. Matteo Palumbo, *Il romanzo in Italia da Foscolo a Svevo*, Roma-Bari, Carocci, 2018.

²⁹ «Si tratta forse di una fine apparente, seguita dalla diffusione del cancro industriale che avvelena l'aria e dalle numerose morti «nei luoghi in cui ancora si combatte e si uccide, dall'Asia all'Africa, al Medio Oriente» in Davide Lajolo «*La storia*: un romanzo crudele con personaggi tenerissimi», in «Giorni. Vie Nuove», 14 agosto 1974.

³⁰ L'ipotesi che Usepe sia il figlio di quel «mondo di ragazzini» morantiano, mutuando il titolo della raccolta poetica della scrittrice, è di Giancarlo Alfano. Cfr. la sua monografia, *L'orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno Editore, 2012.

³¹ Vittorio Spinazzola, *Lo scandalo della storia* «l'Unità», 21 luglio 1974.

³² *Ibidem*.

³³ E. Morante, *La Storia* cit., p. 410.

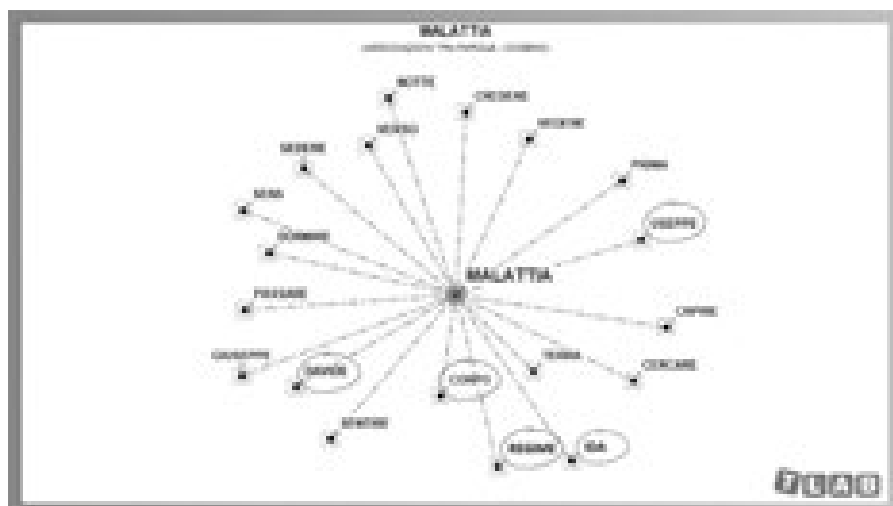


Fig. 1. Analisi delle associazioni tra parole con il software T-lab.

GINA BELLOMO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA 'ALMA MATER STUDIORUM')

LA DICERIA E LA CONTAMINAZIONE:
CONTAGIO, FEDE, AUTOBIOGRAFIA E MEMORIA
NEGLI ANNALI DEL MALANNO DI GESUALDO BUFALINO

1. *Trascorsi editoriali e corrispondenze tra Diceria e Amaro miele*

Lo stretto legame tra la *Diceria dell'untore* (1981) e *L'amaro miele* (1982), raccolta poetica pubblicata da Gesualdo Bufalino un anno dopo l'inaspettato e acclamato romanzo d'esordio, veicola informazioni funzionali allo studio di tutta l'opera bufaliniana non solo dal punto di vista biografico ed editoriale, ma anche poetico e retorico. Già attraverso le vicende editoriali della *Diceria* si rintracciano i prodromi di questa interconnessione: l'opera narrativa, infatti, assomigliava inizialmente a «un poemetto narrativo [a] una Vita Nova»¹ più che a un romanzo, e comprendeva dunque sia parti in prosa che in poesia.

Nell'edizione finale² della *Diceria* le liriche non vengono incluse per non appesantire troppo il testo, ma confluiscono nell'*Amaro miele* distribuendosi tra la prima sezione, *Annali del malanno* – che al singolare inizialmente Bufalino aveva ipotizzato quale titolo per lo stesso romanzo insieme a *Ægri ephemeris*, come intitolerà una lirica della raccolta (D/A) –, la seconda, *Asta deserta*, e la terza, *La festa breve*. Le tre sezioni compongono la prima edizione dell'*Amaro miele*, che conta complessivamente novantasei poesie risalenti al decennio tra il 1944 e il 1954, descritte da Bufalino nella *Nota alla prima edizione* (1982) come tracce malconce, memorie tangibili ma effimere e fogli sparsi distrattamente a segnare i passi di un *nostos* verso la terra natia dopo l'esperienza della guerra e del sanatorio.

¹ Gesualdo Bufalino, *Istruzioni per l'uso*, in Id., *Diceria dell'untore*, Firenze-Milano, Bompiani, 2018, p. 197.

² Un possibile ritorno a una versione della *Diceria* antecedente al 1981 si ha a partire dal 1992, quando Bompiani ne pubblica un'edizione accresciuta che include, fra i vari materiali aggiunti, le poesie originariamente destinate al romanzo.

La consonanza tra la *Diceria* e *L'amaro miele* è, oltre che editoriale e cronologica, anche tematica, stilistica e retorica: Bufalino, vigile critico di sé stesso, riconosce come temi a lui peculiari «l'amore, la memoria, la morte, la Sicilia»³, temi che nelle opere si declinano e combinano secondo differenti sfaccettature formali e contenutistiche, entrando in contatto con l'elemento autobiografico e auto-mito-biografico. Per Bufalino – che intende la propria opera come unitaria proprio in forza della molteplicità di generi e costantemente *in progress* – contenuto e forma si nutrono l'uno dell'altra e dialogano visceralmente: ne è prova la lirica *Suasoria* (D/A⁴), una vera e propria dichiarazione di poetica – scritta per *Diceria* e poi inserita nell'*Amaro miele* nella sezione *Asta deserta* – in cui si insegue il «Riessere» mettendo sullo stesso piano e, anzi, intrecciando l'esperienza biografica e quella letteraria, e cercando in entrambe degli strumenti per raggiungere «il miracolo del Bis»⁵ («Le mie ragioni, amici,/ la metrica e il dolore, l'ordine e la follia,/ spazio e mura che cerco tentoni,/ gogne guardinghe del cuore...»⁶). Spicca il ruolo fatidico dell'ossimoro nell'allestimento dei testi e nell'organizzazione di temi e contenuti, come verrà più avanti evidenziato rispetto agli intrecci tematici e come si nota da alcuni titoli bufaliniani (*L'amaro miele*; *Il fiele ibleo*, 1995; *La luce e il lutto*, 1988; *Argo il cieco*, 1984). Da segnalare anche la presenza del sintagma «miele amaro»⁷ alla fine del sedicesimo capitolo della *Diceria*, quando si assiste alla malcerta rinascita del protagonista. L'ossimoro si impone dunque come elemento fondamentale di quello che Nunzio Zago ha definito “tono Bufalino”⁸, insieme a un lessico ricercato, a neoformazioni, a periodi complessi e a strutture formali intricate, che in poesia contemplano anche il ricorso a forme chiuse.

Alla luce di queste rapidissime ma necessarie considerazioni editoriali, tematiche e stilistiche su romanzo e raccolta poetica, ciò che preme sottolineare è, oltre alla centralità nella *Diceria* e negli *Annali del malanno* del tema del contagio, il fatto che tale nucleo propulsore si manifesti in chiave

³ Gesualdo Bufalino, *Cur? Cui? Quis? Quomodo? Quid? Atti del wordshow-seminario sulle maniere e le ragioni dello scrivere*, Taormina, Associazione culturale “Agorà”, 1989, non venale, p. 59.

⁴ Si riporta di seguito la legenda adottata per indicare la presenza delle liriche citate e menzionate nella *Diceria* e/o nelle varie sezioni delle tre edizioni dell'*Amaro miele*: D: *Diceria dell'untore*; A: *Annali del malanno*; A': *Asta deserta*; L: *La festa breve*; S: *Senilia*.

⁵ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 82.

⁶ Gesualdo Bufalino, *L'amaro miele*, Torino, Einaudi, 1996, p. 74.

⁷ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 138.

⁸ A tal proposito si vedano, in particolare, di Nunzio Zago: *Gesualdo Bufalino. La figura e l'opera*, Marina di Patti, Pungitopo, 1987; *I sortilegi della parola. Studi su Gesualdo Bufalino*, Leonforte, Euno/Fondazione G. Bufalino, in «Quaderni della Fondazione G. Bufalino», Nuova Serie 1, 2016; *Bufalino, fedeltà e letteratura*, in Gesualdo Bufalino, *Conversazione con Gesualdo Bufalino. Essere o riessere*, a cura di P. Gaglianone e L. Tes, Roma, Omicron, 1996.

narrativa e formale secondo modalità ricorrenti che, traslando dal romanzo alla prima sezione della raccolta, restano piuttosto compatte, per poi stemperarsi nelle sezioni successive dell'*Amaro miele*. L'intento di questo lavoro sarà dunque quello di contribuire a restituire all'*Amaro miele* la giusta centralità all'interno della produzione bufaliniana e di mostrare come il tema del contagio si sviluppa nella raccolta poetica – in particolar modo nella prima sezione – in relazione alla *Diceria*, illustrando poi l'evoluzione del tema all'interno delle altre sezioni.

2. *Il tema del contagio negli Annali del malanno, con attenzione alle differenze rispetto alle altre sezioni della raccolta e alla Diceria*

Il contagio, tema trainante sia del romanzo che della raccolta, non è associato soltanto a un malessere reale, ma anche a una condizione di infermità metaforica, la quale «dopo essersi a lungo incarnata in personaggi disgraziati e commiserabili, a un certo punto della sua storia [...] ha preso ad assumere un carattere positivo, di distinzione e quasi di araldico blasone, trasformandosi [...] da stigma in stemma»⁹. Il valore metaforico della malattia – che tanto ha in comune con la dimensione profetica e creativa dell'infezione cara a Baudelaire e ai simbolisti francesi, amati e tradotti a lungo da Bufalino, e che oggi in letteratura è spesso analizzata dalla critica secondo l'approccio delle *medical humanities* – e soprattutto della contaminazione che per mezzo del malato germina nel corpo di chi era prima sano (indipendentemente dalla sua volontà) è evidente nella *Diceria* in particolar modo in un celebre dialogo tra il protagonista e Marta, dove risulta molto affascinante il ricorso al dialetto, non troppo frequente in Bufalino ma sempre significativo nelle sue occorrenze: «“Sai come si dice, nel mio dialetto, dare il contagio? *Ammiscari*, si dice. Cioè mescolare, mescolarsi con uno. Significa ch'è un travaso di sé nell'altro [...]”»¹⁰. Nelle opere dello scrittore comisano il tema del contagio è mobile, variabile, polimorfo e di volta in volta si mescola anche ad altri nuclei tematici ed espedienti retorici peculiari, i quali esamineremo in successione: innanzitutto, il rapporto con Dio, con l'immaginario cristiano e con la morte; poi l'autobiografia, la formazione di una «parabola d'una vita immaginaria»¹¹, la funzione della memoria, della

⁹ Gesualdo Bufalino, *Da stigma a stemma. Il malato come eroe letterario*, in Id., *Opere/2* 1988-1996, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, p. 1215.

¹⁰ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 88.

¹¹ Gesualdo Bufalino, *Calende greche*, Milano, Bompiani, 2016, p. 229.

«fantamemoria»¹² e la tensione verso il «Riessere»¹³, con annessi riferimenti alla guerra, all'amore e alla giovinezza perduta; infine, trasversalmente, l'apparato stilistico e retorico.

2.1. *Il contagio e il rapporto con Dio*

La vicenda del contagio e l'arrivo in sanatorio (assieme naturalmente all'esperienza della guerra) provocano nel poeta una riflessione sulla *vexata quaestio* dell'aldilà incentrata principalmente sulla presenza/assenza di Dio e sul rapporto diretto con lui. Il più delle volte questo rapporto assume le modalità di un duello – lo stesso ingaggiato nella *Diceria* tra il protagonista e padre Vittorio, entrambi con l'obiettivo spasmodico e determinato di un reciproco «contagio», come precisa Bufalino¹⁴ – o anche di una caccia, di un'operazione di spionaggio, di una partita a scacchi, e spesso si trova in bilico tra la preghiera disperata e l'abiura, la bestemmia. Tali aspetti sono particolarmente evidenti nelle liriche *Per un'inutile medicina* (A; «Emissario d'un altro sulla terra,/ osassi disobbedirgli,/ morire osassi un giorno»¹⁵), *Verrà l'angelo ladro* (D/A; «Verrà l'angelo ladro/ al mio sonno d'albergo, alle mie braccia/ inferme, già forza le porte, [...] Lotteremo sino alla morte»¹⁶), *Altri versi scritti sul muro* (D/A; «Dolce Signore, perché ci abbandoni?»¹⁷) e *Poscritto, dopo molti anni* (L; «Dio, tu dici, o chiedi in silenzio:/ a guisa dei poliziotti dei romanzi,/ ho fiutato nel mondo le Sue peste;/ in piedi e in ginocchio, beffato e beffardo,/ l'ho ferito e chiamato, l'ho perduto e cercato»¹⁸), dove Dio è visto come un rivale, tanto da diventare la stessa malattia, come avviene anche in *Versi scritti sul muro* (D/A; «Più lontano mi sei, più Ti risento/ farmiti dentro il cuore/ sangue, grido, tumore,/ e crescermi sul petto./ Più sei lontano e più Ti porto addosso»¹⁹). Tra l'altro, da notare come il vocabolo «contagio» venga spessissimo sostituito nelle due opere con «febbre/febbri» o «peste/pesti», sicuramente più aulici ed evocativi, in linea con la più autentica e determinata ricerca stilistica bufaliniana – si veda la lirica *Pro memoria* (D/A) con il suo incipit: «E non vedrò più nessuno,/ ho i pugni pieni di peste»²⁰.

¹² Gesualdo Bufalino, *In corpore vili*, in Id., *Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia, 1991, non venale, p. 22.

¹³ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 82.

¹⁴ Ivi, p. 32.

¹⁵ G. Bufalino, *L'amaro miele* cit., p. 24.

¹⁶ Ivi, p. 41.

¹⁷ Ivi, p. 26.

¹⁸ Ivi, p. 120.

¹⁹ Ivi, p. 25.

²⁰ Ivi, p. 7.

Infine, troviamo un accorato, inaspettato abbandono alla preghiera in *Compieta* (D/A; «La stanchezza del mio cuore non si può dire,/ e non ho voce più per gridare./ Signore, fammi mare/ dentro la mente, scioglimi i ginocchi»²¹), il quale ricorda il capitolo XXX del biblico libro dei *Proverbi*.

Talvolta il poeta – la stessa voce narrante della *Diceria*, ovvero quella del protagonista – si immedesima con Cristo, condividendo con lui la condizione di sofferente: così avviene in *Sine titolo* (D/A'; «Tu cammini, lo so, con una lebbra/ nascosta sotto la giacca»²²) e in *Agli amici in armi* (A; «io magro Cristo ragazzo, in un pigiama prestato»²³).

Frequente è il ricorso al lessico biblico ed evangelico, utilizzato sia come ulteriore elemento di coerenza tematica, sia come espediente retorico e linguistico, tanto che «per un ennesimo e sempre familiare gioco di specchi, come i personaggi dei romanzi consistono in nient'altro che nelle parole dei libri, anche il Dio di Bufalino è sostanzialmente un significante linguistico», dice Marina Paino; inoltre, coniugando questi aspetti all'uso bufaliniano di arditi apparati retorici, a buon diritto si può definire Dio «l'ossimoro degli ossimori»²⁴. Negli *Annali del malanno* la struttura della Via Crucis, tra l'altro, serve da impianto stilistico e retorico alla lirica *Didascalie per una visita medica* (D/A), definita in nota dall'autore come successione di «Momenti d'una giornata di malato (auscultazione, radioscopia, PNX, ecc.), commentati come stazioni di una Via Crucis popolare da un cantastorie che è lo stesso cristo paziente»²⁵, con una rinnovata identificazione tra poeta, protagonista e Cristo, ulteriormente umanizzato e reso “nome comune” – non per blasfemia ma polemicamente e poeticamente – dall'uso della iniziale minuscola.

Questa accezione specifica del contagio in relazione alla riflessione teologica si lega alla concezione della «malattia come stigma-stemma, *itinerarium necis* che ambisce a farsi *itinerarium crucis*, vanitosa imitazione di Cristo»²⁶, la quale risente di echi simbolisti, decadenti e baudelairiani. Il poco sincero protagonista di Bufalino – che come un Orfeo disorientato e infedele brancola tra *Diceria* e *Amaro miele* – non sarà, tuttavia, il capro espiatorio responsabile della salvezza altrui ma, al contrario, i suoi compagni moriranno – svetta su tutti il sacrificio di Marta – perché lui si salvi, perché possa

²¹ Ivi, p. 34.

²² Ivi, p. 58.

²³ Ivi, p. 30.

²⁴ Marina Paino, *Dicerie dell'autore. Temi e forme della scrittura di Bufalino*, Firenze, Olschki, 2005, pp. 140-142.

²⁵ G. Bufalino, *L'amaro miele* cit., p. 11.

²⁶ Gesualdo Bufalino, *Istruzioni per l'uso*, in Id., *Diceria dell'autore* cit., p. 194.

«rendere testimonianza, se non delazione, d'una retorica e d'una pietà»²⁷, come precisa Bufalino facendo ancora una volta riferimento al legame tra forma e contenuto.

2.2. Elementi autobiografici e auto-mito-biografici

Quanto al secondo aspetto con cui il tema del contagio si intreccia negli *Annali del malanno* e in generale nell'*Amaro miele*, bisogna dire che la connotazione autobiografica della raccolta è evidente sotto diversi aspetti costitutivi: già nella *Nota alla prima edizione* (1982) Bufalino si premunisce di illustrare al lettore i periodi di composizione delle liriche, fornendo quindi dei riferimenti cronologici significativi. Le tracce autobiografiche disseminate nelle opere vanno di pari passo con il progetto di creare «fantamemorie»²⁸ e «parabole [di] vite immaginarie»²⁹, oltre che con la tendenza ad analizzare a ritroso la propria vita mitizzandola, operazione da porre in relazione alla frequentissima corrispondenza d'identità tra Bufalino e i suoi personaggi – e soprattutto protagonisti, fino a forme di potenziali auto-dediche (si veda la dedica di *Argo il cieco*: «A G. // alla sua salvezza»³⁰). La riflessione autobiografica si lega anche al valore della memoria – che per lo scrittore è garante dell'identità, come ci ricorda il suo «*Memini ergo sum* [...] io sono perché ricordo, io sono quel che ricordo»³¹ – e alla tensione verso il cosiddetto «Riessere», ovvero «l'estasi di riviversi [...], il miracolo del Bis»³².

L'impostazione autobiografica della raccolta e il valore dato alla memoria e alla sua fenomenologia di forza creativa (analogia alla scrittura) rimandano alle vicende amorose dell'autore, all'esperienza della guerra, al ricovero in sanatorio: proprio dalle memorie di quell'oscuro periodo Bufalino trae il materiale per il suo romanzo d'esordio e per buona parte delle poesie dell'*Amaro miele*. Alle donne amate dal poeta sono dedicate diverse liriche e, malgrado nella raccolta (al contrario della *Diceria*) il nesso tra amore e contagio risulti meno frequente, esso costituisce comunque il nucleo centrale di numerose poesie, tra le quali la più struggente è forse *A Sesta Ronzon, dovunque si trovi* (A'), dedicata alla donna conosciuta e amata prima della convalescenza in sanatorio, che avrebbe in seguito ispirato la figura di Marta-Euridice nella *Diceria*.

²⁷ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 147.

²⁸ G. Bufalino, *In corpore vili* cit., p. 22.

²⁹ G. Bufalino, *Calende greche* cit., p. 229.

³⁰ Gesualdo Bufalino, *Argo il cieco*, Comiso, Fondazione G. Bufalino, 2021, p. 23.

³¹ Gesualdo Bufalino, *Lanterna cieca*, in Id., *Cere perse*, in Id., *Opere/1 1981-1988*, a cura di M. Corti e F. Caputo, Milano, Bompiani, 2001, p. 1021.

³² G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., p. 82.

Più evidente è il collegamento tra infermità, guerra e ricordo degli amici scomparsi, anche rispetto al tempo cronologico che scandisce la raccolta: più precisamente, mentre la malattia determina il tempo presente della scrittura poetica, la guerra è invece lontana, sempre rievocata al passato sebbene sia diretta antecedente della convalescenza e le due esperienze – ognuna con i propri tempi e spazi – si intersechino frequentemente nella memoria. Sia nella *Diceria* che nell'*Amaro miele* la condizione di superstite del poeta-romanzieri-protagonista però non è mai pienamente accolta e pacificata, ma convive con una «doppia estraneità che inevitabilmente deve trascinarsi nel guado del dopoguerra: rispetto ai commilitoni e ai malati come lui che non ce l'hanno fatta [...] e nei confronti della propria giovinezza, spezzata e disattesa»³³.

Saranno dunque da citare brevemente alcune liriche, per lo più contenute negli *Annali del malanno*, che permettano di evidenziare meglio quanto detto finora, dando forma tramite i versi alle casistiche descritte: torna *Agli amici in armi*, accoratissima apostrofe ai compagni scomparsi durante la guerra (A; «Amici sui monti, vi ricordate di me?/ Voi chiusi in giubbe vermiglie, barbuti/ e circondati come gli eroi dei libri,/ con un moschetto, una donna, un odio nel cuore per vivere»³⁴), seguita in ossimoro (ma solo in apparenza, perché le due poesie sono risolte, piuttosto, in similitudine) da *Requiem per il nemico ignoto* (A), dedicata a un soldato tedesco in fin di vita. Compagno *Aneddoti militari* (L) in *La festa breve* e *Versi d'ospedale* (S) in *Senilia*, sezione aggiunta alla raccolta nel 1996: si tratta di liriche che esplicitano il legame tra guerra e contagio e, soprattutto, tra guerra, malattia e convalescenza, sia rispetto all'esperienza autobiografica del poeta, sia rispetto al ricordo degli amici conosciuti prima del ricovero e poi morti in battaglia o semplicemente lontani, di cui ormai egli ha perso le tracce. Particolarmente toccante è a tal proposito *Poscritto, dopo molti anni* (L), che chiude *La festa breve*: «Chi guarirà dentro di noi tutti quei morti/ che palpano con mani cieche/ la notte smisurata che li mura?», e ancora: «Giorni più neri altrove m'aspettavano:/ mi punse il petto la febbre/ con lunghe aguzze scapole di vergine,/ scaltro venne un sensale/ a contare i miei passi, il mio respiro.../ Insolente proposta di esistere»³⁵.

Da ricordare nella stessa sezione, infine, *A media luz* (D/L), dove compare il sintagma «amaro miele»³⁶, anch'essa contenuta nella *Diceria* e connessa

³³ Davide Ferreri, *Appunti per la poesia di Gesualdo Bufalino*, in «Istmi», XVII-XVIII (2006), p. 226.

³⁴ G. Bufalino, *L'amaro miele* cit., p. 30.

³⁵ Ivi, p. 119.

³⁶ Ivi, p. 83.

alla nostalgia di un tempo felice prima della guerra, coincidente con la giovinezza in Sicilia, tema condiviso da numerosi scrittori della letteratura siciliana, primo fra tutti Vitaliano Brancati. L'isola è infatti più che uno sfondo per le liriche dell'*Amaro miele*: essa è luogo simbolico, mitico, metaforico e mitopoietico, cronotopo e sorgente di letteratura dal notevole interesse antropologico, meta di un *nostos* di disillusione e anche nucleo centrale della poetica bufaliniana, come tra l'altro ho avuto modo di dimostrare nel mio lavoro di tesi magistrale, individuando a partire dall'*Amaro miele* una funzione – la 'funzione Sicilia' – capace di descrivere e interpretare criticamente la particolare fenomenologia retorica e tematica dell'isola nell'opera di Bufalino³⁷.

3. *Il tema del contagio nelle altre sezioni della raccolta*

Il discorso portato avanti da Bufalino rispetto al tema del contagio è presente soprattutto negli *Annali del malanno* (che comprende ventisei poesie), ma è utile segnalare brevemente anche le manifestazioni del tema nelle altre sezioni della prima edizione, non potendo in questa sede, per motivi di spazio e sintesi, estendere l'analisi anche alle edizioni del 1989 e del 1996.

Nella seconda sezione dell'*Amaro miele*, la quale prende il titolo di *Asta deserta* ed è composta da ventinove liriche, il motivo della guerra e quello della malattia perdurano, sebbene non siano più prevalenti: per quanto anche in questa sezione compaiano alcune delle poesie originariamente pensate per la *Diceria* – più precisamente *Lamento del viaggiatore*, *In occasione d'una notizia letta sul giornale*, *Al fiume*, *Sine titolo*, *Allegoria*, *Malincuore*, *il giorno del santo* e *Suasoria* –, a fronte del numero totale di componimenti esse sono senza dubbio minoritarie. Il travagliato periodo della convalescenza lascia il posto a un ritorno al Sud che apre alla possibilità di rinascita attraverso la riscoperta partecipata di luoghi e usi della terra natia che, nella sua forma di cronotopo, è tematicamente e retoricamente preponderante. Tuttavia, il *nostos* tanto agognato porta con sé numerose disillusioni: i fantasmi del doloroso periodo appena trascorso tornano nel presente del poeta e riaffiorano quali frutti del lavoro memoriale nel tentativo disperato per il «miracolo del Bis, il bellissimo Riessere» che, tuttavia, «lascia solo parole»³⁸.

³⁷ Gina Bellomo, «La Sicilia, il suo cuore»: la 'funzione Sicilia' nell'*Amaro miele* di Gesualdo Bufalino. *Considerazioni tematiche, metriche e stilistiche*, Bologna, Università di Bologna, 2022 (tesi di laurea magistrale).

³⁸ G. Bufalino, *Diceria dell'untore* cit., pp. 82-83.

La festa breve continua il discorso aperto nella sezione precedente: anche qui prevalgono i componimenti dedicati all'isola e all'improvviso e insperato rigoglio di vita, in accordo stavolta con il romanzo dei *Sogni della memoria*. Tra le quaranta liriche ne restano solo due precedentemente appartenute alla *Diceria*, ovvero *A media luz* e *Versi lasciati sopra il cuscino*, fatto emblematico anche tematicamente, in quanto la guerra, il contagio, la malattia e la morte si sfilacciano qui in ricordi sbiaditi e ricompaiono piuttosto sotto forma di luoghi, atmosfere o presenze umbratili del passato, come in *Appuntamento presso un bunker abbandonato* (L) – dove riecheggia la montaliana *Vento e bandiere* – o *Versi per uno spettro* (L). In *Pioggia venuta dal mare* (L), infine, la rievocazione della guerra e dei soldati defunti diventa occasione per creare un'analogia con un amore prossimo a estinguersi, in concomitanza – come spesso accade in Bufalino, ad esempio nella *Diceria* e in *Argo il cieco* – con l'estate che si dissolve.

4. Conclusioni

Volendo dunque trarre alcune conclusioni su quanto si è detto, è possibile affermare che il tema del contagio sia presente nella prima sezione dell'*Amaro miele*, ovvero *Annali del malanno*, pressoché con le stesse caratteristiche e modalità con cui è presente nella *Diceria dell'untore*, in quanto le modifiche apportate in occorrenza della pubblicazione della raccolta sono essenzialmente di tipo grafico/lessicale. I temi con cui la questione del contagio-contaminazione, della malattia e della guarigione si intrecciano sono sempre temi cardine della poetica bufaliniana e, come si è visto, il travaso, lo scambio, la compresenza di questi nelle liriche crea combinazioni inedite che dialogano col resto dell'opera multiforme e combinatoria di Bufalino. La presenza minoritaria del tema nelle altre sezioni della raccolta solleva dubbi, ma permette di elaborare alcune ipotesi: probabilmente il poeta ha voluto organizzare le liriche in modo da seguire idealmente – idealmente, poiché in larghissima parte le liriche dell'*Amaro miele* sono state composte nello stesso periodo e non coprono, quindi, un lungo arco cronologico – e secondo le proprie solide convinzioni quanto ad attendibilità e autenticità di auto-mito-biografie e autobiografie immaginarie una successione autobiografica e/o cronologica degli eventi vissuti, collocando l'esperienza della malattia nella sezione iniziale – che è, tra l'altro, quella più compatta e definita a livello tematico, a differenza delle altre, più variegata e afferenti a una nuova fase della vita di Bufalino legata al ritorno al Sud, all'inizio dell'insegnamento in Sicilia e, di conseguenza, all'incontro con la futura moglie. In

queste sezioni il tema del contagio, connesso con gli altri approfonditi sopra, si lega al ricordo delle persone conosciute durante la guerra o in sanatorio che, progressivamente, svaniscono dalla memoria dello scrittore e sono ricordate non più nei termini del fisico e penetrante dolore dell'esperienza bellica, della malattia e della clausura, ma come ombre lontane, così come la sofferenza che hanno causato, condiviso o subito.

Ne consegue un ulteriore elemento di carattere più generale che preme sottolineare, ovvero come *L'amaro miele*, per quanto ne abbiamo analizzato solo alcuni aspetti, in forza anche dei ragionamenti sviluppati, si affermi come opera assolutamente centrale nella produzione di Bufalino – tenendo conto anche della 'funzione Sicilia' di cui si accennava prima³⁹ –, costantemente in dialogo con il resto dei suoi lavori, capace di fornire chiavi di lettura e di costituire crocevia tematici e stilistici indispensabili per un'operazione ermeneutica e critica completa dell'opera bufaliniana.

³⁹ G. Bellomo, «La Sicilia, il suo cuore»: la 'funzione Sicilia' nell'«*Amaro miele*» di Gesualdo Bufalino. *Considerazioni tematiche, metriche e stilistiche* cit.

8.

NARRAZIONI IBRIDE
ALLA PROVA DELL'ESTRANEO:
LO SCRITTORE-VIAGGIATORE
DALL'ITALIA POSTUNITARIA
ALL'ITALIA POSTMODERNA

VALERIA MONACHESE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA - UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

«LA LEZIONE DELL'AFRICA»: LA TRASFIGURAZIONE
IMMAGINIFICA DELL'ESPERIENZA LIBICA
COME PROCEDIMENTO EURISTICO
IN ANNA MARIA ORTESE

All'interno del panorama odeporico di Anna Maria Ortese, l'esperienza tripolitana costituisce un *unicum* poiché, circoscritta all'adolescenza della scrittrice, non ha subito una diretta e immediata trasposizione letteraria o diaristica, come invece avvenuto per gli altri viaggi, oggetto di narrazione della nota raccolta *La lente scura*. Eppure, al di là della scarsa presenza di riferimenti letterari relativi al periodo trascorso a Tripoli, ricucendo insieme le poetiche descrizioni tra interviste, articoli giornalistici e racconti, lungi dal rintracciarne una esaustiva fenomenologia, risulta evidente come l'*imprinting* offerto dalla terra africana sia stato rilevante sia per quanto concerne l'approccio all'alterità che per alcuni motivi intimistici, emotivi e descrittivi, confluiti poi nella narrativa della scrittrice. Parte del substrato immaginifico ortesiano si è quindi costruito sulla base del vissuto libico della scrittrice, andando a colorarne l'impianto emotivo, formando il suo tenero e visionario sguardo verso l'amore, gli spazi sterminati e l'alterità.

Nel 1912 era nata la Tripolitania italiana, una delle due colonie in terra libica create a seguito della guerra italo-turca, anche se la piena sovranità italiana verrà sancita solo con il Trattato di Losanna del 24 luglio 1923, dopo l'imperversare della rivolta araba¹. Da questo momento, il governo italiano in accordo con il tripolitano dà inizio a un'ampia costruzione di villaggi per italiani e libici, permettendo l'acquisto di concessioni a basso costo².

¹ La guerriglia delle popolazioni locali durerà comunque fino al 1932, per cui si rimanda ad Angelo Del Boca, *L'Africa nella coscienza degli italiani*, Bari, Laterza, 1992.

² Sulla presenza italiana in Libia si veda Giuseppe Piazza, *La nostra terra promessa. Lettere dalla Tripolitania*, Roma, Bernardo Lux, 1911; Domenico Tumiati, *Nell'Africa Romana. Tripolitania*, Milano, Treves, 1911; Giuseppe Alongi, *In Tripolitania*, Palermo, Sandron, 1914; Francesco Coletti, *La Tripolitania Settentrionale e la sua vita sociale studiate dal vero*, Bologna, Zanichelli, 1923; A. Del Boca, *Gli italiani in Libia. Tripoli bel suol d'amore*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Il trasferimento della famiglia Ortese, dunque, è inquadrato nella politica di colonizzazione fortemente sponsorizzata dal governo fascista e nell'organizzazione della lottizzazione dei terreni demaniali, in teoria ben strutturata a prestar fede alla *Guida d'Italia del Touring Club Italiano* del '29 – in cui si racconta di assistenza finanziaria fornita a concessionari e coloni, equa distribuzione delle terre e provvidenze integrative di credito³ – in pratica meno agevole, se si leggono le inequivocabili notizie forniteci da Ortese che, per quanto fugaci, elusive e non incontrovertibilmente attendibili, raccontano di un difficoltoso adattamento e di condizioni economiche estremamente precarie.

Anna Maria Ortese aveva trascorso la prima infanzia in una Potenza piena «di neve e di pena», in cui esce col passamontagna, durante «gli inverni rossi di geloni, da caverna, ma bellissimi»⁴. Perciò, quando nel '24 il padre Oreste chiede il trasferimento nella colonia libica nella speranza di vedere incrementate le sue scarse finanze e la famiglia deve seguirlo, Anna Maria ha solo 10 anni e non può che rimanere estasiata dalle novità che l'Africa può offrirle: «Una terra meravigliosa, di favola, di prima della creazione. Ricordo l'oro della sabbia, i mercati turchi, i mercatini, il mercato del pane, il cielo di un azzurro cobalto che non ho mai più rivisto»⁵ riferirà a Corrado Stajano nell'88. Il «prima della creazione» libico è, per Ortese, parimenti il prima della propria creazione: ritornando spesso ai ricordi africani, la scrittrice non potrà che riportare questo periodo fiabesco alla mitografia lessicale dell'età dell'oro, poiché l'Africa rappresenterà sempre la terra delle promesse, l'estraniamento vivifica, la catarsi identitaria. I momenti dell'iniziazione 'salvifica' allo spaesamento sono tre: la partenza dalla terra lucana e il conseguente approdo, il lungo soggiorno afoso e trasognato e, infine, la ripartenza per trasferirsi a Napoli. Le tre fasi del viaggio trovano un suggestivo spazio di narrazione nel racconto autobiografico comparso dapprima con il titolo *La strada per Tipperery* sul periodico «Mondo» nel '58 poi raccolto nella silloge *L'alone grigio* nel '69, con il nuovo titolo di *Fantasticherie* che mette l'accento, per l'appunto, sull'aspetto fantastico della trasfigurazione immaginifica⁶.

³ Luigi Vittorio Bertarelli, *Possedimenti e colonie. Isole Egee, Tripolitania, Cirenáica, Eritrea, Somalia*, Milano, Touring Club Italiano, 1929, pp. 257-260.

⁴ Corrado Stajano, *Fiaba di un sogno interrotto. La zingara che amava Hugo e ha imparato il lavoro di scrivere*, in «Corriere della Sera», Supplemento Scuola, 27 aprile 1988, p. 19.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Successivamente, il racconto verrà incluso da Luca Clerici nella sezione *Altri racconti* dell'edizione del 2006 di *Angelici dolori* edita da Adelphi.

La famiglia Ortese rimarrà in Libia fino al '28⁷, alloggiando dapprima in città e, successivamente, in una casa costruita ai margini del deserto, a oltre 40 chilometri dal centro abitato⁸, costruita da Oreste recuperando il materiale da una cava di pietra che, durante i lavori, si esaurisce, lasciando la costruzione incompleta⁹. È una casa di bianca calce che pare «una casa dei fantasmi, senza porte e senza finestre, col tetto metà coperto metà no, il pavimento mezzo di pietra e mezzo di terra»¹⁰, dal cui pavimento sbucano scorpioni e scarafaggi: nonostante le condizioni di estrema povertà, la scrittrice bambina riesce a scorgere l'oro e l'azzurro dappertutto, ammantando con queste due tonalità tutte le esperienze sensoriali. Una terra rarefatta e arida, i cui ricordi sono dominati dalle connotazioni cromatiche che occupano ampie campiture di colore, stagliate espressionisticamente su uno sfondo altrettanto saturo: l'«azzurro cobalto» del cielo, l'«oro della sabbia» i «bellissimi manti celesti, gialli, rosei, bianchi», le facce «color cuoio»¹¹ e ancora il «campo vastissimo tutto giallo, delimitato lontano lontano da una linea blu e bianca, il mare»¹².

Dando per assodato che letteratura e viaggio non rappresentano due categoria verticalizzate, in cui il secondo debba configurarsi come appendice della prima, occorre sottolineare che per Ortese la distinzione tra i due momenti (quello dell'itinerario africano e quello della riscrittura dello stesso) comporta una differenziazione precipua, in primo luogo per via dell'esteso segmento cronologico intercorso tra avvenimento e rielaborazione espositiva, in secondo luogo, a causa della trasfigurazione ortesiana che risente dell'applicazione di un doppio filtro, quello della memoria e, nel caso della narrativa, quello della creazione letteraria. Alla eccezionalità del racconto odeporico in questione si aggiunge la giovane età della scrittrice all'epoca del soggiorno africano – svoltosi dai suoi 10 ai suoi 14 anni: nella dimensione di decostruzione tanto

⁷ Tra tutti, due sono i preziosi documenti per la conoscenza della Libia negli anni Venti: la *Guida della Libia del Touring Club Italiano. Tripolitania*, curata da A. Fantoli (Milano, TCI, 1923) e la successiva, ossia la già ricordata *Possedimenti e colonie. Isole Egee, Tripolitania, Cirenaica, Eritrea, Somalia*, curata da L.V. Bertarelli e risalente al 1929. Per ulteriori notizie sulla colonia libica si rimanda anche alla bibliografia di quest'ultimo volume. Il confronto tra le due guide appena citate, pubblicate a sei anni di distanza l'una dall'altra, è anche utile ad evidenziare i cambiamenti intercorsi nel sistema coloniale.

⁸ Si veda Dacia Maraini, *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia*, Milano, Rizzoli, 1973.

⁹ Questa informazione proviene da un'intervista del '73 rilasciata a Dacia Maraini. La scrittrice, però, entra in contraddizione con quanto detto nel racconto *Partenza della nonna*, pubblicato sulla rivista «Il Gazzettino» il 23 febbraio 1940, in cui sostiene che il padre aveva litigato con l'impresa che si occupava della costruzione della casa e che questa si fosse vendicata lasciando la villa incompleta (di nuovo, si veda Anna Maria Ortese, *Partenza della nonna*, in *Angelici dolori*, Milano, Adelphi, 2006, p. 317).

¹⁰ D. Maraini, *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia* cit., p. 29.

¹¹ A.M. Ortese, *Fantasticherie*, in *Angelici dolori* cit., p. 249.

¹² Id., *Partiamo per il Brasile*, in «Corriere d'informazione», 18-19 maggio 1958, p. 5.

dell'oggetto quanto del soggetto narrato e della sottrazione all'automatismo del riconoscimento, il viaggio ortesiano è tanto più speciale se si considera che questa alterazione dei meccanismi percettivi con conseguente riconfigurazione dell'alterità si verificano su una coscienza *in fieri*, quella di una bambina alle prese, per la prima volta, con l'altro da sé. La procedura di straniamento, sulla scorta di Sklovskij, vive nel viaggio africano di Ortese un duplice potenziamento poiché, strategia già congeniale a bambini e artisti, trae linfa vitale dallo spaesamento innescato dall'allontanamento e dall'incontro con l'estraneo, nell'ambito del quale, dovendo semantizzare, per la prima volta, il nuovo segno epifanico, è possibile *vedere* realmente ciò che si ha davanti.

Gli occhi che osservano il trasferimento tra la casa di campagna circondata di verde in Basilicata e l'isola africana sono quelli di una bambina: il tempo del viaggio d'andata è incredibilmente contratto, contrassegnato da pochi momenti significativi, prima terrestri poi acquatici. Nel racconto *Fantasticherie*, Ortese narra di aver viaggiato prima su un treno e poi su una nave, con il piglio svagato dei bambini che vengono trasportati passivamente da un luogo all'altro, come in un sogno¹³. Il treno è dominato da una luna che brilla in mezzo agli aranci, la nave circondata da «acqua azzurra» che si apre e si chiude «come un ventaglio»¹⁴, segnale-preludio del più saturo azzurro che Anna Maria ammirerà in Libia e del viaggio di ritorno, con movimento opposto e sentimento rivisitato. Poi l'approdo: i colori sono accecanti, il mare liscio, la terra piatta; si può avvertire, leggendo Ortese, il ruvido della paglia con cui sono intessuti i tappeti e intrecciate le gerle, anche questa prefigurata dal cappello della madre indossato durante il viaggio.

Avendo caratterizzato l'adolescenza di Ortese, l'esordio extra-continentale in Africa rappresenta per la scrittrice lo svezamento e l'iniziazione al viaggio e all'alterità. In questo senso, costituendo il primo momento di un lungo itinerario di viaggi e scoperte immaginose, l'Africa è antesignana di un'acutizzazione di sensibilità nei confronti dell'altro da sé. Gli spazi sterminati, in questo senso, bene si prestano alla 'dipintura immaginosa' ortesiana, poiché permettono di delineare confini remoti o di ipotizzarne l'inesistenza, rievocando, come precisa la scrittrice stessa, sentori di leopardiana memoria¹⁵.

¹³ Confrontando l'itinerario solo accennato da Ortese con l'unico praticabile nel '24 secondo la *Guida della Libia del Touring Club Italiano* (risalente al '23), è quasi certo che il percorso in treno fosse quello da Potenza a Napoli. Si legge nella *Guida* del '23: «Servizio tra Nápoli e Tripoli (linea quattordicina): partenza da Nápoli ogni due giovedì alle ore quindici, scali Messina o Catània (alternati), Siracusa, Malta, Tripoli (miglia 542). Arrivo a Trípoli alle ore sette della domenica» (p. 101). Quella tra Napoli e Tripoli sembra essere l'unica linea marittima collegante Italia e Libia, oltre a quella da Siracusa.

¹⁴ A.M. Ortese, *Fantasticherie* cit., p. 248.

¹⁵ Si veda il riferimento alle *Ricordanze* di Lauretta Colonnelli, *Anna Maria, piena di grazia*, in «L'Europeo», XLIII (17 ottobre 1987), n. 42, pp. 132-133.

Nel silenzio assoluto della Tripolitania, la frenesia della modernità è bloccata, sospesa, compare qua e là come monito di una realtà spaventosa; di contro c'è la vita della famiglia Ortese, un tempo che «non passava mai, c'era giorno o notte, senza mutamento»¹⁶. È giocoforza, quindi, che la forte tentazione alla solitudine della scrittrice si formi e si manifesti già durante gli anni africani, come antidoto alla guerra che si muove sullo sfondo, rapida ma rumorosa, dietro ai colori accesi o sbiaditi dal sole, e a «quel Mussolini» che, mentre gli Ortese sono in Libia, «aveva occupato il Paese, lo governava e, a poco a poco, si spingeva dovunque»¹⁷. La raffigurazione contrastiva tra il silenzio innaturale dell'Africa e la modernità segnata dall'atmosfera bellica diffusa risulta evidente se si pensa che da un lato, nella casa degli Ortese sulla soglia del deserto, non si sente neanche il rumore del vento e il solo passaggio di un soldato o di un italiano costituisce una festa, un evento eccezionale¹⁸, dall'altro, talvolta, fanno capolino le «lunghe navi d'acciaio, piene di bandiere, e le sirene fischiavano, tuonavano i cannoni e i cavalli passavano come nuvole ardenti»¹⁹.

È utile sottolineare che, mentre il momento del distacco dai luoghi consueti produce un movimento che ha ben presente l'origine e che, all'approdo, tenta di instaurare un rapporto privilegiato con il nuovo luogo, defamiliarizzando l'oggettività, durante il transito *all'interno* della nuova dimensione, sulla scorta di Leed, il movimento diventa il mezzo di percezione e guida la soggettività del viaggiatore²⁰.

L'Africa è anche il luogo in cui Ortese conosce l'amore, e, quasi contemporaneamente, la morte: «Poco prima di partire da Tripoli. Mi sono innamorata di un ragazzo arabo. Lo guardavo camminare. Mi piaceva il suo corpo minuto, leggero. Era la prima volta che scoprivo la magia di un'altra persona. [...] Era un amore che conoscevo solo io»²¹. Quasi contemporaneamente, Anna Maria scopre anche la morte: poco prima del ritorno in Italia della famiglia, si predispone la parallela partenza, verso l'aldilà, della nonna. Nel racconto comparso dapprima con il titolo *Partenza della nonna* nel '40 e poi come *La nuvola rossa* nel '44, la scrittrice racconta della silenziosa e tenera dipartita di «quella creatura già sprofondata a mezzo nell'al di là»²², avvenuta metaforicamente durante i preparativi per la partenza dalla Libia.

¹⁶ A.M. Ortese, *Fantasticherie* cit., p. 252.

¹⁷ Ivi, p. 250.

¹⁸ Si veda A.M. Ortese, *Partenza della nonna*, in *Angelici dolori* cit., p. 317.

¹⁹ Id., *Fantasticherie* cit., p. 250.

²⁰ Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, il Mulino, 1992, *passim*.

²¹ D. Maraini, *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia* cit., p. 32.

²² A.M. Ortese, *Partenza della nonna* cit., p. 316.

Il tempo africano immobile, dove tutti i giorni si stagliano uguali, l'uno di seguito all'altro, in una lunga successione allucinata e solitaria contrasta poi con l'irrequietezza del padre Oreste, che non riesce a soffermarsi a lungo in un unico luogo, trascinando con sé la famiglia: «Pensava, pensava. Chissà che pensava. Io non l'ho saputo mai, ne ho visto solo le conseguenze»²³ racconta la scrittrice²⁴.

Alla fine, è tempo di tornare in Italia: «Ormai l'erba medica, alimentata dal pozzo artesiano, il quale a sua volta era collegato a un costoso aeromotore»²⁵, era già alta, verde e gonfia, faceva venire in mente le onde verdi del mare, quando lui decise ch'era meglio rientrare in Italia: restituì la concessione, e ci imbarcammo»²⁶. La ripartenza dalla Tripolitania all'Italia è inaugurata, infatti, dal dubbio paterno «Che ci facciamo qui, me lo dici?», è la domanda dell'uomo pratico, che ha visto la sua cava di pietra spegnersi e potenziali debiti affastellarsi all'orizzonte. «Ma a me il motivo, se devo dire quello che penso, sembrava più profondo: la vita si era messa a girare rapidamente, dovevamo crescere»²⁷ scrive Ortese. Il tempo ciclico della Libia, ridondante e regolare, in cui i ricordi della bambina si annacquano in uno *continuum* di colori e sensazioni sempre uguali, inizia ad avvertire il peso dell'orizzontalità, della voracità della storia, si percepisce il richiamo dell'economia, del razionalismo imprenditoriale, lo stesso che si opporrà ai

²³ Id., *Partiamo per il Brasile* cit., p. 5.

²⁴ Nel '58 Ortese ricorda ancora il padre come «un bell'uomo, con gli occhi azzurri, i capelli di un castano dorato, ricci e densi come un tessuto, i lineamenti regolari, la pelle rosea, una fronte maestosa che facilmente s'illuminava di collera, ma ancor più facilmente si rischiarava e rideva. Dicono che da giovanotto assomigliasse a un mercante arabo, di quelli che si vedono nei suk, con le gambe incrociate su un tappeto, intenti a vendere rosari ed elefantini di avorio» (*ibidem*). L'incostanza paterna sarà riportata frequentemente dalla scrittrice nella sua narrativa, nella fattispecie nelle molteplici creature angeliche che, dopo aver seminato la loro profumata carica erotica, fuggiranno dalla donna senza lasciare traccia se non un terribile dolore colorato.

²⁵ *Ibidem*. Nella *Guida della Libia del Touring Club Italiano*. Tripolitania, risalente al '23, riguardando i pozzi artesiani leggiamo: «Seguendo l'esempio dei francesi in Tunisia, nel Sáhara e nell'Algeria, si sono eseguiti in varie località della Colonia esperimenti di trivellazioni per rinvenire eventuali falde artesiane ma i tentativi, purtroppo, non hanno dato esito fruttuoso. A Trípoli si è raggiunta la profondità di 491 metri, ottenendosi acqua saliente, ma solfidrica e quindi non potabile ed appena adatta a certe colture dopo conveniente aereazione» (A. Fantoli, *Guida della Libia del Touring Club Italiano*. Tripolitania cit., pp. 39-40). Questa breve disamina può dare l'idea della condizione di estrema povertà in cui versava la famiglia Ortese ai margini del deserto: gli Ortese sono sicuramente tra i pochi a possedere un aeromotore, ma ciò non esenta Anna Maria dal ricordarsi, dopo più di trent'anni, che quel dispositivo era «costoso».

²⁶ Anche qui vi è una contraddizione, se si pensa che nel racconto *Partenza della nonna*, Oreste viene richiamato d'ufficio in Italia. È probabile, comunque, che, già desideroso di partire, Oreste Ortese avesse colto al volo l'occasione di una chiamata in patria (si veda anche *Partenza della nonna* cit., p. 318).

²⁷ A.M. Ortese, *Fantasticherie* cit., p. 252.

‘visionari’ come un antagonista da fiaba nei romanzi della cosiddetta trilogia delle bestie-angelo.

Il rientro dall’Africa, raccontato sia in *Fantasticherie* che in *Corpo celeste* fa il paio con la perdita delle certezze in una personalità già fortemente compromessa dall’insicurezza e rappresenta *l’incipit* dell’allegorico viaggio di ritorno, avvenuto nuovamente via mare in un movimento che abbandona la vastità inenarrabile, mentre «il cielo si abbassava e stringeva come un imbuto»²⁸. La metafora nautica che chiude la parentesi onirica africana, in seno alla più ampia metafora eraclitea della mutevolezza e labilità delle cose, disegna, paradossalmente, un’avvenire stretto e miope e un passato – il mare che si lasciano alle spalle – di spazi sterminati e possibilità sfrenate²⁹.

L’abbandono degli spazi assoluti africani fa approdare la famiglia Ortese nella asfittica casa napoletana. Il padre «non era più mercante arabo, o cammelliere, adesso: l’Europa gli aveva consegnato una delle sue giacchette grigie, a righe di piombo, e un berrettino nero che gli stava bene, a causa del suo sguardo triste e candido, di ragazzo in punizione»³⁰. Da qui il rimpianto della madre Beatrice che accusa il marito di averli costretti a lasciare quella terra che non finiva mai, dove «i ragazzi non sarebbero scappati per il mondo»³¹. L’angustia e la miseria dell’ambiente napoletano, infatti, spingerà i fratelli di Anna Maria a fuggire quanto prima per arruolarsi come marinai, chiamati dalla vastità del mare silenzioso che a Tripoli sveltava azzurro e calmo all’orizzonte.

Il silenzio che percorre come un *fil rouge* tutte le memorie metanarrative dell’esperienza africana ingombra gli spazi mentali della scrittrice anche nell’esperienza dolorosa del lutto, nella fattispecie in seguito alla morte del primo dei fratelli, avvenuta in guerra e lontano dagli affetti familiari. Infatti, Ortese racconta:

L’effetto di questa notizia, sulla casa, fu dapprima una specie d’inferno, ma successivamente uno strano silenzio [...] Questo silenzio è della stessa natura, credo, del grande e immoto AZUR dei cieli africani [...] e in quel silenzio c’è lo stesso rombo silenzioso del mare che precipita dietro la nave. Dunque, oltre l’AZUR, o anima felice del mondo, ecco i suoi eventi massimi: tempo, lo scorrere eterno e lo svanire di tutto, ed ecco la risposta della natura o dell’anima: il tacere improvviso, il piombare in sé stessa, della creatura colpita³².

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ortese descrive bene il significato di questa metafora in *Corpo Celeste*, Milano, Adelphi, 1997, p. 66.

³⁰ Id., *Partiamo per il Brasile* cit., p. 5.

³¹ *Ibidem*.

³² Id., *Corpo celeste* cit., pp. 67-68.

La modernità, affacciandosi sull'esistenza della famiglia Ortese, spezza i freni e si riprende le vite che prima erano intrappolate nel sogno dell'afoso vento africano, chiamando alla guerra i fratelli della scrittrice e strappandoli al mondo dei vivi. Il silenzio sperimentato nel deserto libico, già prerequisito essenziale perché il sistema riflessivo potesse mettersi in movimento, diviene ora viatico necessario per l'elaborazione del lutto, inserendo l'autrice nel non-luogo limbico che consente l'introeiezione terapeutica. D'altronde, il silenzio africano aveva introdotto la scrittrice ad un più duraturo silenzio esistenziale, rappresentando la propedeutica ad una pratica di risignificazione dell'alterità, di cui le terre libiche si erano offerte esemplificazione e sineddoche, che obbliga l'uomo a non smarrirsi nel maremoto della modernità.

Il risveglio dei ricordi africani nella pratica di rivisitazione narrativa avviene per intermittenze, con baluginii narrativi che enfatizzano la natura incostante e metamorfica dei ricordi, tendenti a iperbolizzare elementi sensoriali già vividi: nel filtro della memoria restano aggrappati le consistenze, le percezioni termiche, i luccichii, i colori. Le parole utilizzate per descrivere i giorni africani non rimangono peregrine, ma si intrecciano l'una all'altra in folgoranti successioni, su cui campeggiano nitidamente le tinte vivide ed espressionistiche: «il cielo azzurro, la terra rossa e azzurra, le ombre gialle e azzurre, ogni tanto, di certe rocce»³³ compaiono in *Alonso e i visionari* insieme alla descrizione del deserto dell'Arizona, modulato quasi certamente su quello libico. Il giallo e il rosso della terra, l'azzurro carico del cielo, torneranno pittorescamente in molteplici luoghi, particolarmente nelle atmosfere napoletane di fine Settecento, nei romanzi *Mistero doloroso* e *Il cardillo addolorato*, ma anche nei visionari e allucinati tramonti di Ocaña nell'*Iguana*, in numerosi racconti della silloge *In sonno e in veglia*, tra cui *Nebel (racconto perduto)* e *Sulla terrazza sterminata*. Basti pensare, a titolo di esempio tassonomico, che in *Il mare non bagna Napoli* il termine 'giallo', con le sue diverse varianti morfologiche, ricorre ben ventotto volte, mentre 'azzurro' ventuno.

Nel '73, Ortese racconta a Dacia Maraini: «ero assorbita dalla contemplazione del mondo che mi appariva minaccioso e incomprensibile». E all'ipotesi della Maraini che l'Africa abbia rappresentato un «lungo letargo», Ortese risponde in modo affermativo: «Là non avevo nessun nome. Vivevo come una pianta»³⁴. Eppure, è proprio quel vivere vegetativo a permettere a Ortese di innamorarsi di quelle sensazioni impalpabili e rarefatte di cui si possono rintracciare gli embrioni nell'esperienza africana:

³³ Id., *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 1996, p. 18.

³⁴ D. Maraini, *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia* cit., p. 30.

Oltre alle cose e volti insondabili che erompono quotidianamente dal vivere, e la cui bellezza ed evanescenza desideravo appassionatamente fermare, mi ero accorta che esistevano alcune proprietà o cadute del vivere, la cui natura era altrettanto insondabile. Una di queste, per esempio, era la immensità e sonnolenza e pace dello spazio. Tale esperienza avevo fatto in Libia³⁵.

Alla domanda di cosa significasse per lei l'Africa, Ortese risponde: «una cosa molto importante. Mi ha abituata allo spazio. Questa è la lezione dell'Africa. Essere dentro la natura anziché fuori»³⁶. È in Africa che, dietro ammissione stessa della scrittrice, si riconfigurano i suoi spazi epistemologici e prende forma la «tentazione della solitudine, dello spazio libero» nonché la percezione di «come la natura, sabbia o cielo, conosca immobilità ed estensione, nell'immobilità, di sogno»³⁷: uno spazio presimbolico di contatto con sé e con il mondo, la scoperta di una natura fascinosa e imperscrutabile, preconizzante un più sofferto ma impegnato rapporto con l'altro da sé.

L'esperienza nomadica negli spazi infiniti della Libia, complice l'entusiasmo trasfigurativo infantile, alimenta la predisposizione itinerante di Ortese, secondo la prospettiva offerta da Deleuze e Guattari per cui se «lo spazio sedentario è striato, da muri, recinti e percorsi fra recinti [...] lo spazio nomade è liscio, marcato soltanto da tratti che si cancellano e si spostano con il tragitto»³⁸. Il processo gnoseologico che si lega a questo genere di metaviaggio è fortemente analogo a quello impiegato durante la scrittura: il senso di meraviglia che può scaturire esclusivamente dal girovagare senza meta è simile a quello che accompagna il lettore nell'attesa della rivelazione e, poi, nell'esplosione epifanica.

Lo sguardo dormiente dell'adolescente facilita la trasfigurazione immaginifica adoperata da Ortese anche molti anni dopo aver lasciato l'Africa e, complice una tendenza all'inaffidabilità da narratrice visionaria, come la definisce Clerici³⁹, Ortese attenta inevitabilmente alla veridicità evenemenziale del narrato con consapevolezza da sognatrice, dando una lucida mano di colore ai ricordi sbiaditi e alterandone al contempo le fattezze.

Gli spazi sterminati e il silenzio, inserendosi nell'immaginario ortesiano come categoria semantica a maglie larghe e proponendo un'alterazione del cronotopo narrativo, costituiscono una diade inamovibile dalla coscienza

³⁵ A.M. Ortese, *Corpo celeste* cit., pp. 65-66.

³⁶ D. Maraini, *E tu chi eri? Ventisei interviste sull'infanzia* cit., p. 29.

³⁷ A.M. Ortese, *Corpo Celeste* cit., p. 66.

³⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987, pp. 540-541.

³⁹ Si veda, per le cure di Luca Clerici, *Una inaffidabile viaggiatrice visionaria*, in Anna Maria Ortese, *La lente scura. Scritti di viaggio*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 455-465.

immaginosa di Ortese, prerogativa necessaria perché si possa sviluppare quella capacità riflessiva propria di bambini e visionari. Infatti, scrive Ortese: «Bisognerebbe poter vivere un chilometro uno dall'altro. Solo così si può riflettere e pensare al continuo mistero del mondo. Anch'io mi sento ogni giorno come un bambino che apre gli occhi su un mondo sconosciuto, con lo stupore e la meraviglia di poter dire io»⁴⁰.

⁴⁰ Nico Orengo, *Il miglior gioiello? È il giardino che non sono mai riuscita ad avere*, in «La Stampa-Tuttolibri», 13 gennaio 1979, p. 6.

ARIANNA MAZZOLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DEL MOLISE)

VIAGGIO IN UN GENERE LETTERARIO.
IL REPORTAGE NARRATIVO
TRA *AMERICA PRIMO AMORE* E *ABSOLUTELY NOTHING*.
STORIE E SPARIZIONI NEI DESERTI AMERICANI

Ciò che fa di *America primo amore* un caso decisamente a parte, [...] è il fatto, evidente e di per sé decisivo, che il punto di fuga di ogni possibile dimensione e valenza del testo non è la pagina, ma la fervida, dubitosa coscienza dello scrittore; non è il tranquillizzante intrappolamento del reale nell'ordine calmo e voluttuoso della scrittura ma, al contrario, il proiettarsi spericolato, ansioso e vorace di ogni singola frase, di ogni singola immagine verso il miraggio, dolorosamente irraggiungibile del proprio oggetto, cioè di un desiderio o di un rimpianto infinitamente struggente e inappagato. [...] Soldati] non vuole ritrarre la realtà per metterla sotto vetro [...], ma, appunto, raccontare la realtà, cioè riordinarla a proprio modo rispettandone tuttavia la complessità, la grandezza e la lontananza, o meglio ancora descrivere, anziché una realtà-spettacolo o una realtà-natura morta, se stesso [...] al centro di una realtà¹.

Così, con estrema lucidità, Giovanni Raboni esprimeva il proprio giudizio circa la ricchezza di un'opera come *America primo amore*, pubblicata da Mario Soldati per Bemporad nel 1935. Il libro raccoglieva, con diversi rimaneggiamenti da parte dell'autore, gli articoli che già avevano già visto la luce sul quotidiano «Il Lavoro» di Genova, durante la permanenza

¹ Giovanni Raboni, *Introduzione* in *La sposa americana/America primo amore*, Milano, Edizioni Euroclub, 1979, pp. 157-160, a p. 158.

di Soldati a New York, integrati, per l'occasione, con altre pagine ancora, scritte dopo il rientro in Italia. Dieci anni più tardi, nel 1945, l'edizione Einaudi della stessa opera accoglie un ulteriore arricchimento di capitoli e propone una suddivisione del testo in cinque sezioni. Le notizie editoriali acquisiscono un'importanza non certo secondaria nell'economia di questa comunicazione. Non soltanto perché rivelano le tappe evolutive *del* testo nel tempo (e con esse il lavoro continuo dell'autore *sul* testo), ma anche perché si tratta di elementi che concorrono a una migliore definizione del genere letterario di appartenenza dell'opera di Soldati. Viaggiare in un genere letterario significa avere uno sguardo strabico, pronto a osservare l'ibridazione tra tassi variabili di descrizione, narrazione e invenzione. Considerare uno spazio preciso, l'America, in un arco cronologico ampio, ovvero dalla pubblicazione di *America primo amore* (1935) fino al caso di *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* di Giorgio Vasta, pubblicato nel 2016, significa studiare una forma, il *reportage*, confrontandola tanto con il romanzo e il saggio quanto con il giornalismo e l'elzeviro. È pur vero che nei testi, analizzati in questa sede secondo una prospettiva teorico-formale, all'immediatezza propria della cronaca si sostituisce una prosa meditata nel tempo e di ampio respiro. Inoltre, all'urgenza di essere il più possibile fededegni e veritieri si affianca una scrittura finzionale che diviene irrinunciabile scandaglio gnoseologico per conoscere uno spazio lontano e al contempo vicino quale gli Stati Uniti.

Ora: Ramak Fazel è il fotografo che ha scattato le foto di questo libro. È una persona. E questa dovrebbe essere – *doveva* essere – un guida di viaggio: narrativa, letteraria, ma una scrittura anche di servizio che traccia itinerari e fornisce informazioni mantenendo chi ha compiuto il viaggio se non sullo sfondo almeno in secondo piano. Solo che nel momento in cui alle otto di mattina del 2 ottobre 2013 Ramak Fazel compare nel cortile interno del Beverly Laurel Hotel di Los Angeles [...] l'asse di questo libro si modifica. Le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la carrozza del baedeker si trasforma nella zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente².

Questo frammento che nel testo si presenta in corpo minore è, a tutti gli effetti, uno sfasamento, una scompaginazione tra ciò che l'opera avrebbe dovuto essere e ciò che è. Da una più canonica forma di *reportage* che ha soprattutto l'obiettivo descrivere i luoghi e i paesaggi incontrati nel viaggio in maniera attendibile (e, dunque, secondo criteri di veridicità), il lettore si

² Giorgio Vasta, Ramak Fazel, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 21.

trova di fronte a una dichiarazione d'autore che mette in crisi proprio lo statuto di verità. *Absolutely nothing* è un *reportage* svuotato della funzione classica di referente eidetico, assumendo, in numerosi passi, la forma di un'opera di finzione.

L'obiettivo dichiarato di questo intervento è quello di verificare a quali metamorfosi va incontro il genere del *reportage* di Soldati e di Vasta. Nell'uno e nell'altro caso, possiamo fin da subito escludere di trovarci di fronte a un *reportage* giornalistico: Vasta e Soldati sono infatti scrittori che vivono in una dimensione autoriale e professionale pienamente letteraria, e il fatto che Soldati pubblichi una parte dei suoi articoli dapprima su un quotidiano, non contraddice la prima constatazione. Oltre a ciò, come già ricordato, l'opera di Soldati subisce diversi rimaneggiamenti e integrazioni nelle sue edizioni in volume, quindi:

fra lo scrittore che racconta ciò che ha vissuto e il personaggio che vive ciò che un giorno racconterà c'è, infatti, un distacco non solo cronologico che consente allo scrittore di esercitare la sua facoltà di giudizio (esplicito o implicito che sia) senza con questo impedire al personaggio la libertà di una conoscenza puramente fantastica e visuale. Insomma, l'America di Soldati è, insieme, un corpo e un fantasma, un bisogno e un'ossessione, un luogo dei sensi e un luogo della mente³.

America primo amore è dunque un testo in cui l'identità tra autore, narratore e personaggio viene rispettata, pur tuttavia, quanto vi si legge non appartiene al puro descrittivismo, non è soltanto un *report*, e dunque non si attaglia alla misura stilistica del *reportage* descrittivo. Infatti, la scrittura di Soldati si nutre anche di riflessioni e ricordi personali, organizzando il materiale raccolto durante il viaggio per poi rielaborarlo successivamente in quella forma narrativa che è poi l'anima delle immagini e delle situazioni offerte dalla penna di Soldati ai suoi lettori. Assume addirittura i contorni di una fiaba moderna lo *shopping* di una giovane ragazza sulla Fifth Avenue. Fin dal titolo, il capitolo assume contorni fortemente narrativi: *Principesse di Manhattan*. L'atmosfera, poi, rarefatta e indistinta, come è proprio dell'immaginario a carica fiabesca, crea lo scenario ideale per questa momentanea visione:

Il sole di giugno inondava l'Avenue, stagnava sui larghi marciapiedi, batteva sulle pareti di cristallo e cemento dei grattacieli, e straripava all'interno, qua e là dove le tendine non erano completamente abbassate [...]. Questa fu forse l'ora e questo il luogo. Una ventata alzando la tendina aveva ampliato fino alle scapole nude la zona

³ G. Raboni, *Introduzione* in *La sposa americana/America primo amore* cit., p. 160.

soleggiata che attraversava il suo corpo. E per un momento il vento spirò con forza uguale nella tendina ferma, alzata e gonfia. L'ombra obliqua tagliò la schiena, s'incantò a quel diaframma. Nel bagno di luce improvviso la veste di moiré acquamarina vibrò vaporosa, indolente ed estatica come quando le nubi scorrenti sul cielo si aprono un momento e lasciano raggiare il sole. L'ombra ricadde e si richiuse con lievi trasalimenti all'altezza delle caviglie. Ma quell'attimo era bastato: nel giuoco multiplo degli specchi, del vento, del sole e dell'ombra. Olive aveva visto le sue spalle e aveva sorriso a sé stessa⁴.

Il sole che abbaglia la celebre Avenue e l'armonia degli oggetti si fanno preludio di un'apparizione, il diaframma della fanciulla. La veste vibra «vaporosa», agli specchi delle matrigne si sostituiscono quelli delle brame delle merci, che moltiplicano gli apparenti bisogni della nascente civiltà dei consumi di massa. Se le vie di Parigi erano scenario del desiderio inappagato di Baudelaire nel celebre sonetto *A una passante*, qui, attraverso una scrittura che molto deve alla tradizione delle fiabe di fate e principesse, la via dei negozi, ma soprattutto un luogo chiuso, addirittura il camerino di *Saks & Co.*, rivelano un bisogno latente che si cela dietro agli acquisti di una emancipata e moderna giovane newyorkese: un sogno a lieto fine che parte dalla scelta del vestito per il ballo di fine anno. Appare evidente che l'istanza saggistica di Soldati scelga una forma inedita, narrativa appunto, per introdurre una riflessione ben più profonda sulle abitudini dell'*american way of life* al femminile. Dunque, per introdurre un tema, anziché la descrizione del semplice fatto, l'acquisto di vestiti di una giovane donna, l'autore si serve degli strumenti propri della letteratura, addirittura attingendo ai motivi propri del fiabesco. Eppure, quella di Soldati, rimane un'opera di *creative non-fiction*. Infatti, la scrittura si mescola con la narrazione per rendere più efficaci e coinvolgenti le pagine, ma il testo non assume contorni finzionali. La conoscenza «puramente fantastica e visuale», quindi, si individua nella possibilità di cui intende dotarsi il testo nell'offrire una scrittura visiva che si muove sì anche lungo la linea dell'orizzonte immaginativo, attraverso l'adozione di stratagemmi letterari, come quello del fiabesco, ma che resta sorvegliata e non sconfina nei territori della *fiction*. Se il tasso di narrazione nel testo è dunque consistente allo stesso tempo è assente la finzione. Eppure, per provare a inquadrare *America primo amore* all'interno delle scritture odeporiche, non si può non indagare il ruolo che ha il primo e forse più standardizzato elemento narratologico nei reportage: la descrizione. All'accostamento dei grattacieli alle montagne prima dello sbarco dal transatlantico, dunque di

⁴ M. Soldati, *La sposa americana/America primo amore* cit., p. 231.

una bellezza «mostruosa che s'affida soprattutto alla magnitudine delle dimensioni»⁵, presto si affianca una dolorosa descrizione:

Sono casette a due o tre piani, di color bigio o mattone cupo, tutte strette e attaccate l'una all'altra, e ciascuna con due sole finestre per piano. Il pianterreno è rialzato: collegato al marciapiede da rampe e balaustre di cemento, massicce, a grosso rilievo. [...] Né confortano gli scantinati: finestre a fior di terra, tendine tese, tabelle di oscuri laboratori, un sarto, un tintore, un'ostetrica: fatiche, sofferenze, vita misera e trista⁶.

La minuziosa elencazione e gli accurati dettagli forniscono all'autore gli strumenti per denunciare il rovescio della medaglia americana: i sogni delle principesse di Manhattan sono fiabe moderne alimentate dal consumismo, la miseria del Bronx, Queens e Harlem è concreta e materiale. Merita, almeno, il rispetto della descrizione realistica. Ecco che, allora, parlare di «case maledette» e di «spettri, non uomini, abitarle» riabilita addirittura Poe a «vero poeta dell'America». L'aspetto «misterioso e sinistro» che «sottende sempre i delitti, i fantasmi» non sovverte la crudezza di quelle realtà, al contrario la conferma, conferma il realismo «più tragico, più doloroso»⁷ che gli Stati Uniti sono. Questo confronto tra narrazione e descrizione ha messo in luce un aspetto: le scelte stilistiche non sono mai neutre. La scrittura narra la ricchezza, ma denuncia, descrivendo, la povertà: fa esplodere sulla pagina le contraddizioni irrisolte che costituiscono il tessuto e lo spazio dei Cinquanta Stati di una terra di non soli sogni. Il reportage di Soldati, allora, mescola sapientemente gli strumenti letterari e saggistici per rispondere all'urgenza di raccontare l'America. Possiamo allora affermare che, a tutti gli effetti, siamo di fronte a un'opera creativo-saggistica, ma non finzionale: *America primo amore* è un reportage narrativo.

Gli spettri e i fantasmi che invece abitano il deserto e i «disabitanti» che lo vivono, in *Absolutely nothing*, sono davvero reali. Detto altrimenti, le descrizioni dei lacerti testuali, le vignette dei *Peanuts*, le fotografie presenti a intervallare il testo e quelle che costituiscono l'appendice in calce dal significativo titolo *Corneal abrasion*, si ibridano in una forma che chiede di essere creduta, ma dichiara di mentire. Il lettore, allora, si trova di fronte a un testo che vede la luce direttamente in volume, è pubblicato tre anni dopo l'effettivo viaggio nei deserti, mette in crisi la forma del reportage

⁵ M. Soldati, *La sposa americana/America primo amore* cit., p. 180.

⁶ Ivi, pp. 184-185.

⁷ Ivi, p. 185.

narrativo. L'autore stabilisce un patto con chi legge dichiarando, in maniera inequivocabile, di non star dicendo la verità, di non muoversi nei territori della pura realtà, anche se la stessa dovesse essere organizzata in maniera narrativa. Afferma di oltrepassare questi limiti, e ciò è evidente, al di là delle dichiarazioni d'autore, ad esempio, nella costruzione di una *fabula*, oltre che nella presenza di analessi e prolessi. La temporalità non rispetta l'ordine cronologico dei giorni del viaggio, ma rispetta l'andirivieni dello stile e del tema. Viaggiare nei deserti è diventato, dal 2013 al 2016 la struttura di uno «zonzare», di un andare a zonzo nei territori della vita adulta⁸. Insomma, la scrittura contraddice le foto, che si presentano come fonte del viaggio, scattate proprio negli spostamenti tra California, Arizona e Louisiana, e addirittura entra in dialogo con Spike, fratello del più noto Snopy e figlio della matita di Charles M. Shulz. Smentire le foto e consentire di muoversi su un piano di finzione, mette in crisi anche la stessa funzione della descrizione e quindi del viaggio. Ci si potrebbe aspettare che, poiché l'opera dichiara di non essere del tutto credibile, i lacerti narrativi e di pura invenzione compongano la mole più cospicua del libro. Invece, Vasta dichiara di desiderare da un viaggio soprattutto «percezione e inventario, vita sensoriale che diventa linguaggio, censimento dei materiali, un'ininterrotta descrizione di cose senza mai una consapevolezza precisa, [...] senza neppure l'ombra di una metafora: un viaggio di soli fenomeni e stupore»⁹. In effetti, l'opera è ricca di minuziose illustrazioni verbali delle macerie, dei fossili e di un tempo preistorico:

Mi sono messo a fissare poco più in là il corpo dell'ennesimo pesce naufragato nella sabbia. A prima vista la solita concrezione fusiforme di linee intricate in cui c'è qualcosa del pettine, della radice e del dendrite. Stavolta però non smetto di guardare, il caos si dipana e mi ritrovo davanti agli occhi una sagoma romboidale, la pinna dorsale spinosa come la cresta di un elmo antico, raggi e cartilagini mirabilmente definiti, e poi il disegno delle scaglie, il cranio, l'occhio, le mascelle, la bocca socchiusa, le lamine delle branchie, la coda biforcuta: una conformazione così nitida [...]. Mi alzo, mi avvicino e chinandomi mi rendo conto che davvero non c'è nessun pesce, ma solo un'illusione ottica a causa della quale ho visto corpo dove c'era vuoto¹⁰.

⁸ Il neologismo è prelevato dal più recente reportage *Palermo. Un'autobiografia nella luce*. L'opera si propone quasi come ideale dittico di *Absolutely nothing*: dall'assoluto niente dei deserti si passa all'*absolutely everything*, addirittura *too much* di una città luminosa e piena d'ombre, sempre oscillante tra miseria e meraviglia come il capoluogo siciliano come dichiarato da Vasta stesso.

⁹ G. Vasta, R. Fazel, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani* cit., p. 30.

¹⁰ Ivi, p. 24.

Il deserto è il luogo dei miraggi, dunque delle allucinazioni visive, nel quale è possibile vedere un corpo «dove c'era vuoto». Tra le pagine di *Absolutely nothing* si rinviene una scrittura dallo statuto indecidibile, che vede ciò che non è reale, eppure può esistere nella finzione. Ciò diventa uno strumento conoscitivo inedito, al quale chiedere di sapere e di vedere di più, e al di là dell'esistente. La presenza del dato puramente creativo permette di immaginare scenari più o meno plausibili, stati d'animo non altrimenti espressi, in quanto non effettivamente sperimentati durante il viaggio, ipotesi di senso che trovano ragion d'essere in una dimensione non del tutto reale, ma non per questo meno legittima. Siamo di fronte a quello che non è insensato definire un «reportage romanzato».

In conclusione: osservare come muti il ruolo della descrizione, quello della narrazione e, se presente, quello dell'invenzione, ha permesso di viaggiare all'interno di un genere letterario e di avviare l'anatomia di una forma, quella del reportage, rintracciando nel caso di *Soldati*, l'ibridazione tra descrizione e narrazione, e verificando così la tenuta della categoria del reportage narrativo. Nel caso di *Vasta*, invece, l'ingresso dell'invenzione nell'opera ha dato vita a quello che abbiamo deciso di definire «reportage romanzato», nella consapevolezza che, ogni categoria, pur proponendosi come ideale carta geografica del *mare magnum* dei reportage, non potrà mai restituire l'inesauribile viaggio della polisemia e della possibilità conoscitiva propria della migliore letteratura di ricerca.

ELENA RONDENA
(UNIVERSITÀ E-CAMPUS)

UN INVIATO SPECIALE NEL TURBINE
DELLA CAMPAGNA DI RUSSIA: LA LEZIONE
DELLO SCRITTORE EUGENIO CORTI

«Quale bellicismo? Ah, perché tu credi che io... Ma se ho là in casa...» Alludeva a suo padre, inchiodato dalla precedente guerra sulla sedia a ruote. «No Riva, no, ti sbagli di grosso. Sai che questa è bella? Anche se, certo, una volta là non intendo fare l'imboscato, si capisce. Però io voglio andare in Russia per tutt'un altro motivo. È perché voglio rendermi conto, capisci? È per vedere.» «Per vedere?» «Sì. Devo vedere cos'hanno effettivamente combinato i comunisti. Ecco perché ci debbo andare subito, prima che i tedeschi cambino troppo la realtà delle cose. Mi sono spiegato?»¹.

È con queste parole che Michele Tintori, uno dei protagonisti del *Cavallo rosso* di Eugenio Corti², spiega all'amico Ambrogio Riva le ragioni per le quali vuole essere mandato sul fronte russo nel corso della Seconda guerra mondiale. L'opera, appena citata, è un romanzo storico fortemente autobiografico e, pertanto, molte vicende narrate, attribuite in realtà a vari personaggi, riportano, si può dire quasi fedelmente, seppure attraverso una rielaborazione letteraria, molte esperienze vissute dallo scrittore. In modo particolare, la richiesta di far parte dell'ARMIR, come si può comprendere leggendo quanto Corti annota nel suo diario o nelle lettere inviate ai familiari, dopo essere stato chiamato alle armi, è dettata da una motivazione molto

¹ Eugenio Corti, *Il cavallo rosso*, Milano, Edizioni Ares, 2023, pp. 110-111.

² Per approfondire la figura di Eugenio Corti mi sia consentito rimandare a Elena Rondena, *Eugenio Corti. Verità e bellezza*, Milano, Edizioni Ares, 2024.

simile a quella di Michele³. Infatti, come a tutti i suoi coetanei impegnati negli studi universitari, nell'estate del 1941, arriva anche a lui la cartolina per prestare servizio militare. Il futuro scrittore fa di tutto per essere inviato sul fronte russo, ma non si tratta di «folia, incoscienza giovanile, esaltazione ideologica»⁴, piuttosto intende rendersi conto di persona, seppure attraverso la parziale prospettiva offerta dai tempi di guerra, degli esiti del marx-leninismo e del totalitarismo sovietico. Corti è giovane, ha solo ventun anni, è matricola all'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, dove frequenta la facoltà di giurisprudenza, ha una spiccata inclinazione umanistica e percepisce, fin dai tempi della scuola media, grazie soprattutto alla lettura di Omero, il fascino e l'importanza delle "belle lettere" – per dirla con un'espressione manzoniana – per veicolare la verità. È una sete di conoscenza e di giustizia, che vibra ardentemente nel suo cuore, a portarlo a volere andare a vedere con i propri occhi l'esperimento della società comunista in URSS, spronandolo a mettersi in viaggio, in divisa, al seguito dell'esercito italiano, anche perché le notizie, le relazioni, i resoconti di molti di coloro che hanno visitato quella terra non lo convincono. L'Unione sovietica, già negli anni Venti-Trenta e poi anche nel dopoguerra, è meta di intellettuali stranieri e italiani attratti dal mito che essa rappresenta. «Il viaggio in Unione Sovietica rappresenta uno dei romanzi politico-culturali più interessanti del XX secolo, in particolar modo, negli anni venti, trenta e cinquanta. Innanzitutto, per la quantità di intellettuali di ogni genere, grandi e piccoli, famosi e sconosciuti, giovani e anziani, che lo intrapresero»⁵. Molti di loro ne fanno un quadro a dir poco quasi paradisiaco per quello che gli viene fatto credere di vedere o che loro stessi pensano di vedere, soprattutto perché, spesso, condividono i contenuti dell'ideologia alla base di quella nuova società.

Le parole dello storico Marcello Flores possono aiutarci a comprendere il contesto di quegli anni:

Il viaggio in Urss, visto nella sua interezza e pur tenendo conto delle differenti, contraddittorie e molteplici testimonianze che fu capace di suggerire, ci appare oggi come un viaggio immaginario. Non falso, perché nessuno o quasi dei viaggiatori raccontò cose non viste o inesatte sul piano della ricostruzione materiale; e neppure inventato, perché assai raramente la fantasia descrittiva prese il sopravvento su un

³ Si vedano Eugenio Corti, *"Io ritornerò". Lettere dalla Russia 1942-1943*, a cura di A. Rivali, Milano, Edizioni Ares, 2015; Id., *Ciascuno è incalzato dalla sua Provvidenza*, Milano, Edizioni Ares, 2021.

⁴ François Livi, *Eugenio Corti e la storia*, in *Al cuore della realtà. Eugenio Corti scultore di parole*, a cura di E. Landoni, Novara, Interlinea, 2017, p. 19.

⁵ Marcello Flores, *Il viaggio immaginario: miti e rappresentazioni dell'Urss staliniana*, in «Ventesimo secolo», (1992), nn. 5-6, p. 361.

resoconto il più delle volte incolore quando non tedioso. Immaginario perché la deformazione della realtà o addirittura la sua sacralizzazione fu il risultato di una mitizzazione robusta e continua (il mito della rivoluzione e poi della pianificazione, di Stalin, dell'Urss grande potenza socialista) che fu parte integrante di quella "estetizzazione della politica" che trovò negli anni trenta il suo trionfo e che da allora non ci ha più abbandonato. Inganni e illusioni si possono rintracciare nei viaggiatori più diversi, nei giudizi esaltati e appassionati come in quelli critici o disgustati. L'incapacità di guardare all'Urss senza il filtro dell'ideologia è comune pressoché a tutti coloro che vi andarono, indipendentemente dal fatto che trovassero conferma o delusione alle loro aspettative⁶.

Ulteriore conferma è fornita da quanto scrive lo storico e giornalista Paolo Spriano, anche lui fortemente attratto da quel modello di società, sebbene, a partire dalle vicende della repressione ungherese del 1956, elabori un significativo ripensamento critico:

Si dice "mito dell'URSS", ma la parola vera da impiegare è quella di amore. Fu un grande amore quello che – per stare a casa nostra – i comunisti e i socialisti italiani e, con loro, una parte della cultura italiana, nutrirono per l'URSS, l'URSS di Stalin, l'URSS della guerra e del dopoguerra. E come tutti i grandi amori era assoluto, cieco, desideroso soltanto di conferme dell'oggetto amato⁷.

Del resto, l'interesse verso l'URSS non aveva lasciato indenni neanche i fascisti che, soprattutto tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta avevano intrapreso anche loro il viaggio a oriente e ne avevano ammirato, sebbene convinti di esserne superiori, il modello sociale:

Fascisti esaltati e fascisti moderati vollero andare in Russia. [...]. I fascisti, infatti, andarono in Russia a cercare quei tratti familiari del bolscevismo che avevano intravisto, o supposto [...]. Una volta che furono arrivati in Russia, il bolscevismo apparve loro come premessa arcaica, della quale il fascismo si sentiva progenie moderna e ingentilita. [...]. Molti fascisti si convinsero che in Russia, nel bene o nel male, l'uomo nuovo fosse nato davvero, forgiato al mito del sacrificio⁸.

Certamente, in modo particolare per quanto riguarda l'Italia, è stato soprattutto il profondo legame storico politico esistente tra l'URSS e il PCI a favorire questa visione deformata della realtà sovietica, come lo stesso Italo

⁶ Ivi, pp. 372-373.

⁷ Paolo Spriano, *Le passioni di un decennio (1946-1956)*, Milano, Garzanti, 1986, p. 149.

⁸ Giorgio Petracchi, *L'immagine della rivoluzione sovietica in Italia 1917-1920*, in *Nemici per la pelle. Sogno americano e mito sovietico nell'Italia contemporanea*, a cura di P.P. D'Atorre, Milano, FrancoAngeli, 1991, pp. 19-20.

Calvino, figura emblematica in quanto allo stesso tempo intellettuale e militante comunista, protagonista di un importante viaggio in URSS nel 1951, riconoscerà in seguito:

Noi comunisti italiani eravamo schizofrenici. Sì, credo proprio che questo sia il termine esatto. Con una parte di noi eravamo e volevamo essere i testimoni della verità, i vendicatori dei torti subiti dai deboli e dagli oppressi, i difensori della giustizia contro ogni sopraffazione. Con un'altra parte di noi giustificavamo i torti, le sopraffazioni, la tirannide del partito, Stalin, in nome della Causa. Schizofrenici. Dissociati⁹.

Il mondo occidentale, dunque, contrassegnato da un forte clima di propaganda ideologica, ulteriormente intensificata durante il conflitto bellico, rende difficile un giudizio obiettivo sul comunismo sovietico. Il giovane Eugenio Corti vuole sfruttare la situazione della guerra per recarsi sul luogo e vedere di persona. Egli teme, inoltre, che un'eventuale vittoria tedesca, in quel momento ipotizzabile, visto i tanti successi conseguiti dalla *Wermacht* nei primi due anni di combattimenti, possa trasformare radicalmente lo scenario sovietico rendendo in seguito di fatto impossibile la conoscenza diretta del comunismo russo.

Mosso da questa motivazione Corti, sottotenente di artiglieria, viene assegnato al Trentacinquesimo Corpo d'armata e si trova, dopo alcuni mesi nei quali le forze italo-tedesche non riescono ad avanzare, nel pieno della controffensiva sovietica. Infatti, successivamente a un periodo di stallo, il 16 dicembre 1942 inizia l'avanzata dell'Armata rossa: si svolgono tre giorni di lotte cruente a seguito delle quali, il 19 dicembre, arriva l'ordine dal comando tedesco di ripiegare sulla località Meskoff. È proprio da questa data che inizia il racconto della ritirata di Russia vissuto in prima persona da Eugenio e documentato nell'opera *I più non ritornano*, pubblicata nel 1947 dalla casa editrice Garzanti. Basta osservare l'anno di pubblicazione per rendersi conto che si tratta di una delle primissime opere con a tema gli eventi accaduti durante la Seconda guerra mondiale, così come è fra le primissime a raccontare ciò che è accaduto nell'inferno bianco. Corti non si limita però a descrivere quei ventotto giorni trascorsi nella sacca nella forma diaristica come di fatto recita il sottotitolo, *Diario di ventotto giorni in una sacca sul fronte russo (inverno 1942-43)* – tra l'altro la scansione giornaliera è riscontrabile solo nell'indice – ma costruisce una narrazione che mescola generi letterari diversi fra loro. La materia incandescente della quale il libro tratta, l'inevitabile

⁹ Italo Calvino, *L'estate del '56*, in *Saggi (1945-1985)*, a cura di M. Barenghi, vol. 2, Milano, Mondadori, 2001, p. 2852.

destino dell'ARMIR, acquista valore proprio attraverso questo ibridismo. Se ne accorse subito Mario Apollonio, docente e preside della facoltà di lettere all'Università Cattolica, che nel luglio del 1947, recensendolo sul quotidiano «L'Italia», lo definisce «romanzo-poema-dramma-storia»¹⁰. Vi sono pagine dove la cronaca e la documentazione storica dei fatti è precisissima, secondo uno stile sobrio, quasi sterile, ma molto efficace, dove si avverte il bisogno inconfutabile dello scrittore-soldato di «rispettare in tutto la verità»¹¹:

Verso le quindici, cioè al tramonto (la luce del giorno durava soltanto otto ore), anche noi del 61° gruppo iniziammo il ripiegamento. Il nostro carburante si riduceva a un po' di gasolio e di benzina, sufficiente per dieci-venti chilometri di marcia, residuo da mesi nei serbatoi delle macchine. Diversi autocarri (Fiat 626 ed OM) non poterono essere messi in moto perché erano a gasolio e la temperatura di -15°/-20° ne rendeva molto difficile l'avviamento. I trattori invece (del vecchio tipo Pavesi 4), essendo a benzina, partirono tutti, con un corale sferragliare che a noi ricordava le albe dei giorni d'avanzata¹².

Sequenze così minuziose di particolari sono molteplici, in esse la voce dello scrittore scompare completamente dietro la tragica nudità degli eventi; in primo piano si nota l'oggettività dello storico e, nello stesso tempo, il coraggio di un giornalista/reporter che registra i frammenti di una tragedia che si svolge sotto i propri occhi, offrendola, così come è sperimentata, al lettore:

Ed ecco le prime visioni di morti per lo sfinimento e il freddo: mucchietti oblunghi di stracci sulla neve battuta della strada, i quali ai miei occhi che non volevano credere, che dolorosamente speravano d'ingannarsi, si rivelarono fanti ridotti a blocchi di ghiaccio, lo strazio nella chiostra dei denti scoperti¹³.

Sulla pagina vengono disegnate scene macabre, colorate con quegli unici colori che si hanno a disposizione: il bianco della neve; il rosso del sangue o quello degli incendi causati dallo scoppio delle bombe che bruciano case, alberi, camion; il nero con tutte le sue varie sfumature, da quello delle armi abbandonate a quello dei soldati morti nel ghiaccio. Corti dimostra una bravura artistica notevole riuscendo a far vedere quello che accade; lo si nota molto bene anche quando dà forma, a mo' di bozzetto, ai tanti volti nei quali si imbatte:

¹⁰ Mario Apollonio, *Campagna di Russia*, in «L'Italia», (luglio 1947), ora in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura e con trad. it. di A. Monti, Milano, Edizioni Ares, 2010, p. 97.

¹¹ Eugenio Corti, *Note dell'autore*, in *I più non ritornano*, Milano, Edizioni Ares, 2013, pp. 302-303.

¹² Ivi, p. 24.

¹³ E. Corti, *I più non ritornano* cit., p. 35.

Mi fece un fuggevole cenno di saluto con la mano. Aveva in faccia un mesto sorriso. Ricordai allora che ci eravamo presentati non molti giorni prima. «Sai», continuò, sempre con quel malinconico sorriso, «mi hanno preso» «Dove», «Al ventre», «è uscita la pallottola?» «No». Tacqui un momento: era condannato a morire entro poche ore¹⁴.

Per certi aspetti il collage di questi ‘tipi umani’ contribuisce a dar vita a quel neorealismo letterario, selvaggio, che pare attingere, come afferma Felix Morlion, al neorealismo cinematografico¹⁵. Ma questa verità d’arte è intervallata da riflessioni meditative che creano un forte legame tra il narratore e il lettore; le tematiche affrontate, quali il senso del male e le ragioni della sua esistenza, oppure la presenza o l’assenza di Dio che permette quella «valle di lacrime»¹⁶, per fare qualche esempio, generano molteplici interrogativi escatologici ed esistenziali non solo sulla condizione specifica narrata dallo scrittore, ma anche più in generale sulla vita dell’uomo. La narrazione sembra fermarsi, sconfinando, quindi, negli esami di coscienza che riflettono sulla parabola degli avvenimenti oltre che a descriverli. Infatti, l’autore brianteo non riporta il dato oggettivo in sé e per sé, questo è il suo punto di forza, perché trasforma «il documento in dramma»¹⁷, dice ancora Apollonio, «cioè in fantasia: ma fantasia più vera della realtà»¹⁸. A dar sostegno a questo “progetto letterario”, che è stato concepito come un vero *labor limae*, non mancano passi che sembrano versi poetici o, se forse è eccessivo chiamarli tali, hanno il sapore di veri e propri idilli:

Camminavamo.

Misuravo il mio fervido colloquio con Dio, più volte interrotto e ripreso dal principio della marcia, sul ritmo dei passi. Chiedevo all’angelo di non stancarsi di stare al mio fianco.

La notte era molto buia.

La strada scendeva blandamente, interminabilmente, verso un invisibile fondo valle: sulla opposta salita occhieggiavano deboli segnalazioni luminose tedesche¹⁹.

Da questi pochi elementi delineati fin qui, si comprende come la scrittura di Corti si inserisca pienamente in quella contaminazione di generi che è

¹⁴ Ivi, p. 97.

¹⁵ Felix Morlion, *Il neorealismo letterario di Eugenio Corti*, in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura e con trad. it. di A. Monti, cit., pp. 99-102.

¹⁶ E. Corti, *I più non ritornano* cit., p. 113.

¹⁷ Mario Apollonio, *Campagna di Russia*, in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura e con trad. it. di A. Monti, cit., p. 97.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ E. Corti, *I più non ritornano* cit., p. 46.

uno dei connotati della modernità letteraria. Ma questa complicità e/o combinazione di generi rende ancora più evidente che egli vuole andare oltre il racconto delle operazioni belliche e perseguire la sua intenzione originaria, quella di compiere, seppure con intenzioni molte diverse, anch'egli il viaggio nell'URSS che tanto suscitava interesse.

Riprendendo quanto richiamato in precedenza è utile riportare alcuni esempi di intellettuali²⁰ attratti dal mondo sovietico, esplorato attraverso viaggi e spedizioni, sempre organizzate in ogni dettaglio dal regime staliniano, veri e propri pellegrinaggi politici, come li ha definiti lo studioso Paul Hollander²¹. Il drammaturgo George Bernard Shaw, quando nel 1931 arriva in Russia, vedendo le molte ricchezze alimentari sulle quali poteva contare l'URSS, si convince che in quel paese non potranno mai più esserci carestie, proprio mentre si sta per compiere la grande carestia che porterà a morire di fame oltre cinque milioni di persone. Lo scrittore inglese H. G. Wells, quando nel 1934 visita l'Urss, pubblica un'intervista al dittatore a seguito della quale lo stesso Shaw lo criticherà perché, a suo giudizio, la modalità con la quale erano state poste le domande era tendenziosa, in quanto insinuavano che Stalin potesse essere un nemico della nuova Russia e non il padre. Un importante fotografo americano, James Abbe, dopo aver fatto una serie di ritratti al dittatore, ne rimane conquistato, tanto da affermare: «Mi accorsi improvvisamente che l'uomo era umano! È umano sorridere, aggrottare la fronte, amare, odiare e uccidere: Stalin sembrava la persona capace di fare tutte queste cose... Il suo intero essere, per quello che posso dire, emanava forza». E ancora l'intellettuale Emmanuel Mounier, pur non avendo visitato personalmente il paese del socialismo reale, non esita a mettere sullo stesso piano il dittatore e il suo paese, parlava del «grande Stalin» e dell'«infallibile Urss». A questi nomi stranieri va certamente aggiunta la serie di viaggiatori italiani, forse non ancora bene esaminata nella sua completezza. Solo per fare qualche esempio, Vincenzo Cardarelli visita la Russia nel '28, Carlo Levi nel '31, Corrado Alvaro nel '34. Ognuno di loro ne fa un resoconto significativo, dove, se da una parte emerge una certa ammirazione verso un Paese che pare veramente essere una potenza a livello mondiale, con un'economia che sa guardare al bene dello stato, privilegiando la collettività e favorendo l'uguaglianza sociale, dall'altra pian piano ognuno di loro inizia a percepire un contrasto con la reale situazione del popolo, in particolare di quello contadino.

²⁰ Per gli esempi segnalati, si veda in modo particolare Nello Ajello, *Quando l'Urss era il paradiso*, in «la Repubblica», 3 gennaio 1992.

²¹ Paul Hollander, *Pellegrini politici. Intellettuali occidentali in Unione Sovietica, Cina e Cuba*, Bologna, il Mulino, 1988.

Alvaro, ad esempio, con il suo viaggio in URSS, dal quale nasce *I maestri del diluvio. Viaggio nella Russia Sovietica*, non manca di notare, con uno sguardo capace di andare al di là della propaganda di regime, la fame e le carestie ancora diffuse nelle campagne sovietiche, anche dopo l'enorme tragedia dell'*holodomor* che aveva colpito in modo particolare la popolazione ucraina.

La lezione di Eugenio Corti è veramente preziosa perché mostra e informa con il suo viaggio o, meglio, il suo avanzare con quello che rimane di un esercito 'sbandato', dal Don fino a Bielovodsk, quello che accade ed è accaduto in quella società, vittima non solo della guerra ma anche della dominazione totalitaria, comunista e nazista. Non si tratta, dunque, solo di far emergere la tragedia bellica del Trentacinquesimo corpo d'armata, nel freddo, nel ghiaccio, senza ordini, senza armi – non si dimentichi che sulla ritirata di Russia nel '46 esce *Mai Tardi* di Nuto Revelli e nel '58 *Centomila Gavette di Ghiaccio* di Giulio Bedeschi – ma anche di costruire un reportage così incisivo e implacabile che possa togliere il velo sull'esperimento comunista. Tale preoccupazione è ben visibile nell'incontro che lo scrittore brianteo fa con alcune donne contadine russe:

Anche noi le guardavamo senza astio: avevamo da tempo imparato a distinguere il popolo russo dai comunisti, anche se sotto l'incalzare della ferocia tedesca, tutti i russi avevano fatto blocco intorno alla loro autorità costituita per difendersi. Soprattutto conoscevano l'indole naturalmente buona della gente dei piccoli paesi di campagna, che il comunismo non aveva ancora propriamente raggiunto²².

Dietro, quindi, la cruda barbarie bellica, nella quale bisogna anche inscrivere quella nazista, emerge il carattere profondamente annichilente dell'ideologia totalitaria che, come tale, è destinato a costruire a una società disumana. Tuttavia, come dice il critico Mabire, Corti ci risparmia le lezioni «di moralismo sull'assurdità della guerra o sulla necessità della fratellanza»²³ e, con l'arma della penna, porta il lettore a guardare come stanno effettivamente le cose. Qui sta il genio di uno scrittore che con un'arte combinatoria di generi soddisfa ogni tipo di lettore: da quello che insegue la notizia nuda e cruda, a quello che si commuove per un tramonto o un cielo al chiaro di luna, come se leggesse una poesia di Leopardi, a quello che già intravede negli eventi raccontati tanti fili e tante storie, materiali per costruire un romanzo.

²² E. Corti, *I più non ritornano* cit., pp. 153-154.

²³ Laurent Mabire, *Un'armata si perdeva così nella notte*, in *Presenza di Eugenio Corti. Rassegna della critica*, a cura e con trad. it. di A. Monti, cit., p. 107.

Lo stesso Corti, proprio a partire da quella spedizione armata, decide di dedicare la sua vita alla scrittura, assumendola come propria vocazione: da quel reportage, documento storico, racconto idillico poetico fioriscono opere di vario genere letterario, tra le quali il romanzo storico *Il cavallo rosso*, oggi considerato un *longseller*. Proprio in questo romanzo, trovano spazio pagine nelle quali l'autore, attraverso il suo *alter ego* Michele Tintori, durante i mesi che precedono la disastrosa ritirata, descrive il modo con il quale riesce a farsi raccontare dalla popolazione locale che cosa sia davvero successo durante i terribili anni della grande carestia, svelando così una delle pagine più nefaste dello stalinismo. Altrettanto significative, per uno sguardo realistico, sebbene derivino da testimonianze altrui, raccolte e attenzionate con grande scrupolo, in quanto Eugenio Corti è riuscito a fuggire dalla sacca senza essere catturato, risultano essere le pagine relative ai gulag dove sono detenuti i prigionieri italiani. Possiamo così dire che il capolavoro cortiano riprende, a distanza di anni, e in qualche modo completa il progetto di raccontare l'esperimento comunista dell'URSS, al di là delle riletture ideologiche, allargando l'orizzonte del suo diario, *I più non ritornano*, focalizzato prevalentemente sulla ritirata.

FANNY BORTONE
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

VITTORIO TONDELLI E LE ETEROTOPIE URBANE
DI UN WEEKEND POSTMODERNO

1. *Un weekend postmoderno nel panorama della letteratura
di viaggio nazionale*

L'Italia con i suoi paesaggi è un distillato del mondo¹

A partire dalla fine degli anni Cinquanta, il *topos* del viaggio in Italia assume un ruolo centrale: è strumento privilegiato di esplorazione sociale, culturale, e paesaggistica messa in atto da narratori che scelgono l'osservazione diretta della Penisola come lente interpretativa attraverso la quale condurre un'analisi reportistica del territorio.

Tra gli esempi che cronologicamente bisognerebbe menzionare, meritano attenzione particolare *Viaggio in Italia* (1957) di Guido Piovene, *La lunga strada di sabbia* (1959) di Pier Paolo Pasolini, *La strada di San Giovanni* di Italo Calvino (1962), *Viaggetto sul Po* di Cesare Zavattini (1967) e *Ore di Spagna* di Leonardo Sciascia in (1988).

All'interno del panorama descritto, *Un weekend postmoderno*² di Pier Vittorio Tondelli rappresenta un esempio paradigmatico di narrativa odepórica ambientata nell'Italia degli anni Ottanta e si configura, altresì, come *unicum* nel quadro letterario contemporaneo nazionale ed europeo. Tondelli, attraverso una chiave fortemente auto-diegetica, racconta un decennio di esperienze personali e collettive vissute attraversando la celebre «lunga

¹ Guido Piovene, *Viaggio in Italia*, Milano, Mondadori, 1957, p. 508.

² Pier Vittorio Tondelli, *Un weekend postmoderno. Cronache dagli anni Ottanta*, Milano, Bompiani, 1990.

strada di sabbia»³ in un momento cruciale per la storia culturale e sociale del Paese.

Il volume riflette il passaggio dalla disillusione successiva al fallimento del '77 bolognese alla nascita delle radio libere, e prosegue includendo le influenze culturali provenienti dal camp, dal post-punk⁴ e dall'acid house, arrivate in Italia da un'Europa che, in quegli anni, appare sempre più vicina.

Il risultato è un'opera di natura enciclopedica, costituita mediante la collazione di articoli pubblicati su riviste e quotidiani tra il 1980 e il 1991, anno della morte dello stesso autore. Attraverso una cartografia frenetica e in costante movimento, Tondelli compone il ritratto di una gioventù in pieno fermento, collocata tra *happening* artistici, droga, fanzine, fumetti, feste, discoteche e concerti. Ciò che ne emerge è una cronaca puntuale dei processi di riconfigurazione culturale e spaziale, e dunque di territorializzazione⁵, che pervadono un Paese in fase di transizione, in bilico tra la fine della lotta politica e la consacrazione al consumismo e all'edonismo tipico degli anni Ottanta.

L'itinerario narrativo proposto si presenta come un movimento oscillatorio sospeso tra i maggiori poli urbani della penisola e le lunghe periferie costiere, contribuendo a delineare una personale e articolata geografia d'autore in cui i confini tra centro e margine vengono costantemente ridefiniti.

Alla luce dello scenario evidenziato, il seguente contributo si propone di analizzare, attraverso una prospettiva geo-critica, le cosiddette nuove province liquide⁶ presenti nel romanzo, considerandole come spazi liminali ca-

³ Pier Paolo Pasolini, *La lunga strada di sabbia*, a cura di P.e Séclier, Roma, Contrasto, 2005.

⁴ A differenza della Gran Bretagna durante il periodo punk "classico" del 1974-1978, l'Italia stava vivendo un momento di crisi post-economica, caratterizzato dall'uscita da un'epoca oscura di terrorismo politico e dalla graduale accettazione culturale di uno stile di vita neoliberalista. In questo contesto va sicuramente menzionata la nascita del gruppo post-punk CCCP: cfr. Vincenzo Romania, *Fedeli alla linea: CCCP and the Italian Way to Punk*, in «Revista Crítica de Ciências Sociais», 109 (2016), pp. 63-82.

⁵ I processi di territorializzazione possono essere intesi come processi di simbolizzazione, e dunque di configurazione simbolica. Essi comprendono un terzo livello della territorialità, denominato *livello configurativo*, che si riferisce espressamente alla dimensione interiore dell'umanità. Questo livello abbraccia stati d'animo, motivazioni che guidano l'azione e la coscienza stessa dell'individuo. È in questo contesto che un luogo viene caricato di simboli, ovvero di saperi, pratiche e significati che lo connotano, come ad esempio pratiche agricole, immagini e conoscenze che ne hanno segnato la storia e l'identità: cfr. Angelo Turco, *Governance territoriale: norme, discorsi, pratiche*, Milano, Edizioni Unicopli, 2013.

⁶ Le città contemporanee, secondo Bauman, sono i luoghi più esposti a cambiamenti rapidi e continui. Questo concetto è connesso al tema della *modernità liquida*, usato dal sociologo per descrivere la fluidità e la precarietà che caratterizzano le metropoli globali e che risulta applicabile alla descrizione fornita da Tondelli sull'Italia postmoderna: cfr. Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Bari, Laterza, 2002. Da qui, la tesi del seguente articolo è quella di considerare le province tondeggianti come luoghi *liquidi*. Per un approfondimento sul tema delle città globali si rimanda a: Emanuele Rossi, *Città globali: Zygmunt Bauman e il destino delle metropoli contemporanee*, in «Democrazia e Sicurezza – Democracy and Security Review», VIII (2018), n. 3, pp. 83-99.

ratterizzati dallo sviluppo di forme di resistenza culturale che contrastano la convenzionale narrazione delle città dominanti.

2. *Lo spazio provinciale nella produzione di Tondelli*

Prima di addentrarsi nella disamina dello spazio provinciale all'interno dell'opera di Tondelli, appare tuttavia essenziale passare brevemente in rassegna le principali tappe del percorso biografico e artistico dell'autore, poiché in esse si chiarisce la natura geograficamente convulsa dei suoi scritti. L'intera produzione letteraria del narratore di Correggio, concentrata in un arco temporale relativamente breve, prende avvio con *Altri Libertini* (1980) – raccolta di racconti giovanili che mette in luce le tensioni sociali, culturali e sessuali di una generazione in crisi – proseguendo con *Pao Pao* (1985), romanzo che riflette sulla leva militare come rito di passaggio, fino a giungere a *Camere separate* (1989), opera che segna la maturità narrativa dell'autore e affronta tematiche complesse come l'identità di genere, il lutto e l'omosessualità, anch'esse inserite in un contesto di vivace mutamento e introspezione.

Il viaggio, onnipresente nell'intera sperimentazione tondelliana, si declina per mezzo di una duplice valenza: è movimento fisico dei giovani protagonisti che ambiscono al superamento delle barriere materiali e culturali della troppo stretta provincia, considerata come «un orizzonte chiuso in partenza»⁷ ma è anche il tentativo di resistere alle pressioni di un contesto politico e sociale in rapida evoluzione, divenendo il simbolo di una generazione che, dopo la drammatica conclusione del movimento del '77, non riesce più a riconoscersi nel tempo della lotta.

Tondelli esplora il tema come una costante tensione tra il desiderio di fuga e la nostalgia del ritorno: la provincia e il borgo rappresentano un confine soffocante da cui evadere, alla ricerca di nuovi linguaggi e codici che riflettano l'essenza del quotidiano.

Il racconto *Autobahn* presente in *Altri Libertini* esemplifica come la depressione radicata a Correggio possa essere mitigata attraverso un cambiamento di prospettiva geografica. Il protagonista trova sollievo nel dirigere la sua vettura verso il Nord Europa: l'«altrove» tondelliano è rappresentato

⁷ Cfr. Livio Romano, *La nostalgia come leitmotiv del Bildungsroman tondelliano*, in «Hermes. Journal of Communication», VIII (2016), n. 3, pp. 183-200: «La regione, la provincia, il borgo dentro le mura sono il limite, la prigionia, l'orizzonte chiuso in partenza, la reclusione al di qua dell'Italia».

da Amsterdam e in particolare dall'autostrada, espressione preminente di una via di fuga dall'oppressione locale:

Quando vedo le luci del casello d'ingresso, luci proprio da gran teatro, colorate e montate sul proscenio di ferri luccicanti, con tutte le cabine ordinate e pulite che ti fan sentire bene anche solo a spiarle dalla provinciale, insomma quando il guardo succede una gran bella cosa, cioè non mi sento più prigioniero di casa mia italiana, che odio, sì odio alla follia tanto che quando avrò tempo e soldi me ne andrò in America, da tutt'altra parte si intende, però è sempre andar via⁸.

In maniera del tutto analoga, il bisogno di movimento è sempre accompagnato da una malinconia latente, mediante la quale l'autore cerca di ricostruire la propria identità.

Mettendo, infatti, in relazione gli scritti di Tondelli appare evidente come la propensione all'attraversamento degli spazi segua un percorso ideale che, dal tentativo di oltrepassare i confini delle «piccole patrie-prigione di Reggio Emilia, Correggio, Modena, Parma»⁹, si conclude con la dolorosa presa di coscienza della necessità del ritorno alla provincia stessa, resa manifesta nella descrizione della strada che separa il cimitero dalla casa avita di Correggio del protagonista, «da qui a là», posta in chiusura di *Camere separate*:

Tutta la sua vita sarà contenuta in questo budello che va dalla casa in cui è nato al camposanto. Un paio di chilometri che percorrerà come le stazioni di una via della croce, quella dell'incarnazione e della sofferenza; 'da qui a là' è un gesto mentale che lui ora ripete guardando in fondo al viale e ritornando con gli occhi sulla finestra che gli ha aperto il primo panorama della sua vita. 'Da qui a là' è tutta intera la sua vita¹⁰.

Il ritorno a Correggio metaforizza una resa al richiamo nostalgico di un luogo che, sebbene percepito come soffocante in gioventù, diventa la cartina di tornasole per un ritrovato equilibrio. È in questa dialettica tra fuga e ritorno che Tondelli esplora il senso di appartenenza e di alienazione, ricomponendo la sua identità in relazione a uno spazio che racchiude l'inizio e la fine del suo percorso esistenziale¹¹.

⁸ Pier Vittorio Tondelli, *Altri Libertini*, Milano, Bompiani, 1980, p. 181.

⁹ Cfr. Matteo Giancotti, *Il rombo dall'«Emilia Paranoica»*. Altri Libertini di Tondelli, in «Cahiers d'études italiennes», 7 (2008), pp. 11-22.

¹⁰ Pier Vittorio Tondelli, *Camere separate*, Milano, Bompiani, 1989, p. 109.

¹¹ Per un maggiore approfondimento sul tema della nostalgia nella narrativa tondelliana si veda L. Romano, *La nostalgia come leitmotiv del Bildungsroman tondelliano* cit.; Giulio Iacoli, *Atlante delle derive*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002.

3. *Ritorno in Provincia: Un weekend postmoderno*

Come se ognuno di noi fosse contento di questa carnevalata malinconica e disperata che sono gli anni Ottanta. Se l'euforia giovanile degli anni Settanta ha prodotto la tragedia, la tragedia degli anni Ottanta (e non c'è niente di nuovo, niente per cui valga la pena di vivere) produce soltanto la farsa dei travestimenti e degli equivoci¹².

Il *leitmotiv* della partenza perviene alla sua forma compiuta in *Un weekend postmoderno*, il quale si configura come un esercizio stilistico *in divenire* incentrato sulle tensioni e sui movimenti, corporei e intellettuali, che caratterizzano l'esperienza narratologica dell'autore. Il testo condensa al suo interno l'intero spettro tematico della produzione tondelliana, descrivendo al meglio la spinta verso il superamento dei confini fisici e culturali della penisola che, sotto l'influsso della mondializzazione, va progressivamente omologandosi. Tuttavia, il racconto dei viaggi non si esaurisce nella semplice esplorazione della vasta "fauna d'arte" presente nel territorio nazionale ed europeo, ma trova la sua conclusione in numerosi ritorni verso le tante province italiane che, con le loro complessità e contraddizioni, rappresentano i nodi centrali dell'Italia postmoderna¹³.

Questo "movimento di ritorno" verso la provincia è un espediente narrativo e geografico che permette di dare avvio alla riflessione sul rapporto che si sviluppa tra i luoghi culturalmente egemoni e gli spazi marginali, presente, in diversa misura, in tutta l'officina letteraria dello scrittore.

Le province divengono, così, osservatori privilegiati capaci di mantenere una resistenza culturale oppositiva rispetto all'egemonia dei centri urbani, dove i processi di modernizzazione e globalizzazione giungono in modo più rapido e omogeneo. In questo contesto, il concetto foucaultiano di "eterotopia"¹⁴ rappresenta un filtro fondamentale per analizzare il moto verso la periferia, inteso come espediente geo-critico volto a osservare quelle forme di vita sospese tra modernità e postmodernità.

L'Italia postmoderna descritta da Tondelli, infatti, è uno spazio in cui le frontiere tra città e provincia, tra cultura alta e bassa, tendono a dissolversi. Tra i numerosi esempi geografici presenti nell'opera, questi elementi giungono a una perfetta conciliazione nella configurazione morfologica della riviera romagnola, descritta dal geografo Corina Pellegrini come una realtà

¹² P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno* cit., p. 327.

¹³ P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno* cit., p. 572: «La mia amata provincia continua a non deludermi e a conservare abitudini e atteggiamenti che mi piace ritrovare, quasi intatti, nonostante il mutare dei luoghi e dei tempi».

¹⁴ Cfr. Michel Foucault, *Utopia e eterotopia*, Milano, Feltrinelli, 2014.

organica e dai confini quasi intangibili¹⁵. Si tratta di una nuova geografia del Bel Paese in cui «da Comacchio a Gabicce», secondo le parole di Tondelli, tutto sembra appartenere a un'unica grande città, una “provincia liquida” in cui si fondono natura e artificio e si confondono il cielo e la terra:

La riviera di Romagna altro non appare che un'esilissima striscia di sabbia chiara che procede dolcemente fino a virare attorno a Cattolica, e da lì si increspa e si movimenta giù, fino ad Ancona.

Vista invece di notte dall'alto di Gabicce monte, quella stessa striscia di sabbia mi sarebbe apparsa come il bordo luccicante di strass di un vestito da sera e, quindi, l'invito al desiderio, alla follia della notte, alle corse in macchina lungo la costa illuminata, confine fra la terra e il mare. Ma dove la collina dove le acque? Tutto si sarebbe confuso così che non avresti potuto dire: lì c'è la campagna, lì invece il cielo¹⁶.

L'interrogativo conclusivo dell'autore permette di interpretare il suo viaggio lungo la riviera come il risultato di una peregrinazione verticale, attraverso cui osservare la liquidità geografica e sociale di un'Italia che si trova in bilico tra la lunga fase di modernizzazione, avviata negli anni Cinquanta, e l'inizio di una nuova rappresentazione, espressa da Tondelli con il termine “postmoderno di mezzo”.

Un paesaggio, quello narrato, che risulta sempre più fluido e in cui Tondelli proietta il bisogno di esplorare spazi di opposizione rispetto al contesto sociale dominante, soffermando la sua attenzione sui luoghi di sospensione dalle regole ordinarie.

Nell'Italia postmoderna, non più caratterizzata da confini urbani rigidamente definiti, si dissolve la distinzione tra centro e periferia ed è più facile riscontrare un'organicità culturale figlia delle globali spinte neoliberali. Tondelli, grazie al legame atavico con la sua stessa eredità provinciale, è perennemente riportato a indagare le province come spazi di costruzione contro-culturale funzionali alla creazione di un mondo proprio, lontano dai vuoti cosmopoliti, dove esplorare quell'insieme plurale di interessi e valori propri dei gruppi sociali subalterni¹⁷.

¹⁵ Giacomo Corna Pellegrini, *La ricerca geografica urbana, contributi per una metodologia*, Vita e Pensiero, Milano, 1973, p. 13: «Una nuova realtà articolata e organica, non puntuale, ma estesa e dispersa in un ampio territorio, ove emergono progressivamente tutti i caratteri tipici della vita e del paesaggio urbano, tra loro connessi in modo da poterli ricondurre a un fenomeno unitario e differenziato da quello delle zone circostanti».

¹⁶ P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno* cit., p. 497.

¹⁷ Nel pensiero di Antonio Gramsci, il concetto di «subalterni» fa riferimento a un insieme eterogeneo di gruppi sociali che, pur caratterizzati da vari gradi di marginalità, condividono una posizione subordinata rispetto alle classi dominanti, di cui finiscono per adottare e subire interessi e valori: cfr. Fabio Moliterni, *Finzioni Meridionali*, Roma, Carocci, 2024.

In questa accezione, esse diventano dispositivi narrativi eterotopici, ovvero luoghi in cui reperire forme, segni e identità marginali da esplorare in maniera documentaria. È il caso dell'attenzione rivolta alla conformazione della scena queer e omoerotica che, nei contesti metropolitani, risulta spesso oscurata dalla cultura *mainstream* e del consumo, ma che trova nelle province circuiti riservati di libertà, non più riscontrabili nei centri maggiori:

Ma la scenografia della riviera ha paurose impennate d'immagine in certi periferici centri esclusivamente immobiliari [...] dove tutti paiono giocare sul serio a Monopoli, e assolutamente no bars, no dancings, no ties.

Il paesaggio allora si complica di edifici, vuoti e scuri e impalcature e bulldozer che arrivano al mare e gru [...] dove il non fatto, il non finito, e il non abitato danno l'impressione di vivere in una metropoli abbandonata e galattica [...] un videogame a grandezza naturale piazzato ai margini dei viali luccicanti dei centri balneari [...] Un corollario di intensità selvagge che esplodono: bande giovanili e punkettare, motociclisti sadomaso, emarginati, perditempo, drogatoni ...

È fra i meandri di questa libido prefabbricata, che s'intreccia una fauna intensamente gravida di pulsioni emotive [...] ¹⁸.

La provincia è, secondo i presupposti descritti, luogo geografico, ma anche "spazio vissuto" ¹⁹ dove rintracciare frammenti liberi dalle strutture di potere della surmodernità e dove assistere all'emersione di zone temporaneamente autonome (Temporary Autonomous Zone) ²⁰, necessarie a garantire la persistenza di contro-culture che sfidano e oltrepassano le narrazioni dominanti. Un esempio rappresentativo è il Club 99 di Riccione, descritto nel capitolo *Bar Lina* (1985) di *Un weekend postmoderno*. Lo spazio chiuso funge da punto focale per la concentrazione delle subculture gay che, pur esistendo in relazione con la città e la provincia circostante, rimangono da essa separate. Questi luoghi diventano laboratori transitori di sperimentazione identitaria, in cui la marginalità si trasforma in una risorsa di resistenza culturale.

Nel contesto delineato, si potrebbe applicare il concetto di T.A.Z. come interpretazione geo-critica del valore di tali spazi all'interno dell'ambiente urbano. Le T.A.Z. si configurano come aree transitorie di opposizione, concepite per evitare un confronto diretto con il potere centrale e in grado di liberare temporaneamente porzioni di territorio, di tempo o di immaginario,

¹⁸ P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno* cit., p. 110.

¹⁹ Cfr. Henri Lefebvre, *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi, 1976.

²⁰ Cfr. Hakim Bey, *T.A.Z.: Zone Temporaneamente Autonome*, Milano, Shake Edizioni, 2019.

svanendo prima che le forze del controllo istituzionale possano intervenire per reprimere o annientare la loro autonomia²¹.

L'alterità di questi spazi contro-culturali rispetto al contesto geografico circostante è descritta da Tondelli proprio in riferimento a un episodio che coinvolge il Club 99:

Lungo questo viale che da Riccione porta al mare, dopo il sottopassaggio ferroviario di rito [...] – una sorta di separazione trasversale che taglia di due fasce, anche sociali, il popolo delle pensioni da quello degli alberghi di prima categoria – lungo queste poche centinaia di metri, di giorno o di notte, l'immagine della riviera splende [...].

Insegne multicolori, luci al neon, scritte, vetrine di negozi lucenti come specchi, [...] slogan, musica, senza una definitiva soluzione di continuità tra il dentro (i bar, i negozi, le case, le stanze...) e il fuori (la strada, il viale, gli alberi) [...].

Quando nell'agosto del 1981, la polizia fa irruzione al Club 99 a Riccione alta, e arresta quindici gay più il proprietario della discoteca per reati connessi al comune senso del pudore e allo sfruttamento della prostituzione, la riviera adriatica scopre, in modo eclatante, la presenza di un popolo di Sodoma sotto i propri ombrelloni, lungo il passaggio frenetico di Viale Ceccarini, nelle distese dei caffè e delle gelaterie, sui riscì, nei minigolf e sui lettini da spiaggia²².

L'apparente coerenza e organicità del paesaggio urbano descritto da Tondelli si presenta come una costruzione visiva e funzionale che nasconde una realtà ben più stratificata. Le vie del centro, con la loro continuità di vetrine scintillanti, insegne a neon e suoni diffusi, restituiscono la proiezione omogenea di una Riccione oramai votata al turismo di massa e all'omologazione.

Tuttavia, questa percezione di organicità è attraversata da una frattura, sociale e spaziale, evidenziata dal sottopassaggio ferroviario: una linea che divide lo spazio urbano tra il "popolo delle pensioni" e quello degli "alberghi di prima categoria" e permette la scoperta di un universo occulto, fatto di spazi subalterni, come il Club 99²³. È proprio quest'ultimo che, seguendo

²¹ Giorgio Coen Cagli, Antonella Rinella, Fumetti, pietre arrugginite e cuori resilienti. *Pratiche di ri-significazione delle notti romane di periferia nella "nona arte"*, in Marco Maggioli, Valeria Pecorelli (a cura di), *Margini, Periferie, Bordi: prospettive geografiche di analisi*, in «Documenti Geografici», (2013), n. 2, pp. 408-409: «[...] In questo caso una T.A.Z., una forma di riappropriazione e trasformazione dello spazio urbano degradato [...], è forma di resistenza alle logiche neoliberiste di sviluppo e gestione dello spazio urbano».

²² P.V. Tondelli, *Un weekend postmoderno* cit., p. 106.

²³ La storia del Club 99 di Riccione potrebbe condurci all'interpretazione dello spazio come T.A.Z. Il locale notturno, aperto nel 1980, è stato uno dei luoghi simbolo della vita notturna della Riviera Romagnola e un punto di riferimento per la comunità gay durante gli anni Ottanta. Tuttavia, a causa delle trasgressive pratiche sociali, il club ha subito numerose chiusure e irruzioni da parte delle forze dell'ordine, prima di essere definitivamente chiuso nella prima metà degli anni Novanta.

quanto emerso, si configurerebbe come una T.A.Z., uno spazio temporaneo di autonomia in cui soggettività marginali, come la comunità gay, trovano un luogo di espressione e resistenza. La fluidità urbana diviene, dunque, la mera superficie visibile di una struttura sociale apparentemente omogenea, ma in realtà percorsa da profonde discontinuità.

Attraverso le pagine di *Un weekend postmoderno*, Tondelli svela una contro-narrazione: i luoghi di resistenza e ribellione che sorgono ai margini, come il Club 99, dimostrano che l'ordine e l'uniformità dell'ambiente urbano non sono altro che un velo dietro cui si celano pratiche sociali e culturali alternative, sospese tra il visibile e l'invisibile.

4. Conclusioni

Adattando la riflessione foucaultiana sulle eterotopie al contesto dell'opera tondelliana, le province descritte emergerebbero come spazi liminali, dove si sviluppano narrazioni alternative e contrapposte rispetto a quelle egemoniche dei centri urbani. In tale ottica, il viaggio verso di esse diviene in sé un dispositivo geo-critico eterotopico volto alla ricerca di *spazi altri* in grado di sfuggire alle dinamiche dominanti e di presentarsi come laboratori di resistenza e innovazione culturale.

Condividendo la prospettiva lefebvrina dello "spazio vissuto", questi territori divengono scenari in cui l'esperienza quotidiana e le pratiche culturali si intrecciano, creando spazi di resistenza alle narrazioni omogeneizzanti della modernità urbana e configurandosi come un tessuto di simboli, memorie e pratiche che danno vita a una realtà eterotopica, autonoma rispetto alla centralità delle grandi città.

Le molteplici narrazioni presenti nel volume esplorano il passaggio da Reggio a Lecce, da Udine a Pescara e rivelano la singolarità di luoghi in cui la marginalità ottiene visibilità, le storie minori acquisiscono legittimità e le dinamiche di potere e resistenza si intersecano. Questi spazi, non più presentati come meri confini geografici da superare, vengono caricati dall'autore di potente significato culturale, sociale e identitario e, richiamando una "cospirazione provinciale" immaginata nel carteggio tra Sciascia e Bodini più di trent'anni prima, sono in grado di sfidare le norme dominanti²⁴.

²⁴ A metà degli anni Cinquanta Vittorio Bodini scriveva all'amico Leonardo Sciascia, rendendolo partecipe della sua ricerca costante intorno agli orizzonti periferici o provinciali, a suo parere più vivi, della cultura nazionale: cfr. Vittorio Bodini, *La cospirazione provinciale*, in «L'esperienza poetica», II (1955), nn. 5-6, pp. 1-3.

Per concludere, l'approccio di Tondelli stabilisce un nesso profondo tra la ricerca di tali intersezioni e l'intento di focalizzarsi sulle nuove province "liquide". Descritte da Iacoli come «arretrate rispetto alla metropoli, la quale fa della diversità il proprio principio organizzativo basilare», queste aree offrono la possibilità di scoprire una «nicchia di tempo passato che coabita con la recente modernizzazione»²⁵. Attraverso la narrazione delle zone periferiche, la Provincia è considerata come un caleidoscopio in cui si attivano e sedimentano tensioni culturali e dinamiche sociali alternative, contrapposte alle imposizioni del centro urbano. Il legame tra il mondo provinciale e queste intersezioni diviene, così, un elemento cruciale nella costruzione di una geografia della resistenza in cui gli stessi individui, con le loro pulsioni esibite senza compromessi, sono le prime forme di contestazione dello spazio sociale egemone.

²⁵ G. Iacoli, *Atlante delle derive* cit., p. 104.

FRANCESCA CARNEVALE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FOGGIA - UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO)

VIAGGI E ALTRI VIAGGI:
CONTAMINAZIONI DI UN GENERE
NELLA SCRITTURA DI ANTONIO TABUCCHI

Nel 2010 appare per i tipi di Feltrinelli la raccolta *Viaggi e altri viaggi*¹, personalmente curata da Tabucchi ancora in vita. Sarebbe retorico sottolineare come l'opera sia tutta connotata nel senso della narrativa di viaggio, se non fosse interessante il modo con cui l'autore, sin dalla nota introduttiva, sceglie di presentare il volume attraverso una dichiarazione quasi programmatica: servendosi di una similitudine naturalistica, infatti, Tabucchi equipara i testi ad isole sparse in un arcipelago fluttuante, senza una minima coscienza di appartenenza, un dato che rende già l'idea del carattere eterogeneo della raccolta, quindi fa seguire una lunga metafora marinara che descrive il lavoro di assemblaggio degli scritti come un galleggiante unico, un naviglio spurio ma compatto. Il motivo del viaggio *tout court* percorre l'intera produzione di Tabucchi elevandosi a vero e proprio tema letterario, nonché allegoria di un movimento non soltanto nelle due dimensioni spazio-tempo ma anche in una terza dimensione quale quella esistenziale, per cui, come evidenzia Anna Dolfi, diventa il vettore attraverso cui si cerca «l'appuntamento con quanto si è perduto e che non si riesce a trovare e si insegue allora per cammini sconosciuti, piste ipotetiche, contraddittori segnali»².

Descrivendo la genesi della raccolta come il viaggio di un libro, Tabucchi si inserisce nel solco della tradizione classica, dove il *topos* della metafora nautica, che paragona l'atto creativo di un testo ad un viaggio per mare, è attestato in numerosissimi luoghi della letteratura latina, da Ovidio a Virgilio,

¹ Antonio Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2010.

² Anna Dolfi, *Tabucchi e il viaggio illusione e specularità. Riflessioni in margine a Notturmo indiano*, in «Italies», (1997), n. 1, pp. 161-182.

da Cicerone a Quintiliano³. Viaggio di un libro, dunque, ma anche libro di un viaggio: o meglio, di viaggi, esperiti dallo scrittore ora in solitudine come il navigatore solitario di Quintiliano, ora in compagnia, ora ancora si limita a narrare di viaggi per interposta persona, da osservatore per conto di altri.

Ma più di tutto, Tabucchi tiene a precisare che queste tessere letterarie sono scaturite a posteriori e che mai i viaggi di cui narra sono stati originariamente concepiti per una destinazione immediatamente letteraria. Quanto basta per inquadrare la raccolta in quel particolare genere magmatico o, meglio, dire sottogenere della letteratura odeporica, rappresentato dal resoconto e dal taccuino di viaggio, contaminato come si vedrà con i modi della guida turistica.

In apertura di raccolta, Tabucchi inserisce due testi – *Lo zio di Lucca a Singapore. Conversazione con Paolo di Paolo* e *Atlante* – che forniscono le coordinate teoriche della sua iniziazione alla pratica del viaggiare, tanto immaginaria quanto reale: lo scrittore celebra qui la forza motrice della letteratura, che con le sue suggestioni ha il potere di avviare nella mente di un giovanissimo Tabucchi viaggi immaginari e sogni ad occhi aperti, in un altrove senza tempo e senza luogo. Vi è anche il rapporto inverso, quello della fantasia trasognante che ingenera l'iniziazione letteraria, messa in moto da due libri che descrivono spazi e narrano esplorazioni: da un lato l'*Atlante* De Agostini, dall'altro *L'isola del tesoro* di Stevenson. Sono i cosiddetti markers delle letture giovanili, che consentono all'autore e al lettore di orientarsi nell'affascinante mappatura dei viaggi della memoria ora pubblicati.

Si entra poi nel vivo della raccolta con il capitolo dedicato ai 'Viaggi mirati', formato da scritti già apparsi su rivista ed afferenti alle tipologie di scrittura odeporica più variegate. Due, in particolare, sono i modi principali della narrativa di viaggio che si intrecciano in alcuni testi scelti: la guida turistica incontra il resoconto di viaggio e il viaggio da fare incontra quello già fatto, dando luogo ad una struttura narrativa in cui la parola che guarda al tempo futuro – quello del destinatario della guida – incontra il racconto al passato – quello dello scrittore-viaggiatore. Negli anni recenti le guide turistiche sono state oggetto di studi linguistici e semiotici, tali da mettere in luce quegli elementi topici ed essenziali che autorizzano a parlare, anche rispetto

³ Ovidio, *Fasti*, I, 4; II, 3; III, 790; IV, 18; Ovidio, *Ars Amatoria*, I, 772; III, 748; Ovidio, *Tristia*, II, 329, 548. Virgilio (*Georgiche*, II, 41; IV, 117) utilizza l'atto di dispiegare le vele come figura di accingersi a scrivere. Cicerone (*Tusculanae*, IV, 5, 9) si serve dei remi della dialettica e delle vele della retorica; Quintiliano nel proemio al libro XII dell'*Institutio oratoria* si descrive come un navigatore solitario in alto mare. Ricorre quindi spesso l'immagine della vela associata all'operazione della scrittura, soglia di un trapasso essenziale nell'azione poetica. Per un approfondimento vedi Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci, La nuova Italia, 1992, pp. 147-150.

alle guide, di un'identità di genere testuale⁴. Alcuni di questi elementi, che figurano in diversi scritti della raccolta, riguardano in particolare le soluzioni verbali e le tecniche compositive, in cui sono racchiuse le formule tipiche del genere guida. Suoi tratti identitari sono l'andamento narrativo di tipo descrittivo, l'uso di un formulario esplicito fatto di consigli e suggerimenti, la predilezione per i tempi al futuro, ma anche la presenza di quadri dal taglio storico-documentario su luoghi e siti di particolare interesse⁵. Tra le formule più tipiche della guida, Tabucchi utilizza espressioni come 'si consiglia' o 'è consigliabile', si riferisce a determinati punti e spazi indicandoli come 'sosta obbligata' e 'luogo imprescindibile' per il visitatore, così come incede ad uno stile ampiamente impersonale che, mentre pone al margine la propria persona, il viaggiatore che è stato, con la sua soggettività puntellata di giudizi personali e critiche, presuppone l'esistenza di quel viaggiatore *in fieri*, destinatario del testo, di cui si diceva. I racconti di questo folto gruppo, tra cui si ricordano *Il Jardin des Plantes, Sète. Il cimitero marino, In terra basca per guardare il vento, Mougins. La Provenza amata da Picasso*, solo per citarne alcuni, si assestano come veri e propri bozzetti che incedono ora alla notazione di costume, ora alla dissertazione letteraria, ora alla critica d'arte, fornendo al lettore anche significativi spunti di carattere storico come corredo imprescindibile per appropriarsi di un luogo anche diacronicamente, visitandolo e attraversandolo nel suo divenire storico. Il lettore, infatti, si mette in cammino già sulla pagina e si sposta seguendo la personale gerarchia di valori e gli itinerari della memoria dello scrittore, che talvolta accosta le tessere narrative dei suoi viaggi in un procedere per balzi e associazioni tipico di un diario di bordo fatto di appunti informi, senza seguire il flusso ordinato proprio della narrativa di viaggio romanzata. Visti in questa prospettiva, i testi-guida sembrano conservare immutato un elemento caratteristico delle più remote esperienze di viaggio, rappresentato dall'acquisizione di un sapere cognitivo al di sopra di un richiamo puramente edonistico del viaggiare: quando Tabucchi inserisce, non di rado, quadri artistici, letterari, documentari, agisce valorizzando la conoscenza del luogo presentato al lettore e non fa che perpetuare la sopravvivenza

⁴ Essenziale il contributo della rivista *EC* dell'AISS (Associazione Italiana di Studi Semiotici), che ha dedicato proprio al genere delle guide turistiche un intero numero, il sesto, finalizzato alla ricostruzione della storia del genere, alla definizione degli elementi topici, al rapporto di convergenza e divergenza fra guida e letteratura di viaggio *tout court*, infine alla presenza di alcune inflessioni proprie del genere guida in alcune opere della letteratura odepórica. Tra i contributi più significativi si segnalano Ruggero Ragonese, *Guide turistiche: un'introduzione*, in «*EC Serie Speciale*», IV (2005), n. 6, pp. 5-18; Francesca Santulli, *La guida turistica come genere: tratti costitutivi e realizzazioni testuali*, in «*EC Serie Speciale*», IV (2005), n. 6, pp. 25-34.

⁵ Cfr. Ambra Meda, *Interpretare l'Altrove. Forme e codici della letteratura di viaggio*, in «*Carte di viaggio. Studi di lingua e letteratura italiana*», 3 (2010), pp. 9-20.

di quel principio formativo che rappresentava il motore del *Grand Tour* e in generale del viaggio di formazione senza tempo, destinato inevitabilmente a tramontare nella società postmoderna dei consumi e dell'alienazione negli oggetti⁶. A tal proposito, infatti, Tabucchi non risparmia nei suoi testi certi strali polemici nei confronti della nuova pratica di viaggio, quella del turismo più accelerato, caratterizzato dall'omologazione agli orari del gruppo e dalla ripetizione di gesti meccanici e disinteressati, come scattare una fotografia o comprare un souvenir. Nel testo intitolato *Pisa. Dove Leopardi nacque*, Tabucchi infatti scrive: «La fretta dei nostri tempi obbliga il viaggiatore a visite sempre più rapide e mirate: vista l'icona principale e scattata la fotografia di rito, l'automobile o il bus inghiottono il turista per altre destinazioni»⁷; note pungenti si leggono anche in altri scritti – tra cui si ricordino *Il Cairo. Un nobel, un caffè, In Canada per un film Parigi. Delacroix a casa sua* – talvolta celate dietro la ricerca disperata di un qualche luogo segreto che sfugga all'assalto del turismo di massa. Si tratta evidentemente di una pratica basata sulla morte dell'esperienza più autentica, etimologicamente improntata all'acquisizione attiva di una conoscenza personalmente ricercata e costruita nel qui ed ora e non semplicisticamente subita dal soggetto, come fa il turista anche odierno, che si limita a 'ricevere' il viaggio come un pacchetto di visite preconfezionate. In questo modo l'autore, puntando l'obiettivo contro alcuni cliché del viaggio, dissemina puntualmente nella raccolta l'opposizione topica tra viaggiatore e turista, resa ancor più evidente nei passaggi in cui presuppone come destinatario ideale un viaggiatore acculturato e appassionato di letteratura; un'opposizione destinata a diventare negli anni oggetto di studi sociologici, figlia inevitabile di quella società postmoderna che, con l'avvento della tecnologia, della mercificazione e del consumismo, ha decretato la morte della storia e il trionfo dei simulacri. L'accento provocatorio alla mania del fotografare esasperato, oltre ad esser stato provvidenziale rispetto all'odierno imperare dei nuovi media foto-videografici, rappresenta lo specchio di quel fenomeno descritto da Vattimo come «mercato dell'informazione» e «moltiplicazione della comunicazione»⁸ che, nel flusso esondante delle immagini

⁶ Franco Cambi, *Il viaggio come esperienza di formazione. Tra diacronia e sincronia*, in «Studi Sulla Formazione», 14 (anno), n. 2, pp. 149-171.

⁷ A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi* cit., p. 31.

⁸ Gianni Vattimo, *La società trasparente*, Milano, Garzanti, 1989, p. 45. Vattimo inserisce proprio la figura del turista nel nuovo orizzonte culturale della postmodernità, fatto di comunicazione vuota e ripetizione e riciclaggio di dati già elaborati. Si nota chiaramente la perfetta corrispondenza tra questa realtà e il turista, avido consumatore di un reale oggettivato in una percezione standardizzata dello stesso, che si limita non già ad osservare la realtà dei luoghi che visita bensì a riprodurre meccanicamente frammenti di quella realtà attraverso il filtro della macchina fotografica o i simulacri degli oggetti-ricordo.

senza coscienza, porta a smarrire il senso della realtà. La risposta di Tabucchi a tutto questo passa anche attraverso la riabilitazione delle stazioni come quella di Washington, un non luogo alla maniera di Marc Augé, definito come una sorta di limbo urbano dal singolare fascino architettonico, ma soprattutto significativa è la riabilitazione del treno, che da mostro di ferro che deturpa il paesaggio in tanta letteratura moderna sale ora alla ribalta come *medium* di un itinerario psicologico, che attiva le memorie del cuore dello scrittore.

In questo naufragio della pratica di viaggio come esperienza realmente sentita, in cui lo spazio è piegato alla logica dei consumi e al mercato dell'informazione, Tabucchi riesce in qualche modo a rianimare la storia e la realtà, tracciando un itinerario che scorre su un binario doppio: il primo è quello della guida con funzione informativa e performativa, che intende offrire la mappatura di uno spazio al futuro viaggiatore, senza rinunciare ad un taglio saggistico che rivitalizza quella conoscenza che al turista moderno sembra del tutto indifferente; l'altro binario è quello del resoconto di viaggio, con cui i testi della raccolta condividono parte della struttura e il carattere di atto linguistico nato a posteriori, per cui si assestano come la narrazione di un viaggio realmente compiuto dall'autore, salvo cassare dal testo le proprie impressioni soggettive per offrire, attraverso la spersonalizzazione del resoconto, un modello quanto più possibile collettivo e universale per chiunque vorrà ripercorrere gli stessi sentieri. In questo corpus di testi, la dimensione personale dell'autore sopravvive nella pagina solo nel limite della selezione delle informazioni e della scelta dei contenuti da proporre al lettore, fatta sulla base di quanto l'autore-viaggiatore ha visto.

La componente più propriamente narrativa della scrittura di viaggio si innesta maggiormente nella sezione intitolata 'Taccuino australiano', che rappresenta un esempio di diario di bordo *tout court*, di appunti presi nella simultaneità dell'esperienza. E infatti la controprova è data dal radicale cambiamento che si avverte nello stile, dove i loci impersonali che predominavano nei testi di tipo guida lasciano ora il posto ad una narrazione in prima persona, che riporta sulla pagina l'esperienza soggettiva dell'autore-viaggiatore e i modi tipici dell'andamento diaristico, come la scansione oraria della giornata attraverso le formule dei pasti, l'uso di frasi nominali e la narrazione/descrizione al tempo presente. Sullo sfondo di una scrittura contaminata con l'osservazione di costume e la meditazione interiore, Tabucchi ripercorre i luoghi della terra dei koala e dei canguri – un cliché tutto australiano, se vogliamo, che emerge dalle pagine del taccuino – e lo fa sì nei modi dei testi-guida, quindi con digressioni storiche, osservazioni culinarie ed erudite, ma lasciando molto più spazio a considerazioni personali, che sembrano tradire l'assenza di ogni discorso relativista. Spesso, infatti,

la rappresentazione dell'Altro è offerta dalla prospettiva predominante del noi, dalla contrapposizione tra il mio e il suo, «la mia allegria» (di Tabucchi, cioè) e la «sua maniera di pensare»⁹ (di un australiano); lo spazio straniero si offre allo sguardo del viaggiatore con una configurazione urbanistica perturbante, al punto da provocare un effetto definito estraniante 'per chi arriva da una città italiana', come risulta chiaramente dalla descrizione di Hanging Rock come luogo 'sinistro'. Vi è addirittura uno specimen ironico sul discorso xenofobo e il timore del contagio diffuso tra gli australiani, che sfocia in una vera e propria opera di disinfezione dell'aereo appena atterrato, per debellare i pericolosi microbi italiani. La familiarità con il continente, quando si crea, è tutta misurata sul terreno patrio della cultura italiana, come quando Tabucchi instaura una subitanea complicità con un professore scozzese, complice un piacevole conversare sui punti di interesse culturale della città di Firenze. In alcuni momenti del viaggio l'autore si fa anche reporter, attraverso una ripresa in primo piano di alcune tipologie umane incontrate per caso o il racconto di aneddoti e situazioni di una qualche rilevanza, che gli consentono di ricostruire lo spaccato antropologico e sociale del continente e di restituire al lettore notizie attendibili di prima mano. Nelle sezioni che compongono il taccuino, Tabucchi si lascia andare anche ad atteggiamenti tipici di quel turista messo alla berlina in altri testi, ad esempio quando acquista degli oggetti ricordo e delle cartoline, e racconta gli spazi da turista qual è stato, facendo appello a quelle stesse guide di viaggio su cui sembrano modellati i testi dei 'Viaggi mirati'; va da sé che la presenza sporadica di questi momenti è sempre e comunque mitigata da un'apertura maggiore verso una modalità di viaggio per così dire euristica, dotata di senso, che passi attraverso la scoperta, l'incontro-confronto con l'alterità, l'acquisizione di nuove conoscenze e la restituzione di quanto visto ed esperito a colui che legge e si sposta idealmente lungo le rotte dell'autore-viaggiatore, prendendo gli stessi mezzi e misurandosi con le stesse realtà.

Tirando un bilancio di quanto detto e lasciando il campo di ricerca aperto a quanto altro sarà necessario dire in merito¹⁰, la raccolta *Viaggi e altri viaggi* risulta di difficile definizione e inquadramento in un genere letterario ben definito, ma si offre piuttosto come un ibrido fra due tipologie testuali e fra due tempi della letteratura di viaggio, quella di nascita più antica del

⁹ A. Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi* cit., p. 143.

¹⁰ Per un approfondimento sul tema del viaggio in Tabucchi si segnalano come essenziali i seguenti contributi: Cristiano Bedin, *Il viaggiatore metaforico. L'odeporica contemporanea e la scrittura di viaggio nell'opera di Antonio Tabucchi*, Napoli, Loffredo, 2019; Cristiano Bedin, *Il viaggio e la sua proiezione letteraria. Uno sguardo a Viaggi e altri viaggi*, in Id., *Oltre il tempo, la memoria e la saudade. Saggi su Antonio Tabucchi*, Canterano, Aracne, 2018, pp. 135-156.

resoconto/diario e quella più tarda della guida, nata anche alla luce delle moderne scelte editoriali in risposta alle esigenze di mercato, allo sviluppo del turismo di massa e di nuove forme di comunicazione generalizzata. Il naviglio spurio ma compatto qual è il volume si configura, quindi, come il risultato di un'operazione ben precisa dell'autore, che muove sempre dal sostrato dei suoi viaggi quali esperienze realmente compiute e, a seconda dei testi considerati, ora ne fa un diario di viaggio personale ma pur sempre pronto all'uso del prossimo, ora vi innesta la struttura e i modi linguistici della guida, approdando ad una tipologia testuale proteiforme, inframezzata da note erudite e reminiscenze che danno ai testi anche il respiro della recensione artistico-letteraria. In un tempo in cui il viaggio andava acquisendo nuove mode, sotto l'influsso dei mutamenti antropologici e sociologici innescati dalla modernità industriale e dal languore postmoderno, la scrittura odeporica di Tabucchi si offre come paradigma di una tipologia di viaggio che andava esaurendosi come esperienza diretta e significativa, protesa alla scoperta dell'altrove, per lasciar posto al calco di itinerari preconfezionati da entità impersonali, come le agenzie, e al turismo bulimico degli oggetti, delle immagini, dell'evasione disimpegnata, in altri termini della vacanza impassibile ad ogni iter formativo.

GIULIA SIMEONI
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

RICONFIGURAZIONI DELLO SPAZIO
SEGNATO DALLA FINE:
LA SICILIA DI ANNA (N. AMMANITI, 2015)

Anna (2015¹) si configura come un romanzo di genere distopico, in cui, in un futuro terribile ma non troppo distante – le vicende sono ambientate nel 2020 – l'umanità è stata travolta da un'epidemia, «la Rossa», che ha causato la scomparsa di tutti gli adulti. Anna, la protagonista della vicenda, è una ragazzina di tredici anni che si prende cura del fratello Astor dopo che i genitori sono stati infettati dalla malattia incurabile e sono morti. Passa le sue giornate alla ricerca di cibo, acqua e altri beni di prima necessità, come le batterie al litio, indispensabili nella società post-apocalittica in cui i due fratelli vivono. Tuttavia, il testo potrebbe rientrare anche nella categoria delle scritture di viaggio, dal momento che Anna e Astor decidono di spostarsi dalla propria casa di Alcamo verso la Calabria in cerca di salvezza. Non solo il paesaggio devastato si configura come la rappresentazione della catastrofe avvenuta, ma è investito di un particolare significato perché la progressiva scoperta del territorio accompagna la crescita di Anna. Proprio perché le descrizioni dell'ambiente circostante fungono da specchio della caratterizzazione psicologica della bambina, il viaggio a piedi intrapreso dai protagonisti diventa allegoria del viaggio dell'eroe, ossia del motivo tradizionalmente sotteso al genere del romanzo di formazione, cui, dunque, il testo di Ammaniti rimanda. In tal senso, si consideri il brano attraverso cui è introdotto il personaggio di Anna, che compare sulla scena mentre scorrazza per l'autostrada abbandonata («Anna correva sull'autostrada stringendo le cinghie dello zaino che le rimbalzava sulla schiena»²). Nonostante di fronte a lei si presenti un ambiente inospitale (lo stradone è raffigurato come una distesa desertica perché «gli incendi dell'estate avevano bruciato la pianura

¹ Niccolò Ammaniti, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.

² Ivi, p. 13.

e c'era rimasto poco o niente da mangiare»; sulla strada ci sono «automobili con i vetri sfondati» e delle città rimangono solo i «resti»³), la bambina si diletta giocare in mezzo alle macerie e ai veicoli abbandonati: «Marciando le piaceva contare. Contava quanti passi ci volevano per fare un chilometro, contava le macchine blu e quelle rosse, contava i cavalcavia»⁴. La presenza e il comportamento della ragazzina appaiono quasi come un elemento dissonante rispetto allo scenario apocalittico presentato all'inizio della storia. Occorre, inoltre, rimarcare che, nonostante la narrazione sia slegata dai principi di verosimiglianza, le descrizioni del paesaggio trovino almeno un parziale riscontro nella strutturazione effettiva dell'ambiente raffigurato così che, anche se ci si trova di fronte a un viaggio immaginato e finzionale, i quadretti proposti a testo producono un messaggio ecologico che può essere raffrontato con la reale situazione della Sicilia contemporanea.

Lo scirocco aveva spinto le fiamme fino al mare e aveva lasciato dietro di sé un deserto. La striscia di asfalto dell'A29, che univa Palermo e Mazara del Vallo, tagliava in due una distesa morta da cui si sollevavano gli spunzoni anneriti delle palme e qualche pennacchio di fumo. A sinistra, i resti di Castellammare del Golfo, uno spicchio di mare grigio si impastava con il cielo. A destra una fila di colline basse e scure galleggiava sulla pianura come isole lontane.

La carreggiata era ostruita da un camion rovesciato. Il rimorchio aveva disintegrato lo spartitraffico e lavandini, bidè, gabinetti e schegge di ceramica bianca erano sparsi per decine di metri. La ragazzina ci passò in mezzo.

La caviglia destra le faceva male. Ad Alcamo aveva aperto a pedate la porta di un alimentari.

E pensare che fino ai cani era andato tutto per il verso giusto.

Era partita che era ancora buio. Ogni volta era costretta ad allontanarsi di più per cercare da mangiare. Prima era facile, bastava andare a Castellammare e trovavi quello che volevi, ma gli incendi avevano complicato tutto. Aveva marciato per tre ore sotto il sole che montava in un cielo slavato e senza nuvole. L'estate era finita da un pezzo, ma il caldo non mollava. Il vento, dopo aver attizzato il fuoco, era sparito come se quella parte di creato non gli interessasse più⁵.

Non solo si possono riconoscere i toponimi e la geografia della regione, ma anche i riferimenti a un clima spaventosamente caldo, agli incendi e a un paesaggio desertico, a ben vedere, non risultano elementi lontani dall'immaginario connesso alla Sicilia contemporanea: lo scenario rappresentato è tratteggiato attraverso l'intensificazione e l'amplificazione di

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

⁵ Ivi, pp. 13-14.

alcune effettive caratteristiche del territorio dell'isola così che il lettore si confronta con una deformazione del realtà, più che con un'ambientazione del tutto inventata⁶. Se tale meccanismo non è estraneo al genere, e anzi lo caratterizza⁷, quello che nel romanzo di Ammaniti appare davvero interessante è la trasfigurazione che lo sguardo fanciullesco di Anna opera proprio sulla rappresentazione del paesaggio distrutto. Il suo punto di vista, così come quello del fratello Astor e degli altri ragazzini non ancora infettati dalla Rossa condiziona l'interpretazione del mondo desolato e distrutto dagli incendi e dall'abbandono. La ritualità intrinseca al tipico comportamento dei bambini e il corredo di immagini e di azioni attribuito all'infanzia si inseriscono nel racconto non soltanto in funzione della caratterizzazione dei personaggi, ma anche per la modulazione del viaggio e dell'ambiente. Anche se lo sfondo del racconto è marcato dalla devastazione, lo sguardo dei bambini, che si struttura proprio attraverso il filtro della leggerezza connessa al gioco e all'infanzia, riconfigura la rappresentazione del paesaggio circostante, disinnescando la componente *orrorifica* evocata in genere dalle rovine. Così, per esempio, l'autostrada deserta⁸ non è connotata soltanto come terribile vestigia di un passato perduto, ma, poiché «si srotola[va] come un filo di liquirizia»⁹, diventa parte integrante di una nuova realtà che viene disegnata di volta in volta dalla fantasia della ragazzina. Anche linguaggio della fiaba e l'immaginario ereditato dalla tradizione folkloristica¹⁰ favoriscono il processo di risemantizzazione del

⁶ Può valere, qui, la formulazione freudiana di *Unheimliche* che configura il fantastico come qualcosa che appartiene al nostro inconscio e che quando riaffiora, sconvolge (cfr. S. Freud, *Il perturbante*, trad. it. e curatela di S. Daniele, in Id., *Opere*, vol. IX, a cura di C. Musatti, Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 81-118) o quella proposta da Jackson, secondo cui il fantastico «non inventa delle regioni sovrannaturali, ma presenta un mondo naturale rovesciato in qualcosa di strano, qualcosa di 'altro'». (R. Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, trad. it e curatela di R. Berardi, Napoli, T. Pironti Editore, 1986, p. 17).

⁷ Si noti come «la fantascienza, nella sua declinazione distopica e post-apocalittica, sia in grado di immaginare un futuro possibile, e attraverso questo futuro di ripensare il presente» (M. Malvestio, *Raccontare la fine del mondo: fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021, p. 9).

⁸ Si noti che l'immagine dell'A29 accompagna tutta la narrazione.

⁹ N. Ammaniti, *Anna* cit., p. 21.

¹⁰ Alberto Carli sottolinea come la fiaba costituisca una componente di primaria importanza non solo per lo sviluppo della storia, ma anche per la conformazione dei personaggi che intervengono nel testo, i quali sembrano ricoprire le tipiche funzioni fiabesche riconosciute da Propp. Inoltre, «in *Anna* il ricorso alle suggestioni della fiaba è uno degli elementi principali che l'autore adotta per illuminare e rendere emotivamente accettabile la catastrofe. Le fiabe, infatti, fanno parte del *patchwork* che compone il romanzo, così come del superamento della barriera che separa il fantastico dal romanzo di formazione, e rientrano nella narrazione con soluzioni diverse. Addirittura, a prescindere per ora dal ricordo diretto di fiabe molto note all'interno del testo, è l'intero romanzo a essere fiabesco, inanellando una dopo l'altra le tipicità del genere, innervandole nella distopia in modo scoperto e riproponendo la struttura rigida della fiaba in termini pienamente letterari. Per esempio, il viaggio

mondo segnato dalla fine: in particolare, i personaggi vi ricorrono per cercare di comprendere e assorbire ciò che appare inspiegabile, come avviene nel passo che segue.

Anna, per convincere il fratello a lasciarsi rinchiudere [nello sgabuzzino], ogni sera raccontava le storie del Fuori. Lui le ascoltava in silenzio fino a quando il suo respiro si faceva regolare e il pollice gli cadeva di bocca.

Il Fuori, oltre il bosco magico, era una tavola morta. Nessuno era scampato alla furia del dio Danone (Anna lo aveva chiamato così in onore dei budini al cioccolato che ricordava con nostalgia): uomini, bestie, bambini. Loro due avevano la fortuna di vivere in quel bosco così nascosto e fitto che la divinità non riusciva a vederli dentro. Lì si erano rifugiati i pochi animali sopravvissuti. Oltre gli alberi c'erano solo buche e ruderi abitati dai fantasmi. In fondo ai fossi spuntavano il cibo e la roba. A volte germogliavano scatole di tonno, a volte barrette di cereali, a volte giocattoli e vestiti. In quel mondo si aggiravano i mostri di fumo servitori del dio Danone. Giganti fatti di re, nei racconti di Anna, i mostri di fumo si trasformavano in animali preistorici, uguali a quelli sul *Grande libro dei dinosauri*. Attendevano solo che Astor facesse un passo oltre il podere per mangiarselo vivo.

– E non posso scappare? Io sono molto veloce.

Anna era categorica. – Impossibile. E poi anche se non ci sono i nostri di fumo l'aria è velenosa e ti ucciderebbe. Superi la rete e dopo pochi metri muori.

Astor non era molto convinto. – E perché tu no?

– Perché quando tu eri troppo piccolo mamma mi ha dato una medicina speciale e i mostri non possono farmi nulla. – Ma altre volte diceva: – Io sono magica. Sono nata così. Quando morirò la magia passerà a te e potrai uscire e andare a prenderti da mangiare da solo¹¹.

Qui il racconto dai contorni favolistici serve per imporre nell'immaginario del piccolo Astor un «divieto protettivo»¹². Allora, le storie e le leggende assumono una posizione rilevante all'interno del testo: non solo si alternano racconti orali preesistenti e non (Cola Pesce nel primo caso, le storie di Anna al fratello o le leggende sulla Piccirduna nel secondo), ma intervengono anche residui di scrittura di diverso tipo (insegne pubblicitarie, il *Grande libro dei dinosauri* o il *Quaderno delle cose importanti*). Anche l'insieme di

che Anna e suo fratello Astor intraprendono dalla Sicilia per raggiungere il continente è un viaggio di formazione, che potrebbe essere riassunto nell'anaforico «cammina, cammina, cammina». Durante il percorso la protagonista si confronta con sé e con il mondo, raggiungendo il vertice della maturità consentita dalla situazione» (Alberto Carli, *Niccolò Ammaniti e l'inconsueta domesticità della catastrofe: neo-fantascienza, distopia e fiaba*, in «Studi Medievali e Moderni», XXVI (2022), n. 2, pp. 185-205, a p. 198, l'ultimo corsivo è mio).

¹¹ N. Ammaniti, *Anna* cit., pp. 53-54.

¹² Ivi, p. 202.

immagini, parole e oggetti legati all'estinta società dei consumi¹³ costituisce un apparato di segni funzionali all'interpretazione della realtà circostante: nel testo compaiono slogan, barattoli, supermercati abbandonati come simbolo di un mondo che, pur essendo scomparso, persiste nella memoria e nel paesaggio. Così, nelle descrizioni si possono distinguere elementi di volta in volta più vicini alle tipicità del genere post-apocalittico (es: edifici semi-distrutti, oggetti abbandonati e rifiuti), elementi fiabeschi o che attraggono l'attenzione dei bambini il cui punto di vista determina la focalizzazione delle fotografie del territorio (es.: giocattoli o entità immaginate) e residui della società dei consumi dalla spiccata caratterizzazione *pop*. Si prenda come modello esplicativo il brano che segue:

In lontananza apparvero i resti del villaggio residenziale Torre Normanna. Due strade lunghe come piste d'atterraggio e cinte da villette formavano una croce in mezzo alla piana alle spalle di Castellammare.

C'era pure un circolo sportivo con due campi da tennis e piscina, un ristorante e un piccolo supermercato. Gran parte dei suoi compagni di scuola aveva vissuto lì. Ora, dopo i saccheggi e gli incendi, delle graziose casate in stile mediterraneo rimanevano i pilastri di cemento, cumuli di tegole, calcinacci e cancelli arrugginiti. Quelle risparmiate dal fuoco avevano le porte divelte, i vetri in frantumi e i muri pieni di scritte. I cubetti di cristallo esplosi dai finestrini delle auto coprivano le strade. L'asfalto della piazzetta dei Venti si era sciolto e addensato formando gobbe e bolle, ma le altalene, lo scivolo e la grande insegna con un'aragosta viola del ristorante *Il gusto di Afrodite* erano intatti.

La ragazzina attraversò il villaggio a passo veloce. Quel posto non le piaceva. La mamma diceva che ci stavano gli stronzi arricchiti che inquinavano la terra con le loro fogne abusive. Aveva pure scritto a un giornale per denunciarli. Adesso gli stronzi arricchiti non c'erano più, ma i loro fantasmi la spiavano dalla finestra sussurrando: – Guarda! Guarda! È la figlia di quella che ci chiamava stronzi arricchiti¹⁴.

Grazie allo sguardo fanciullesco, l'apparato linguistico riconducibile alla fiaba, al folklore e al magico e il riuso del materiale culturale della società del capitale si delineano come le coordinate attraverso cui evocare quei «contro-spazi, queste utopie localizzate» che, come sottolineato da Foucault,

¹³ Quello descritto da Ammaniti è un «futuro di sussistenza, di scarti un tempo ignorati e divenuti vitali, di oggetti un tempo prestigiosi ormai privi di valore economico» che grazie al punto di vista dei bambini può essere visto come «un tempo non più storico e radicalmente *non umano*» (Valentina Fulginiti, *Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), Bambini Bonsai (Zanotti), La terra dei figli (Gipi) e L'uomo verticale (Davide Longo)*, in «Narrativa [Online]», 43 (2021), pp. 4 e 7, <http://journals.openedition.org/narrativa/432>

¹⁴ N. Ammaniti, *Anna* cit., p. 31.

nutrono l'immaginario dei bambini¹⁵. Poiché questi luoghi «si oppongono a tutti gli altri e sono destinati a cancellarli, a compensarli, a neutralizzarli o a purificarli»¹⁶, le storie e le descrizioni prodotte dalla prospettiva dei bambini costituiscono una forma di reazione allo scenario catastrofico della distopia. Non è un caso che anche l'oggetto magico con cui sembra sia possibile salvarsi sia un paio di scarpe marca Adidas: la calzatura di tendenza, estraniata dal suo naturale ruolo di *status symbol*, risulta investita di nuovi significati, grazie allo spostamento metamorfico che subisce dal momento che da oggetto alla moda diventa strumento magico. Attraverso tale processo di riconfigurazione che coinvolge le diverse componenti della narrazione, allora, è possibile guardare al presente captandone le criticità senza che si scada nell'angoscia apocalittica.

In relazione alla sola rappresentazione del paesaggio, si possono riscontrare elementi di volta in volta associabili alle categorie individuate in precedenza (della fiaba/del mondo fanciullesco e del consumismo). La prospettiva immaginifica della bambina incide anche sugli spaccati degli ambienti che non appaiono prettamente 'magici' come il Podere del gesso, quel rifugio nascosto in mezzo all'unica parte di bosco salvatasi dalla forza devastatrice degli incendi. Laddove la catastrofe si rende manifesta, intervengono spesso elementi predisposti per attutirne l'orrore. Così, per esempio, Cefalù sembra essersi trasformata in un «rifugio per topi, anatre e colonie di gabbiani»¹⁷, un luogo che si potrebbe ritrovare in un libro per bambini e allo stesso tempo, permangono le tracce del passato della città come meta turistica:

La libreria era piena di espositori di cartoline, di piatti dipinti, di vasi a forma di testa e di soli di ceramica con la faccia sorridente. Sui tavoli erano impilate mattonelle colorate e scatole piene di souvenir. Se Cefalù aveva un difetto era quello di essere un unico, grande contenitore di stronzate di ceramica¹⁸.

I luoghi abbandonanti marcati da un alveo nostalgico sono diventati la casa di nuova vita e allo stesso tempo gli oggetti ormai privi di valore emergono nella loro vera essenza, quella di cianfrusaglia. La dimensione del viaggio, inoltre, accompagna la modificazione della struttura delle descrizioni del territorio: infatti, man mano che si avanza nella lettura del testo e

¹⁵ Michel Foucault, *Utopie, eterotopie*, trad. it. e curatela di A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2006 (I ed. Paris, 2004), pp. 12-13.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ N. Ammaniti, *Anna* cit., p. 186.

¹⁸ Ivi, pp. 186-187.

nella progressione dell'itinerario («seguendo l'A29 il paesaggio cambiò»¹⁹), è come se Anna fosse più ricettiva nei confronti della realtà nella sua brutalità. La protagonista abbandona in modo graduale l'uso di immagini e metafore associate all'infanzia e allena, invece, lo sguardo a cogliere anche gli aspetti più terribili. Così, scrittura di viaggio e *Bildung* procedono di pari passo. Tuttavia, nemmeno quando la distruzione diventa più che palpabile e la descrizione si tinge di sfumature più cupe, si rinuncia a menzionare un piccolo dettaglio capace di trasfigurare l'intero passo, così come accade per la descrizione della Palermo consumata dalla guerriglia. Da una parte c'è «la città silente» in cui: «nulla era stato risparmiato dalla furia della devastazione. Nessun negozio, nessun palazzo, nessun appartamento»²⁰, dall'altra, invece, appare l'orizzonte costellato «di tetti e terrazze di palazzine che spuntavano dalla macchia come *pezzetti di Lego gettati sulla moquette verde*»²¹.

Gli estratti riportati consentono di sottolineare come la narrazione del romanzo restituisca un ritratto efficace dei possibili scenari che potrebbero avverarsi in conseguenza delle problematiche dell'Antropocene, che in questo caso si configura soprattutto come *Wasteocene*²². Al di là della minaccia della catastrofe epidemica, come si è sottolineato in precedenza, il racconto sembra mettere in luce alcuni aspetti del piano della realtà, che, in un contesto *altro* come quello delineato dal racconto post-apocalittico, sono investiti di maggiore pregnanza: alloggi turistici abbandonati come «*Hotel delle Terme*»²³ o «cassonetti di rifiuti» accanto a «greggi di pecore» che brucano²⁴ non solo risultano elementi costitutivi del contesto localizzato dell'isola, ma si può anche rilevare come, proprio grazie all'ancoraggio realistico delle descrizioni, le digressioni che pertengono ai luoghi rispondano di una particolare focalizzazione così che il territorio, da sfondo della storia raccontata, diventa motivo centrale dell'intreccio.

¹⁹ Ivi, p. 190.

²⁰ Ivi, p. 191.

²¹ Ivi, p. 190, corsivo mio.

²² «Credo che il Wasteocene possa essere compreso soltanto all'interno del più ampio concetto di Capitalocene: è una delle svariate manifestazioni delle ecologie capitaliste che stanno producendo la crisi contemporanea. Con il termine 'Wasteocene', tuttavia, intendo sottolineare la natura contaminante del capitalismo e la sua persistenza nella trama della vita. Mentre le tracce dell'Antropocene sono visibili nella geosfera, il Wasteocene ci impone di esplorare quella che potremmo chiamare l'organosfera, per l'appunto la sfera del vivente e delle relazioni che consentono la vita sulla Terra. Strati di tossicità sono stati depositati nei corpi degli esseri umani e non-umani, che testimoniano l'oppressione e lo sfruttamento imposti dal capitalismo ai subalterni» (Marco Armiero, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021, p. 19).

²³ N. Ammaniti, *Anna* cit., p. 189.

²⁴ Ivi, pp. 259-260.

In ultimo, il referente realistico agisce anche in modo più sotteso, quando si ragiona rispetto al valore simbolico²⁵ attribuito al ‘continente’ inteso come ricettacolo delle speranze dei bambini di potersi salvare dalla desolazione della Sicilia colpita dalla Rossa.

Oltre le colline i resti carbonizzati dei paesi formavano incrostazioni sulla pianura che si stendeva come una tavola nera fino alla costa. L'autostrada la tagliava come un segno di matita grigia. Il mare sembrava un foglio di carta stagnola su cui erano posate un'isola scura e tonda come un bacio Perugina e una più lontana e piccola. In fondo le parve di scorgere una strisciolina più opaca, magari solo un effetto ottico o un'illusione.

Il continente.

Forse oltre lo Stretto il mondo era tornato come prima, i Grandi facevano figli e andavano in macchina, i negozi erano aperti e non si moriva a quattordici anni. *Forse la Sicilia era stata dimenticata insieme a tutti i suoi orfani.* Di tante leggende e ipotesi assurde che aveva ascoltato, questa le sembrava l'unica plausibile, l'unica a cui fosse possibile credere, l'unica per cui valesse la pena muoversi e andare a vedere²⁶.

Per quanto il passo sia da inserire nel contesto ricreato dal romanzo, è innegabile come la leggenda dell'esistenza di un mondo migliore nel ‘continente’ sia sovrapponibile alla speranza che alimenta gli animi di molti giovani ragazzi del Sud Italia che si trasferiscono al Nord in cerca convinti di poter raggiungere maggiore benessere. La raffigurazione della catastrofe ancorata a una geografia del territorio sempre puntuale svela così caratteristiche che aderiscono ai principi mimetici e consentono così al lettore di riflettere sulla condizione odierna del Meridione italiano. Così *Anna*, per quanto si attenga alle consuete caratteristiche del genere dispotico e dunque, cerchi di immaginare possibili futuri, racconta più spesso del nostro presente grazie alla rimodulazione di materiali culturali che attingono al passato (leggende, fiabe, folklore) e al presente del territorio (pubblicità, brand, prodotti e i conseguenti *scarti*).

²⁵ Nel senso definito da Bourdieu (cfr. Pierre Bourdieu, *Il senso pratico*, trad. it. e curatela di M. Piras, Armando, Roma 2005, I ed. Paris, 1972).

²⁶ N. Ammaniti, *Anna* cit., p. 110.

MICHELE PALADINO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CHIETI-PESCARA 'G. D'ANNUNZIO')

«MAL D'AFRICA», IL CASO DEI *BLACK TULIPS*
DI VITALIANO TREVISAN

In Italia, a partire dalla fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, i modelli del *reportage* narrativo e del racconto di viaggio promuovono una propria nicchia di genere, restando immuni dalle destrutturazioni delle avanguardie. Gli esempi possono essere diversi, si pensi ai viaggi di Moravia e Pasolini, al barocco *asiatico* di Manganelli e Arbasino; o con maggiore precisione, al veneto Goffredo Parise delle *Guerre politiche* con i suoi *reportage* dal Vietnam e dal Laos: i suoi ritratti *naïf*, inseriti nel raffinato registro da ventriloquo comissiano-kawabatiano, si intersecano con l'attento cumulo di informazioni etnologiche e di costume dello spazio di guerra del Sud-Est asiatico. Parise, inviato del «Corriere della Sera», ci restituisce la sensazione di una narrazione dal riflesso percettivo (dal rilievo olfattivo). E se pensiamo alle descrizioni delle *entraîneuse* vietnamite, potremmo riconoscere in Vitaliano Trevisan un Parise apodittico. Lo stretto contatto con la vischiosità del *demi-monde* della prostituzione nigeriano-veneta fa sì che il registro parisiense diventi incunabolo espressivo del suo ultimo libro postumo, *Black Tulips*¹. Trevisan arriva in Nigeria da uomo bianco *straniero*, da contrabbandiere e da ambiguo sensale di un torbido giro di prostituzione a Benin City: «Mi arriva spesso all'orecchio la parola *oyibo*. E l'*oyibo* sono io, visto che significa uomo bianco [...]. *You must c with your own eyes*. Era una frase che ricorreva spesso quando mi parlava della Nigeria. Impossibile anche solo tentare di descrivere, tanto non avrei capito. Dovevo vedere con i miei occhi»². La brada incantazione di Trevisan per le ragazze africane slitta tra storie di violenza, sesso e disinvolute relazioni su taccuino da *trattato* filosofico-antropologico

¹ Vitaliano Trevisan, *Black Tulips*, Torino, Einaudi, 2022.

² Ivi, pp. 9-11.

sul rapporto del narratore con i costumi sessuali delle prostitute nigeriane. Le cromature *hardcore* del romanzo vengono riprodotte in una prosa lapidaria, vi è il ricorso alla formula del frammento, al fervore della nota scrupolosa. L'impianto del romanzo è sperimentale e a farne da chiave di volta è lo stile frastornante: sfasato, spurio, eteroclitico. Un dato fondamentale in questo wittgensteiniano proletario è l'uso di una scrittura graduata al massimo grado logico. L'enfasi della *causerie colta* si distende in una prosa icastica, *blackness*, che sembra prestare ascolto al *sound* dato dalla medietà vivace della lingua inglese. Un Trevisan ospite della lingua italiana e sottratto al realismo della scrittura. Notiamo le forme del taccuino *euforizzato*: «un ricordo allucinato, nel senso di lisergico. Ho già scritto da un'altra parte che i viaggi lisergici lasciano una sorta di sottotraccia emotiva che particolari stati emozionali hanno il potere di riattivare, così che, risalendo per quei sentieri, il nostro sistema ricettivo cambia frequenza e gli stimoli esterni arrivano dritti e senza filtri. Riuscire a mantenere il controllo di sé stessi, in simili condizioni, anche se si ha, come nel caso di chi scrive, una più che discreta esperienza, non è mai scontato»³. E la prospettiva del viaggio in Trevisan ha sempre *avvertenze* estese al *time out of joint* delle sostanze psicotrope. Da questa accezione *junky* possiamo trarre una serie di caratteristiche formali e tematiche che rendono *Black Tulips* un libro eccezionalmente anomalo. Innanzitutto, l'effetto di fortissima instabilità espressiva a metà opera ci rivela una trama *dilatata* dal linguaggio lisergico delle droghe. Trevisan utilizza i registri stilistici cari alle *trance* ossessive del *cut-up* del bardo americano William Burroughs. L'assunzione di una sostanza psicotropa come la marijuana eccita il testo di scarti, epifanie di ricordi che si presentano come pure *rêveries drop out* utilizzate per allontanarsi da una comprensione elementare, perlopiù normativa della realtà. Questo è funzionale alla carica *darkness* presente in un passaggio fondamentale di *Black Tulips*, come la performance letteraria *Dundee united*, in cui aleggia lo spettro del *bad trip*, fulgido esempio di influenza burroghsiana nella narrativa trevisaniana. Ci viene presentato l'inquietante *understatement* verbale intessuto con i muscolosi, "pasoliniani", *okada boys*, nei confronti dell'*oybo* Trevisan. Tutto è piombato in un presente straniante, senza tempo, in cui schegge di linguaggio *pidgin* performativo sono ibridate paratatticamente in un linguaggio dissestato, una sorta di *patois horror*. È sintomatico il distacco dalla realtà, l'attacco alle strutture del linguaggio narrativo, rovesciate dal valore anti-mimetico di una scrittura *anfetaminica*:

³ Ivi, p. 49.

Sono in mezzo ai 3 okada-boys, che potrebbero anche essere area-boys – una cosa non esclude l'altra. Probabilità di prenderle assai alta, quasi una certezza. [...] Perché sono qui?, penso. Stupido. Stupido stupido stupido. Fuori di me. Fuori di chi? no: fuori da chi? *A don't kno'! Lie. Dey didn't do me noting. Fuck dem. Fuck dis fucking war. 2 late omo. We went to war. Ain't no going back... and if it's a lie, then we fight on the lie!* E qui, a salvarmi, l'arrivo di *Ade e Amen*.

Pessimo romanzo come ce ne sono tanti. Ma non è colpa mia se arrivarono appena in tempo per evitare il peggio. Realtà non è romanzo. Questo scritto nemmeno. Tutto quanto scritto nemmeno, e nessuna scrittura di nostra mano potrà mai essere stata ciò che non è mai stata. Non mio problema.

Amen e *Ade* parlano con gli *okadas*. *Seduto* è ora in piedi. Di tutto ciò che dicono poco nulla capisco. Parole che riesco a isolare: *oyibo* (sic!) - *oybo-go* (sic-sic) - *white man* (strasxx) - *dundee*... *Dundee United* (???). Denti bianchissimi. Mani che si toccano, dita che schioccano. Sguardi con sorriso per me. Fuoco estinto. Fumo si dissolve. Vero: ascia solo lasciata (!) e non sepolta, ma /Bianchi miei denti anche. Ma in realtà gialli, per via della nicotina

Mi avvicino.

me (a Seduto, in piedi di fronte a me): *A'm Vitt, omo, not «a negro»*.

negro scritto (pronuncia *nigro*); in realtà *oyibo* detto - scrittura rivela negativo; lettura anche - scrivere = leggere - scrivere è leggere (proposizione antistrofica - *reciprocatio*) - ascolto (di tutto) prima viene. Ora noi amici. Convenevoli: *where u from – Italy ebee – Italia mafia like Kaduna mafia... and so on and so forth*. [...] Denti bianchissimi davanti e dietro vs Denti bianchi gialli di nicotina.

E avanti nel traffico, sinuosi come serpente.

Tempo.

Pensiero non-pensiero: *oyibo* solo una parola. Conflitto in me, non in parola.

*Fuck the words!*⁴.

Il tentativo di uscire dal reticolo della coscienza, la circospetta osservazione dei costumi africani rendono l'operazione dell'autore di *Works* un tentativo leirisiano di dare al soggetto-uomo la facoltà di ascoltare liberamente gli istinti del proprio corpo⁵: «Sentire con gli occhi è difficile. Sin troppo spesso si guarda, si vede, addirittura si osserva, ma ci si rifiuta di ascoltare. Come se questo fosse abbastanza. Eh sì, i corpi parlano, su questo nessuno sembra avere dubbi. Sarebbe però il caso di tenere presente che, come è vero che il nostro corpo parla per noi, allo stesso modo esso ascolta per noi. E prima o poi, che lo vogliamo o no, di tutto ciò che ha colto in nostra vece, esso ci presenta un resoconto»⁶. Mentre, il punto di vista *radical* e demolitorio

⁴ Ivi, pp. 134-139.

⁵ Interessante la definizione di «scrittore corpo» espressa da Filippo Reina, «Una luce che non dà requie: per Vitaliano Trevisan», in «La balena bianca», 23 febbraio 2022.

⁶ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., p. 123.

delle note, ci riconducono presto all'*engouement* polemico che lo ha sempre ispirato, insieme alle acri *catilinarie* dell'autore sul modello di società contemporanea. L'attacco è diretto alla scarsa morale della Chiesa cattolica, i cambiamenti della lingua, la grottesca condizione degli ambienti culturali e dei premi culturali dell'Italia di oggi, passando, infine, ai principi in merito alla sessualità europea e agli effetti deleteri del suo *amore romantico*⁷. Dunque, la natura dell'operazione intessuta dallo scrittore veneto presta il fianco a uno sguardo saggistico-pamphlettistico scisso al suo interno dall'analisi delle aporie di una Nigeria da *Tristi Tropici*:

particolarmente inquietanti sono i sistemi di difesa della proprietà, tanto che il mio occhio, concentrandosi su di essi, trascura il resto. [...] uno scorrere di recinzioni, in muratura o cemento o rete metallica, orlate di cocci di bottiglia e/o di filo spinato *d'antan*, o del più moderno *barberina-wire* americano, che sostituisce le lamette alle spine; e di pesanti inferriate a porte e finestre; e di alti e ancor più pesanti cancelli, anch'essi orlati di filo spinato, che addirittura chiudono o aprono alla circolazione, sia pedonale che automobilistica, interi quartieri, o almeno così mi sembra – a una periferia che si configura come un arcipelago mobile non sono abituato. E tutta quest'ansia securitaria, che respiro a pieni polmoni, per così dire, mi opprime almeno altrettanto dell'aria che respiro effettivamente, sulla cui composizione posso solo riportare il dato olfattivo: materia organica animale e vegetale che se ne va a male e forte presenza di idrocarburi e fumi vari⁸.

Ne emerge un'opera divagata. La forma si allontana dalla solita forma dell'*autofiction*, vengono immessi all'interno depistaggi *non-fiction*, e prelievi aforistici involontariamente comico-parodici (l'*humour noir* trevisaniano è sottilmente espresso in ogni testo) si disarticolano in manipolazioni sperimentali da linguaggio extra-letterario cinematografico. Molta critica ha accostato *Black Tulips* al romanzo in peritonite, *Petrolino*, di Pier Paolo Pasolini. Di certo, la suggestione pasoliniana, raffigura un importante elemento stilistico per l'intera opera di Trevisan; e *Black Tulips*, come il postumo Pasolini, si allontana dalla retorica delle codificazioni. Benché il romanzo coltivi una propria estetica, il tentativo di inserirlo in un canone letterario italiano ed europeo può risultare oggetto di un eccentrico posizionamento: si pensi alle volubilità *blasè* e faziose dei viaggi africani di Curzio Malaparte e Bruno Barilli, all'anarchismo di Michel Leiris, al *noir* del *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, ai *reportage* narrativi di Ryszard Kapuściński e Gianni Celati. Infine, come naturale inclinazione al *clinamen* morboso dell'erotismo occidentale: potremmo citare i casi di William T. Vollman, António Lobo Antunes,

⁷ Ivi, p. 46.

⁸ Ivi, pp. 25-26.

Michel Houellebecq, Michel Tournier. *Black Tulips* e Vitaliano Trevisan possono rendere l'idea di quanto la *divergenza*, l'anomalia, l'esuberanza della sua scrittura, diventino un'esigenza fondamentale nel panorama letterario italiano contemporaneo. Un libro di un mondo postumo e paradossale, una dissonante «opera al nero», un «testamento» frammentista assemblato come una operazione autobiografica simil gnostica («Ma scrivere, per quanto atto privo di speranza, o forse proprio per questo, significa aver fede»⁹) falsificata dalla memoria: «Per cercare di essere il più chiaro: avendo rifiutato a priori ogni possibile «registrazione» degli eventi, esterni e interni, in tempo reale, la presente memoria non intende puntinare (geometricamente) un arco temporale fittizio su cui disporre i frammenti in ordine cronologico. Quel che è accaduto è accaduto. Se prima questo e poi quello non ricordo»¹⁰. Cosa c'è di vero nell'Africa di Trevisan? La lente di osservazione resta l'avventura febbrile del suo «materialismo psichico»¹¹ e di quel *Cruising* espressivo che designa il prospetto di un autore conflittuale, prodotto inquieto di un deformante *transfert* culturale immesso nella propria vita-opera:

Curioso fatto che io tenda a identificarmi in uomini come Williams, o Orton, o Fassbinder, o Bacon, o Burroughs, al punto da farne dei modelli, oltre che artistici, anche di vita – vita che, per quanto mi riguarda, non è mai altro dall'opera, e intendo la mia non meno della loro; o la loro non più della mia. So bene che molti vorrebbero, anzi pretenderebbero le due cose nettamente separabili. Li capisco, o almeno credo di capirli e, proprio per questo, non li combatto – ciò che è per me non deve necessariamente essere anche per loro. Ma, tornando ai miei uomini, perché questa identificazione?, forma retorica che mi rimanda a Pasolini, il quale, almeno in apparenza, dovrebbe essere un altro di questi uomini. Dunque perché «in apparenza»? Qualcosa, nella sua scrittura, che, se anche può arrivare a persuadermi, non mi convince mai del tutto. Lo stesso con Testori. Credo abbia a che fare col cattolicesimo, e col relativo culto dei santi, specie se martiri. E sì: è esattamente questo, il martirio, che non mi ha mai convinto. Non che i santi, specie se laici, mi convincano di più; ma i martiri, che spesso sembrano accettare i supplizi con mistica gioia, mi fanno ancora più impressione¹².

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Ivi, pp. 123-124.

¹¹ Andrea Cortellessa, «Vitaliano Trevisan, da dove viene», in «Le parole e le cose», 13 giugno 2016.

¹² V. Trevisan, *Black Tulips* cit., pp. 69-70.

ELISA CHIOCCHETTI
(UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL 'SACRO CUORE' DI MILANO)

COME UN «GRANO DI MIGLIO»
DENTRO «UN'ENORME PENTOLA A BOLLORE».
LA NAPOLI ALIMENTARE DI FUCINI

Raggiunta l'Unità, gli scrittori italiani sono stati chiamati a intraprendere viaggi nella penisola, per mappare ogni territorio, conoscere le questioni sociali e costruire un'identità nazionale. Un simile fervore d'indagine posava i suoi presupposti nell'assenza di un retroterra culturale condiviso, per cui il Lontano era percepito dentro gli stessi confini nazionali, era l'*altro* prima sconosciuto e ora assimilato in uno Stato confuso e smarrito davanti alle molteplici tradizioni regionali. Sono infatti questi gli anni di racconti di viaggio edificanti, come *Giannettino* di Collodi, volto a esplorare l'italianità sparsa tra le varie componenti territoriali; ma anche della scoperta del Meridione, condotta per lo più attraverso diari poi culminati nella redazione di inchieste finalizzate a misurare la miseria addormentata lungo quei confini. Si pensi soltanto, a titolo d'esempio, al resoconto redatto dal giovane Leopoldo Franchetti durante la sua esplorazione di Abruzzo, Molise, Calabria e Basilicata, poi pubblicato nel 1875 con il titolo *Condizioni economiche e amministrative delle provincie napoletane*¹.

Ad essere esplorate dagli intellettuali sono sia le campagne sia le città, Napoli *in primis*: basti pensare alle *Lettere meridionali*, pubblicate sull'«Opinione» da Pasquale Villari nel 1875, riedite nel '78 da Le Monnier insieme – sulla base di un preciso disegno editoriale – all'inchiesta *La miseria in Napoli* della garibaldina Jessie White Mario e a *Napoli a occhio nudo* del toscano Renato Fucini². Tra le città italiane nessuna ha visto mutare la propria immagine quanto Napoli: nel passaggio da capitale del regno borbonico, meta

¹ Leopoldo Franchetti, *Condizioni economiche e amministrative delle provincie napoletane: appunti di viaggio, diario del viaggio* [1875], a cura di A. Jannazzo, Roma-Bari, Laterza, 1985.

² Jessie White Mario, *La miseria in Napoli* [1877], prefazione di P. Finelli, Scicli, Edizioni di storia e studi sociali, 2015; Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo* [1878], a cura di T. Iermano, Venosa, Edizioni Osanna, 1997.

di viaggio prediletta del *Grand tour*, a città periferica dopo l'Unità, le descrizioni di Napoli oscillano dal fascino per il folclore e il popolaresco napoletani, propri della produzione odeporica degli anni Quaranta, al racconto della povertà dei suoi vicoli e della sua plebe, esposti soprattutto dopo la pubblicazione delle *Lettere meridionali*. Napoli assiste a un cambiamento tale del suo ruolo e della sua posizione nello Stato unitario da condizionare persino la topografia descritta dai viaggiatori, che muta dal paesaggio romantico del golfo e del Vesuvio alla «Napoli infernale» dei tuguri, del sottosuolo e dei fondaci³.

Insieme alla *Miseria in Napoli* della White Mario, *Napoli a occhio nudo* di Fucini svolge la sua parte in questo processo di edificazione dell'altro napoletano: entrambi si adeguano infatti alle richieste di Villari e si accostano alla città con lo stesso sguardo «clinico»; dettaglio che non sfuggì ai lettori napoletani, che reagirono con riluttanza ai due scritti, al punto da spingere Villari a intervenire – nella prefazione della seconda edizione delle *Lettere meridionali* (1885) – per scagionare gli autori con queste parole: «Ma la signora Mario era un'Inglese, il signor Fucini un poeta»⁴.

Basta dare uno sguardo veloce a *Napoli a occhio nudo* per capire perché Villari abbia dato a Fucini del «poeta». Mentre *La miseria in Napoli* di White Mario è un'inchiesta mossa da tutto l'ardore risorgimentale della sua autrice, che è impegnata in una denuncia della povertà urbana per ottenere una presa di coscienza da parte dei governi unitari; Fucini, più che a un approccio positivista, sembra essere interessato agli aspetti folclorici e pittoreschi di Napoli e al racconto delle *impressioni* da lui ricavate al primo contatto con la città, proprio come un viaggiatore⁵. Del resto, si è parlato, a proposito dello stile di *Napoli a occhio nudo*, di «realismo romantico» o di «impressionismo», per sottolineare la mancanza di quello sguardo *oggettivo* e *osservativo* che dovrebbe essere implicito nel genere delle inchieste⁶. Non bisogna infatti ignorare che Fucini, partito dalla Toscana alla volta di Napoli dove rimane dal 3 al 30 maggio 1877, era stato invitato da Villari a compiere quel viaggio per inseguire

³ Emma Giammattei, *La letteratura 1860-1970: il «grande romanzo di Napoli»*, in *Napoli*, a cura di G. Galasso, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 383-412, a p. 389. Per le raffigurazioni di Napoli presso la letteratura si rimanda anche a Francesco Sielo, *Realismo e visionarietà. Napoli nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2024.

⁴ Pasquale Villari, *Le lettere meridionali ed altri scritti sulla questione sociale in Italia*, Torino, Fratelli Bocca, 1885, p. VIII.

⁵ Per l'impegno della White Mario come reporter prima al seguito di Garibaldi e poi nel periodo unitario, cfr. *La «nuova Italia» nelle corrispondenze americane di Jessie White Mario (1866-1906)*, a cura di I. Biagiotti, Firenze, Centro editoriale toscano, 1999, nell'*Introduzione*, pp. 9-33.

⁶ Per le citazioni, cfr. rispettivamente Toni Iermano, *Introduzione* a R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 7; Elena Candela, *L'altra Napoli di Fucini. Resoconto di un inviato speciale*, in *Napoli nell'immaginario letterario dell'Italia Unità*, Atti del Convegno (Napoli, 6-9 novembre 2006), a cura di E. Candela e A.R. Pupino, Napoli, Liguori, 2008, pp. 61-93, p. 85.

l'obiettivo – come mette in luce Elena Candela – di descrivere la miseria a cui era condannata a vivere la plebe, ma attraverso una piacevolezza nel dettato adatta a lettori borghesi da sensibilizzare alla causa napoletana⁷.

Il risultato è un *reportage* dal carattere ibrido, a metà strada tra i toni di una denuncia tipici del genere d'inchiesta e quelli dettati dalla necessità di mantenere vivo l'interesse del lettore. Non è quindi un caso che *Napoli a occhio nudo* sia ritenuto da Iermano «una vigorosa inchiesta di denuncia»; da Candela come un'esplorazione di Napoli con pagine «diverse da quelle scritte nelle inchieste in genere e in quella della *Miseria in Napoli* della White»; mentre Luca Clerici lo definisce sia come «uno dei classici della letteratura odepórica italiana dell'Ottocento», sia come un «reportage [...] frutto di una ricerca sul campo», sottolineando così la natura ibrida del testo⁸. I tratti dell'ibridazione emergono da più aspetti: prima di tutto dalla struttura, che è composta da una serie di lettere a forma diaristica – dove i resoconti sulla spaventosa miseria dei quartieri popolari si alternano a vedute paesaggistiche del golfo, memori del genere odepórico – e non da capitoli divisi per ambienti, come invece è possibile riscontrare nella *Miseria in Napoli* della White, che si muove tra gli spazi dell'indigenza, come Reale Albergo dei Poveri, brefotrofi, ospizi, collegi e Monti di pietà; secondariamente dallo stile, che sembra più impegnato a rivelare le impressioni personali che a eseguire un'attenta analisi sociologica, così come dall'alternanza tra esplorazioni nei quartieri popolari, che ricordano le analoghe operazioni nei ventri urbani, e il richiamo di alcuni *cliché* e stereotipi sul popolo napoletano, che invece rimandano ai resoconti dei viaggiatori europei⁹.

Il tema alimentare, in questo senso, acquista una valenza d'indagine centrale, poiché permette non solo di rilevare l'attenzione prestata da Fucini nei confronti della questione alimentare – oggetto di studio privilegiato per gran parte delle inchieste ottocentesche –, ma anche di valutare quale tipo di Napoli l'autore abbia percepito e a suo modo contribuito a edificare nel decennio successivo all'Unità. In considerazione anche del fatto che il cibo, strumento di identità, è una componente socioeconomica e culturale fondamentale di ogni realtà urbana¹⁰.

⁷ Sulla vicenda dell'invito di Villari a Fucini, cfr. T. Iermano, *Introduzione* cit.; E. Candela, *L'altra Napoli di Fucini* cit.

⁸ Toni Iermano, *Raccontare il reale. Cronache, viaggi e memorie nell'Italia dell'Otto-Novecento*, Napoli, Liguori, 2004, pp. 209-226, a p. 216; Elena Candela, *L'altra Napoli di Fucini* cit., p. 80; Renato Fucini, *Napoli a occhio nudo*, in *Il viaggiatore meravigliato*, a cura di L. Clerici, Milano, Il Saggiatore, 1999, pp. 130-142, a p. 130.

⁹ Per la struttura del *reportage* fuciniano, a metà strada tra realismo e poetica romantica, cfr. E. Candela, *L'altra Napoli di Fucini* cit., pp. 74-75.

¹⁰ *Città e cibo dall'antichità a oggi*, a cura di L. Mocarelli, Torino, AISU, 2023.

Non sorprende che i primi riferimenti alimentari di *Napoli a occhio nudo* siano artifici linguistici, impiegati per dare voce alle prime impressioni scaturite nel poeta dal contatto con Napoli:

Mi parve d'esser diventato invisibile, e mi sentii là dentro come un grano di miglio turbinato nei vortici d'una enorme pentola a bollire! Ma ero troppo stanco da poterla godere. Mi doleva il capo, mi frizzavano gli occhi ed avevo tanto bisogno di riposo, che nulla potei intendere né gustare del troppo lauto banchetto così improvvisamente offerto a' miei sensi¹¹.

Se – come sostiene Peter Brooks – il senso prediletto per il realismo, in coerenza con la diffusione del metodo scientifico, è la vista, Fucini attraverso un richiamo a tutti i sensi dimostra chiaramente di essere al di là di uno studio positivista o di una denuncia politica¹². Non è di certo una *Napoli a occhio nudo* quella di Fucini, ma è ben definita da uno sguardo condizionato e di certo non impassibile, in cui persino la spaccatura sociale tra galantuomini e popolo, propria di una città priva di una classe borghese imprenditoriale, è raffigurata per mezzo di opposizioni sensoriali. Sotto la sua penna Napoli diventa un «impasto bizzarro di bellissimo e di orrendo», dove si alternano le categorie estetiche di «gradevole» e «nauseante», una città ibrida e verticale, divisa tra l'alto della bellezza aristocratica e della ricchezza e il basso dell'orrore e della povertà dei lazzari: «Accanto alla elegantissima dama, un gruppo di miserabili coperti di luridi cenci; immondizie e sudiciume fra i piedi, su in alto un cielo di smeraldo; [...] qui un'onda profumata dal fiore d'arancio t'inebria, due passi più avanti la padella del friggitore ti strazia l'olfatto»¹³.

Di certo, l'uso di un linguaggio sensibile, dedito a vista, odorato e gusto, è un artificio “naturalista” attraverso il quale l'autore riesce a oggettivare le percezioni del suo viaggio e a esprimere la sua esperienza immersiva nelle vie della città¹⁴. Parimenti, le precarie condizioni igieniche di Napoli sono esposte ai lettori con il ricorso a un'estetica del disgusto finalizzata a scandalizzare il benpensante, invece che con la lucidità dell'analisi scientifica. Quest'ultimo aspetto rispecchia una questione particolarmente attiva, specialmente negli anni Sessanta dell'Ottocento, presso gli studi accademici napoletani e denunciata da una serie di inchieste, tra cui compare anche *La miseria in Napoli* di White Mario, che hanno messo in luce la precaria situazione sanitaria della città. In *Napoli a occhio nudo* le documentazioni sullo

¹¹ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 46.

¹² Peter Brooks, *Lo sguardo realista* [2005], trad. it. di F. Casari, Roma, Carocci, 2022.

¹³ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 49.

¹⁴ Sull'introduzione dei cinque sensi nella letteratura grazie al naturalismo, cfr. Dora Marchese, *Descrizione e percezione. I sensi nella letteratura naturalista e verista*, Firenze, Le Monnier, 2011.

stato igienico dei *fondaci* o degli ambienti cittadini sono sostituite, ancora una volta, dalla soggettività dell'autore, impegnato in quello che lui stesso definisce il suo «disgustoso pellegrinaggio» nei quartieri popolari, mentre manca l'impalcatura statistica del numero e del documento¹⁵. Questo aspetto si rende evidente proprio nella trattazione della questione alimentare. Nonostante *Napoli a occhio nudo* sia l'unico testo della triade villariana a contenere informazioni riguardo alla nutrizione precaria del popolo partenopeo – a base di «ventidue chiocchie che bollivano in una pentola sbocconcellata, e di altrettante castagne secche» e «un torzolo di cavolo o con un cesto di lattuga, senza pane, senz'olio, senza aceto e senza sale» –, le modalità della sua presentazione sono turbate dall'ironia e da citazioni letterarie (non a caso proprio Belli), che fanno riferimento a una certa tradizione di denuncia sociale confluita nella satira:

dentro al quale si svoltolano e che a migliaia sbucano alla sera dai loro tenebrosi vicoli, aggruppandosi agli sbocchi di quelli come mosche su gli usci d'una fabbrica di colla, grattandosi, spulciandosi e spidocchiandosi voluttuosamente, mi tornò alla memoria il verso del Belli: *O come fa a magnà tutta 'sta ggente?*¹⁶

L'intervento di Fucini modifica il dato numerico tipico dell'inchiesta come emerge dal confronto con le puntuali descrizioni offerte da White Mario a proposito dei miserevoli pasti dell'Albergo dei poveri, dove prevalgono le porzioni giornaliere e la quantità nutrizionale:

Due volte la settimana un chilogrammo di carne vaccino spartesi fra nove persone, cioè 107 grammi ciascuna; nella domenica a desinare si danno 121 grammi di maccheroni e 74 grammi di semola la sera, con una porzione di frutta. Il giovedì, carne la mattina. Gli altri giorni, 121 grammi di maccheroni la mattina, 51 grammi di semola la sera. Il pane di ogni giorno 535 grammi per gli uomini, 428 per le donne¹⁷.

Tolte queste eccezioni di esplorazione nel ventre urbano, i restanti riferimenti alimentari in *Napoli a occhio nudo* sono per lo più filtrati da un magnifico folclorico, condizionato dallo sguardo affascinato e curioso del viaggiatore toscano che si sofferma per lo più sul pittoresco napoletano. La minuziosa descrizione del “tipo” del *maruzzaro*, per esempio, esula da qualsiasi scopo sociologico e sembra invece inseguire la necessità di educare il lettore alla particolarità di questa figura, tratteggiata nella sua gestualità o negli attrezzi tipici:

¹⁵ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 96.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ J. White Mario, *La miseria in Napoli* cit., pp. 60-61.

Il Maruzzaro o venditore di chiocchie, considerato dal punto di vista artistico, è una delle figure più originali dei miserabili di Napoli. [...] Durante la giornata è un essere comune, un venditore di commestibili come tutti gli altri, che passa le sue ore lungo la marina e specialmente lungo la via che conduce alla Lanterna, seduto davanti alla sua pentola fumante [...] Affetta il pane, lo distende su piccole scodelle, ci versa sopra chiocchie e brodo col suo romajolo di latta; fornisce gli avventori, risciacqua i piatti, si soffia il naso con le dita modestissimamente e tace. Ma appena scende la notte, il Maruzzaro cambia affatto il suo aspetto, e da vero chiroterro umano e ragionevole cambia le sue abitudini, veste le sue piume più belle, alza il suo canto e corre le vie della città. [...] Ha una cesta di giunco in capo e su questa cesta sono disposte tre marmitte di rame lucide, terse e pulite, come è difficile veder altra cosa in Napoli. – Una marmitta nel centro; due laterali. Sotto quella del centro arde un fornello che fumica e scoppietta; nelle due laterali sta il pane affettato e non so quale altro ingrediente della sua ghiotta pietanza¹⁸.

Invece di farsi guidare da una fame di reale, Fucini dialoga con la tradizione odeporica e richiama anche alcune operazioni editoriali particolarmente diffuse nella Napoli del tempo, come il volume curato da Francesco De Bourcard, *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti* (1853-1858), una raccolta di aneddoti su popolo e cultura napoletani, di cui sono sondati i “tipi” più caratteristici, con i loro abiti tradizionali e le abitudini culinarie, da offrire in lettura a un pubblico estraneo, ma incuriosito, dalla città. L'operazione è quasi rituale: ogni autore che ha partecipato al volume ha selezionato un aspetto o una figura caratteristici di Napoli e li ha descritti dettagliatamente nel vestiario, nei gesti, nelle usanze quotidiane, tra cui i pasti consumati ogni giorno.

Proprio *Usi e costumi di Napoli* è stato ritenuto da Giuseppe Galasso come il responsabile della diffusione, ancora nel periodo preunitario, di alcuni luoghi comuni sul tipo del napoletano, come la tendenza all'ozio, alla pigrizia e il legame con la sua terra; pregiudizi che è possibile riconoscere sintetizzati nell'espressione «mangiamaccheroni»¹⁹. Diffusosi a partire dal Seicento, dopo aver sostituito quello di «mangiafoglia», il termine ancora nell'Ottocento si presenta come un *cliché* figurativo-negativo attaccato al napoletano²⁰. In particolare, le litografie di Gaetano Dura, veri e propri *souvenirs* per i viaggiatori stranieri, e le testimonianze di scrittori come Goethe o

¹⁸ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., pp. 172-173.

¹⁹ Giuseppe Galasso, *Lo stereotipo del napoletano e le sue variazioni regionali*, in Id., *L'altra Europa. Per un'antropologia storica del Mezzogiorno d'Italia* [1982], nuova ed. accresciuta, Lecce, Argo, 1997, pp. 171-225.

²⁰ Per l'evoluzione del termine, cfr. Emilio Sereni, *Note di storia dell'alimentazione nel Mezzogiorno: i napoletani da «mangiafoglia» a «mangiamaccheroni»*, in Id., *Terra nuova e buoi rossi e altri saggi per una storia dell'agricoltura europea*, Torino, Einaudi, 1981, pp. 292-371, a p. 342.

Dumas avevano concorso a ribadire il pregiudizio dei «mangiamaccheroni», rendendo la pasta come un «vero e proprio topos folcloristico», l'alimento per eccellenza della cultura popolare, ma anche il cibo prediletto dei lazzari e il segno indelebile della loro subalternità tanto morale quanto culturale²¹. Dal brano antologizzato, intitolato *I lazzaroni e i facchini* e redatto da Enrico Cossovič, emerge come la tipica figura del facchino sia accostata non solo al lazzarone, di cui condivide l'ozio giornaliero, ma anche ai maccheroni, come naturale pasto di questo tipo sociale. Nella stereotipata costruzione del personaggio, così come «ordinariamente vien delineato ne' quadri de' nostri costumi», ovvero «sdraiato nella sua sporta (grossa cesta) nella quale mangia beve e dorme, tra i nubi di fumo che partono dalla pipa» e indifferente al futuro, la pasta ne costituisce il cibo essenziale nella formulazione pittorica: «Nulla ingordo, quando ha di che accender la pipa, di che comprare i suoi deliziosi maccheroni e di che provvedersi d'un sorso di vino si reputa il più felice di questa terra»²².

Fucini, nonostante Giustino Fortunato gli avesse apertamente richiesto di ridimensionare lo stereotipo dei napoletani come lazzaroni indolenti, in alcuni passi di *Napoli a occhio nudo* cade nella trappola del pregiudizio, come ha già notato Candela a proposito della sua propensione ad attingere «a luoghi comuni» sulla plebe²³. E proprio la nomea del «mangiamaccheroni» è richiamata per dipingere i napoletani:

Di patria, d'Italia, di nazionalità non occorre parlarne. Essi sono napoletani e basta, ed il resto degl'Italiani, dal lato Nord son Piemontesi, dal lato Sud cafoni e niente altro; ma del rimanente, neppure per il loro nido sentono nobile affezione, non hanno altre aspirazioni che il godimento tranquillo della loro miseria. Lasciateli svoltolarsi nel loro fango e date loro chiocciolate e maccheroni a poco prezzo, non chiederanno mai qual forma di Governo regga il loro paese²⁴.

A differenza di Villari e White Mario, Fucini non si sofferma troppo sulla comprensione delle cause nascoste dietro la miseria o l'ignoranza popolare, ma si limita a documentare usanze e mentalità di questo popolo e curiosità e particolarità (a tratti disgustose) dell'universo partenopeo. Sembra quindi

²¹ François Sabban, Silvano Serventi, *La pasta. Storia e cultura di un cibo universale*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 158. Cfr. Claudia Pingaro, *Markets and merchandise a Napoli nelle impressioni dei viaggiatori inglesi (secc. XVIII-XIX)*, in *Città e cibo dall'antichità a oggi* cit., pp. 724-731 per le attestazioni delle usanze nelle scritture di viaggio.

²² Enrico Cossovič, *I lazzaroni e i facchini*, in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, a cura di F. De Bourcard, Napoli, Nobile, 1858, vol. II, pp. 5-17, a p. 13.

²³ La richiesta di Fortunato è riportata in T. Iermano, *Nella diabolica armonia: gli appunti napoletani di Neri Tanfucio* cit., p. 219. E. Candela, *L'altra Napoli di Fucini* cit., p. 73.

²⁴ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 74.

richiamare un atteggiamento molto simile a quello dei viaggiatori europei – come gli inglesi che, una volta tornati a Londra, si sfidavano con racconti disgustosi a proposito della cucina napoletana, ritenuta lurida e rivoltante – che segnala l'estraneità dell'autore da Napoli, incapace di una piena comprensione della plebe cittadina²⁵.

Quando Fucini scrive *Napoli a occhio nudo*, si è appena realizzata l'Unità, momento in cui gli italiani sono venuti a contatto tra loro e con le differenti tradizioni regionali. Dato che le stesse «abitudini culinarie possono [...] tracciare confini, più o meno marcati, tra gruppi umani», il cibo nel periodo unitario è diventato un sistema sia di riconoscimento sia di costruzione di stereotipi adatti a identificare l'altro²⁶. Nonostante il perimetro nazionale, il diverso si misurava al di là dei confini regionali e lo stesso Fucini, compiendo – da toscano – una discesa da Nord verso Sud, si è accostato alla realtà di Napoli con la curiosità del viaggiatore e il fascino per il diverso. Già gli aggettivi da lui usati per le descrizioni sensoriali parlano delle sue modalità di avvicinamento all'alterità. Così, quella che lui stesso definisce la «misericordia cenciosa e pigolante» di Napoli è riportata all'Oriente, notoriamente simbolo sì di fascino, ma anche di subalternità.

Fucini in questo modo riporta e reinserisce Napoli nei claustrofobici confini dello stereotipo, dentro cui ricerca e costruisce l'identità e l'essenza di una città sì vissuta con tutti i sensi, ma forse mai compresa appieno. Anche nel momento in cui la paragona a Venezia – porto del Nord – la Napoli personificata è descritta con i tratti dell'Oriente, emblema di bellezza ma anche di squallore: «Quella [Venezia] si nutrice di mestizia e di gloria; questa [Napoli], di maccheroni e di luce. Quella coperta di laceri broccati, ma lindi; questa seminuda e lercia, dalle ciabatte sfondate alla folta chioma nerissima ed arruffata»²⁷. Si comprende infine perché Villari abbia riconosciuto in Fucini un «poeta»: il progetto iniziale, di redigere una testimonianza ibridata con il genere dell'inchiesta, fallisce nella necessità avvertita da Fucini di appoggiarsi ad alcune delle modalità più convenzionali per dipingere Napoli, a metà strada tra pittoresco e disgusto.

²⁵ John Dickie, *Con gusto. Storia degli italiani a tavola*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 181.

²⁶ Per la citazione, cfr. Marco Aime, Davide Papotti, *Confini. Realtà e invenzioni*, Torino, Gruppo Abele, 2023, p. 71.

²⁷ R. Fucini, *Napoli a occhio nudo* cit., p. 60.

CATERINA MIRACLE BRAGANTINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE - ENS DE LYON)

NEL «PAESE DELL'INCREDIBILE». NOTE SU MESSICO DI EMILIO CECCHI

Nell'incipit di *Messico*, che inaugura il decennio dei viaggi del critico e giornalista Emilio Cecchi, questi avverte i propri lettori: «Io vedrò quel che mi càpita, e quel che mi pare; e segnerò, più esattamente possibile, qualche impressione»¹. Quando il volume esce nelle librerie, è trascorso ormai più di un anno dal suo primo soggiorno oltreoceano, dove l'Università di Berkeley lo aveva invitato come *visiting* per un corso di storia dell'arte italiana. Fin da subito, l'opportunità gli era parsa duplice: non solo avrebbe potuto finalmente vestire i panni accademici, ma anche sollecitare la propria creatività letteraria attraverso un'esperienza di straniamento. Quasi dieci anni prima, la permanenza a Londra in qualità di corrispondente per «La Tribuna» aveva infatti rappresentato una svolta stilistica e tematica². L'intellettuale intravede così nel viaggio americano un'analogia possibilità, come scrive ad

¹ Emilio Cecchi, *Messico*, Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932, p. 1; il volume è stato riedito con varie modifiche e integrazioni – tra cui l'eliminazione dell'apparato illustrativo – nel 1948 (Firenze, Vallecchi). Oggi il testo è disponibile con una premessa di Italo Calvino (Milano, Adelphi, 1985) o nel Meridiano Emilio Cecchi, *Saggi e viaggi*, a cura di M. Ghilardi, Milano, Mondadori, 1997. Sulla scrittura odeporica di Cecchi, si rimanda almeno a Francesca Petrocchi, *L'Africa coloniale negli scritti di viaggio di Emilio Cecchi (1937, 1939 e 1954)*, Viterbo, Sette città, 1999; Ead., *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose*, in Ead. (a cura di), *Contributi di letteratura comparata*, Viterbo, Sette città, 2010, pp. 99-116; Massimo Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2017; Rachele Buzzetti, *Il limite che mi conteneva nell'ordine. Emilio Cecchi 'odeporico' fra le ere: Messico (1932)*, in «Incontri. Rivista europea di studi italiani», 37 (2022), n. 1, pp. 1-15; Caterina Miracle Bragantini, *I rimorsi del viaggiatore sensibile. Un breve percorso nell'odeporica di Emilio Cecchi*, in *Sistema binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, a cura di G. Marozzi, F. Marti e F. Piangerelli, Macerata, EUM, 2023, pp. 207-219.

² Si veda Federico Casari, *Il primo giornalismo di Emilio Cecchi (1918-1919): comici, colleghi, sedie*, in «Ermeneutica letteraria», XVI (2020), pp. 111-119; Caterina Miracle Bragantini, *La prise de conscience d'un homme de lettres: Emilio Cecchi journaliste politique*, in «Laboratoire Italien», 31 (2023), n. 31, pp. 1-18.

Aldo Borelli, direttore del «Corriere della Sera», confermandogli il servizio dall'estero: «se mi sono sobbarcato alla fatica di queste settanta lezioni in inglese in tre mesi, è stato soprattutto per avere l'occasione di un grande viaggio, da cavarne degli articoli che diano la migliore misura di me»³.

Da tempo, infatti, Cecchi sente la necessità di rinnovare le proprie modalità espressive, e i *reportage* dall'estero che scandiscono gli anni Trenta⁴ costituiscono, in effetti, l'agognato esercizio verso una scrittura di «cose, realtà»⁵. È significativo che tali esperienze e le loro elaborazioni letterarie siano accompagnate da una pratica inedita: la fotografia. Il corpus prodotto nei viaggi consta di quasi 900 fotografie ed è conservato nel Fondo d'autore presso l'Archivio Contemporaneo Bonsanti del Gabinetto Vieusseux di Firenze. Pochissime immagini sono state pubblicate: dei rullini americani, su circa trecento fotografie complessive, solo ventisette vengono inserite⁶ in *Messico*, che, edito nel 1932, raccoglie gli articoli di viaggio riordinati, modificati e ampliati.

Il Messico, che Cecchi si propone di visitare nelle settimane successive al semestre d'insegnamento, viene scelto perché «è un argomento nuovo; e dopo tutto quel che è successo laggiù, credo molto interessante»⁷. Il Paese è, infatti, reduce dalla decade rivoluzionaria (1910-1917, con scontri protratti fino al 1920) cui è seguita l'instaurazione di un instabile governo dittatoriale. L'attenzione verso questo paese che fa da frontiera, geografica e simbolica, tra gli Stati Uniti e il resto dell'America Latina, non farà perciò che accrescersi nel corso degli anni fino a divenire oggetto di un peculiare interesse da parte del regime, che tenta la fascistizzazione delle collettività italiane emigrate lì dalla fine dell'Ottocento fino a proporsi, con la crisi del 1929, come il referente politico-economico alternativo alla democrazia statunitense. Ragioni politiche e culturali, dunque, si intrecciano, rendendo i paesi dell'America meridionale mete allettanti per il giornalismo viaggiante⁸ di terza pagina, un

³ Lettera di Emilio Cecchi ad Aldo Borelli, 8 novembre 1930, conservata presso l'Archivio Storico del Corriere della Sera, Sezione Carteggio, fasc. Cecchi Emilio (255C); d'ora in poi ASCdS.

⁴ Dopo *Messico*, Cecchi scriverà *Et in Arcadia ego* (Milano, Hoepli, 1936), che racconta il viaggio greco del 1934; *America amara* (Firenze, Sansoni, 1939), resoconto della seconda missione americana del 1937-1938; *Appunti per un periplo dell'Africa* (Napoli, Ricciardi, 1954), in cui sono tardivamente raccolti gli articoli di argomento africano redatti nel 1939.

⁵ «Io ero troppo *stylé*; di quel passo, non potevo più muovermi. Ora voglio che nei miei scritti ci siano *cose, realtà*», lettera di Cecchi alla moglie, la pittrice Leonetta Pieraccini, 17 gennaio 1931, citata da M. Ghilardi, *Note e notizie ai testi*, in E. Cecchi, *Saggi e viaggi* cit., p. 1800.

⁶ Si veda Luigi Weber, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi*, in «Arabeschi», 14, (luglio-dicembre 2019), pp. 108-123.

⁷ Lettera di E. Cecchi ad A. Borelli, 20 aprile 1930, ASCdS.

⁸ Per citare alcuni reportage italiani: Luigi Barzini sr., *Sul mare dei Caraibi*, Milano, Treves, 1923; Piero Belli, *Al di là dei mari...*, Firenze, Vallecchi, 1924; Arnaldo Cipolla, *Montezuma contro Cristo. Viaggio al Messico*, Milano, Agnelli, 1927. Sull'attrattività giornalistica, culturale e politica del

genere che, durante il Ventennio, partecipa più o meno consapevolmente al processo di costruzione identitaria italiana non ancora concluso e provvisoriamente dirottato dalla cultura fascista. L'altrove è risemantizzato al mutare dei rapporti che i singoli Paesi intrattengono con il governo mussoliniano⁹ e rappresentato quale «specchio in negativo»¹⁰ dell'Italia.

Un rappresentante tipico di questa tendenza, rispetto alla quale, almeno in un primo tempo¹¹, Cecchi rimane più distante, è Mario Appellius, convinto fascista, che verrà così ricordato da Indro Montanelli: «apparteneva a quella genia di giornalisti per i quali la verità è l'ultima delle preoccupazioni. Passava per un grande viaggiatore in un'epoca [...] in cui la gente viaggiava poco e poco sapeva del mondo lontano»¹². Reporter di punta del «Popolo d'Italia» di Arnaldo Mussolini, autore prolifico di romanzi coloniali, fu anche radio-commentatore durante la Guerra¹³. Dopo aver viaggiato a lungo in Africa e in Asia, nel 1928 Appellius si reca in Sud America: visita Nicaragua, Guatemala, Honduras, fino ad arrivare in Messico, inviando mensilmente le proprie corrispondenze al quotidiano¹⁴. Quelle d'argomento messicano saranno raccolte ne *L'aquila di Chapultepec*, edito da Alpes l'anno successivo e corredato da quaranta fotografie non di sua mano, alcune delle quali già apparse sul giornale.

Confrontare *Messico* con il racconto odepórico di Appellius consente di rilevare la complessità dello sguardo intellettuale di Cecchi rispetto a quello,

Messico, si veda Eugenia Scarzanella, Angelo Trento, *L'immagine dell'America Latina nel fascismo italiano*, in *Il mondo visto dall'Italia*, a cura di A. Giovagnoli e G. Del Zanna, Milano, Guerini e associati, 2004, pp. 217-227. Per un'interessante e documentata interpretazione in chiave postcoloniale del *reportage* italiano in Messico si veda inoltre Franco Savarino Roggiere, Brian Zuccala, *Orienting the Occident. Italian Travel and Migrant Writing in Mexico (1890-1932)*, in «Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale», 54 (settembre 2020), pp. 88-120.

⁹ Non a caso, nello stesso periodo ricevono una spinta decisiva le collane editoriali d'argomento odepórico. È il caso della Alpes di Franco Ciarlantini, che oltre a pubblicare molti dei *reportage* usciti sul foglio mussoliniano «Popolo d'Italia», inaugura la collana «Viaggi e scoperte di navigatori ed esploratori italiani».

¹⁰ Italo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, p. 35.

¹¹ Per la «seconda stagione» del Cecchi odepórico si è parlato, altrove, di «retorica del diverso»: Caterina Miracle Bragantini, *La retorica del diverso: Emilio Cecchi reporter per il «Corriere della Sera»*, in *Contronarrazioni. Il racconto del potere nella modernità letteraria*, Atti del XXII Convegno Internazionale della MOD (Roma, 17-19 giugno 2021), a cura di E. Mondello, G. Nisini e M. Venturini, Pisa, Edizioni ETS, 2023, pp. 451-459.

¹² Indro Montanelli, *Mario Appellius*, in «Il Giornale», 7 settembre 1987.

¹³ Sull'Appellius radiocommentatore, si veda Ada Gigli Marchetti, *Mario Appellius, il microfono del duce*, in Angelo Varni, *Storia della comunicazione in Italia: dalle gazzette a internet*, Bologna, il Mulino, 2002, pp. 129-146. Quanto alla produzione giornalistica, si veda Gianluca Frenguelli, Chiara Grazioli, *La scrittura coloniale di Mario Appellius*, in *Lingua e cultura dell'Italia coloniale*, a cura di G. Frenguelli e L. Melosi, Roma, Aracne, 2009, pp. 57-88.

¹⁴ Sui servizi dall'estero per il «Popolo d'Italia», si veda Alessia Pedio, *Costruire l'immaginario fascista. Gli inviati del «Popolo d'Italia» alla scoperta dell'altrove (1922-1943)*, Torino, Zamorani, 2013.

orientato più schematicamente da una prospettiva politica, del collega. A distinguersi è anzitutto l'approccio all'esperienza itinerante: il fiorentino organizza il suo viaggio sollecitato dalla curiosità di visitare luoghi sui quali ha fantasticato a lungo grazie alle sue letture, da *Mornings in Mexico* di D.H. Lawrence agli *Gli antichi messicani* di Carlo Cattaneo¹⁵. Perciò affronta l'esperienza guidato, e certamente anche condizionato, da quella che Francesca Petrocchi ha definito una «bussola colta»¹⁶, un enorme bagaglio bibliografico di cui al pubblico è offerto un assaggio nella *Nota* che chiude il testo. Questo retroterra letterario determina l'incapacità di abolirsi di cui ha parlato Massimo Schilirò: Cecchi «si porta dietro la casa»¹⁷, cioè la sua biografia culturale, cui spesso si rivolge come riferimento stabile nelle occasioni in cui l'estraneità dell'altrove si fa maggiormente perturbante e rischia di minare l'individualità dell'Io che scrive.

«Il Messico è proprio uno di quei paesi che ho sempre desiderato di conoscere, terra misteriosa e pittoresca che seduce lo spirito e sorride alla fantasia»¹⁸, scrive Appelius aprendo il suo racconto. Già dopo poche pagine è chiaro che si tratta di una formula di circostanza, mentre viene rivelandosi lo scopo sostanzialmente politico del viaggio, scandito da numerosi incontri con le alte sfere statali messicane e con l'ambasciata italiana in Messico.

La divaricazione tra il profilo dei due viaggiatori trova conferma nel racconto. Attraversati la California, l'Arizona e il Nuovo Messico, Cecchi entra in Messico affrontando una metaforica «vendita all'asta, una sterminata liquidazione»¹⁹, suggeritagli dalle numerose botteghe di cambiavalute, pegni e robivecchi di El Paso. Egli abbandona, cioè, il superfluo, per immergersi con entusiasmo (questo il termine da lui stesso impiegato) nell'ignoto. A caratterizzare ulteriormente la sua identità di viaggiatore, v'è un incidente diplomatico sulla via del ritorno: Cecchi viene bloccato alla frontiera a causa di problemi burocratici relativi alla sua presenza sul suolo americano. Tutto il contrario accade ad Appelius, che racconta d'essere arrivato dal Guatemala con un percorso avventuroso e che varca il confine su queste parole: «Chi è il giornalista? – Sono io! – Voi avete diritto d'entrare, grazie ad un telegramma spedito dall'ambasciatore del Messico in Guatemala. Gli altri debbono tornare indietro»²⁰. Egli si riconosce e si propone come *il* giornalista legittimato dalle autorità competenti, che rileva in più occasioni la propria superiorità d'europeo – meglio, d'italiano fascista –, sui territori che

¹⁵ E. Cecchi, *Messico* cit., p. 1.

¹⁶ Si veda F. Petrocchi, *Emilio Cecchi in viaggio tra miti e tradizioni religiose* cit., p. 101.

¹⁷ M. Schilirò, *La misura dell'altro. Animali e viaggi di Emilio Cecchi* cit., p. 57.

¹⁸ Mario Appelius, *L'aquila di Chapultepec*, Milano, Alpes, 1929, p. 8.

¹⁹ E. Cecchi, *Messico* cit., p. 60.

²⁰ M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit., p. 6.

attraversa. Una rivendicazione che è confermata visualmente dalla fotografia posta a lato del frontespizio, che raffigura, come da didascalia: «Mario Appelius a cavallo nella campagna messicana».

La rappresentazione del Messico che i due autori affidano ai loro testi non può che essere, pertanto, radicalmente diversa. Quelle di Cecchi sono pagine di letteratura, da cui traspaiono lo stupore e lo sconvolgimento provocati dall'incontro con un paese a lungo fantasticato, di cui scrive alla moglie: «Ma il Messico! Roba da pazzi. Il paese dell'incredibile. Dopo i primi due giorni nel territorio, traversando in treno da El Paso a Mexico City, sono da tre giorni a Mexico City: lo stupore cresce di continuo. Roba da pazzi. [...] Tutto va da se, non so dove vada; ma è una meraviglia»²¹. L'autore introietta l'estetica messicana (pur adottando una strategia di addomesticamento dell'ignoto²²) e la replica nelle proprie scelte narrative. La sua sensibilità, sempre attratta dai segni misteriosi e inquietanti che percorrono l'esistente²³, si coniuga infatti perfettamente con il dualismo di questa cultura sincretica, per cui Sole e Luna, vita e morte, costituiscono un *continuum* inseparabile e dove, come ha scritto Luigi Weber, «ogni apparenza reale evoca continuamente qualcos'altro»²⁴. Cecchi nota costantemente, nel racconto, quest'ambiguità, che si riverbera su ogni piano sensoriale attraverso potenti figure ossimoriche²⁵, ma, soprattutto, comprende la vitalità del rapporto messicano con la morte. Un tema che per certi versi l'ossessiona durante questo viaggio ed emerge già nella prima sezione del libro, ambientata negli Stati Uniti (California, Arizona e Nuovo Messico). Adottando un elemento centrale dell'antiamericanismo di quegli anni, l'autore ricerca, come un archeologo della modernità, i detriti lasciati dal progresso della tecnica: lo *star system* del cinema muto, le *ghost towns*, le tradizioni dei *pueblos* ormai incancrenite dal turismo etnologico. Ma se in quei frangenti l'atmosfera lugubre di testi e immagini è univoca e definitiva, via via che si scende verso la terra messicana i due codici ne rispecchiano

²¹ Lettera di E. Cecchi a L. Pieraccini, 30 gennaio 1931, citata in M. Ghilardi, *Saggi e viaggi* cit., p. 1799.

²² Si veda M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit.

²³ Si vedano Gianfranco Contini, *Emilio Cecchi, o della Natura (Dal Kipling a Messico)*, in *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei*, in Id., Torino, Einaudi, 1974, pp. 98-111; Adele Dei, *La scacchiera di Cecchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1984.

²⁴ Luigi Weber, *Maschere, teschi e fotografie spettrali. Una lettura di Messico di Emilio Cecchi* cit., p. 117.

²⁵ Al mercato dei fiori di Città del Messico l'olfatto è colpito dall'odore delle corone funerarie, realizzate con i fiori delle paludi: «un alitare di profumi fradici sulla tristezza delle cose: il dolciastro sapore della morte» (E. Cecchi, *Messico* cit., p. 67). A Xochimilco, la cui laguna è formata di «detriti vegetali» (ivi, p. 77), gli edifici hanno un che «di malatamente vivo, una virulenta luminosità d'agonia, nell'aria marcia della laguna, fra i cactus e gli ortaggi gonfi e turchini, quelle rovine sembrano letteralmente formicolare di pustole argentee e di croste» (ivi, pp. 75-77).

l'ambivalenza. In un continuo e forse involontario gioco di luci ed ombre, confuse messe a fuoco e imprecise inquadrature, le sue fotografie la registrano con immediatezza. Particolarmente interessanti sono quelle dei *peones*, con i visi oscurati dai *sombreri* o del tutto nascosti perché ripresi da lontano, di sfuggita. Nel testo, invece, sono insistentemente guardati ma rappresentati attraverso una scrittura fortemente elusiva: per avvicinarsi al proprio oggetto, Cecchi compie uno scarto laterale, attraverso strategie retoriche analogiche:

Una callotta scura gli incorniciava strettamente la fronte e le gote; e il corpo era attillato in una maglia da saltimbanco. Con quegli occhi a mandorla e le grosse labbra imbronciate, il viso minutamente trapanato da qualche morbo era un triste viso di statua²⁶.

Sotto alla cupola dei cappelli, i visi appaiono più scarniti e aguzzi; le mascelle a triangolo come quelle dei gatti. Maschere dai lunghi baffi giapponesi. Facce mon-gole in una canizie di stoppa. Sull'attaccapanni delle spalle, a volte non è rimasto che è un teschio con un po' di cartilagine unta. E le movenze di certi grandi vecchi ischeletriti rammentano il tentennante annaspere della scimmia-ragno²⁷.

Dal canto suo, il racconto di Appelius è fortemente disarmonico e sbilanciato: a dettare il ritmo sono i capitoli di argomento storico-informativo, nei quali il giornalista ricostruisce gli ultimi trent'anni di storia del Messico, dalle rivoluzioni alle lotte per la nazionalizzazione del petrolio. A questi si intrecciano brani dalle istanze erotico-romantiche (come il sedicesimo capitolo, intitolato *Amante Maia di una notte tropicale*), che, con poca fantasia, snocciolano i *topos* del romanzo coloniale; e lunghe digressioni naturalistiche dal tono gravemente lirico. Le tavole in testo rispettano questa disorganicità: ai lettori appaiono luoghi e figure istituzionali, capi rivoluzionari, ma soprattutto vere e proprie cartoline che raffigurano incredibili paesaggi naturali e occasioni di vita quotidiana.

Per comprendere la difformità tra le rappresentazioni del Paese che offrono i due autori, sarà utile confrontare alcuni passaggi dei loro testi. A Xochimilco, località lagunare a sud di Città del Messico di cui entrambi rilevano la somiglianza con Venezia, Appelius racconta con tono descrittivo:

È bello vagabondare in *piragua* pei canali silenziosi in mezzo alle microscopiche isole in fiore. Sulla prua della *piragua* sta l'*indio* in piedi. Come i gondolieri di Venezia punta il suo unico remo nel fango, ora di qua ora di là, facendo andare la barca. [...] I canali specchiano nei loro cristalli il verde delle sponde e le nuvolette randagie del cielo. Quelli meno frequentati sono internamente tappezzati da una

²⁶ Ivi, p. 62.

²⁷ Ivi, p. 66.

vegetazione anch'essa galleggiante di foglie lanceolate, d'un bel verde chiaro e lucido in mezzo al quale sono disseminati dei fiori vetrosi e un po' rigidi – azzurro pallido o giallo ginestra – che paiono ornamenti soffiati di Murano²⁸.

Laddove il dettato di Cecchi proviene da tutt'altra ispirazione lirica, e dà luogo a una rappresentazione vivace ed evocativa:

In una piccola darsena son barche a fondo piatto, e con una specie di pergola in fiori di carta. Si potrebbe fantasticare d'un imbarco per Citera, se altre cose, con maggiore evidenza, non evocassero l'Acheronte. Il barcaiolo dà la spinta col remo, e si parte. Ora la barca scivola pei rivi tortuosi d'una Venezia rusticana. Li fiancheggiano verande col tetto di stoppia e rozzi tronchi per colonne. Festoni di piante rampicanti penzolano sfilacciati dalle tettoie. Dappertutto è un putre rigoglio; e anche l'acqua sulla quale si naviga è piena d'erba come una minestra. [...] E il bordo della piroga è tanto basso che quella gente sembra cammini miracolosamente sull'acque²⁹.

Le fotografie confermano le rispettive impressioni del luogo. Quelle, un po' storte, di Cecchi, prese dalla piroga su cui sta percorrendo i canali, provocano nell'osservatore una sensazione di squilibrio, di oscillazione imprevedibile tra acqua e terra, vita e morte (tavole 14-15). La diciannovesima illustrazione de *L'aquila di Chapultepec* è, invece, una gradevole cartolina, senza sbavature.

Presso le piramidi del Sole e della Luna, a San Juan Teotihuacan, Appelius descrive la scenografia naturale che fa da sfondo ai monumenti adottando una retorica esotizzante che prelude a pagine da guida turistica, ricolme di dati storici e architettonici:

Un vento improvviso squarcia la nuvolaglia in direzione del Popocatepetl. Il cono bianco ed affusolato del grande vulcano compare nello strappo: livida visione di lava e di nevi eterne che spalanca l'orizzonte. Poi anche il sole morente s'apre una feritoia. Dieci minuti bastano perché il vento mandi in pezzi il grande scenario della tempesta. In mezzo al crollo dei siparii, al franar delle quinte, allo sfacelo dei teloni e dei fondi, il tramonto sub-tropicale empie di esplosioni e di fiamme il cielo di Teotihuacan. Ed appaiono le Piramidi!³⁰

Cecchi, invece, racconta la sua personale esperienza di visione, riproducendo a parole la percezione *diffratta* della piramide – che prima sembra una cosa, poi un'altra, e infine un'altra ancora – man mano che le si avvicina:

²⁸ M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit., p. 112.

²⁹ E. Cecchi, *Messico* cit., pp. 77-78.

³⁰ M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit., pp. 70-71.

Finalmente, dietro palmizi che hanno un fogliame di spunzoni in ferro, la massa grigia della piramide del Sole. Si potrebbe scambiare per una qualsiasi collina, non fosse nel suo aspetto qualche cosa d'inquietante. Via via che ci s'accosta, dentro quella mole si formano lineamenti. La scalinata che fende perpendicolarmente la piramide sembra il nasale d'un elmo; e il taglio orizzontale delle terrazze superiori, la feritoia per gli occhi. È lo stesso disegno che si osserva in talune maschere degli Indiani del Nuovo Messico; ma riportato in proporzioni colossali, e con maggior rigore geometrico. La piramide posa sulla terra come una testa viva e gigantesca che dagli occhi socchiusi domina la campagna³¹.

Quanto all'aspetto politico-ideologico va segnalato che la pubblicistica dell'epoca condivide, nel racconto del Messico e dell'America meridionale, l'esaltazione della latinità di questi popoli, sostenuta dalla teoria del *panlatinismo*, che vuole gli Stati dal Messico in giù uniti culturalmente e razzialmente contro il Nordamerica. Tale prospettiva diventa, per l'imperialismo fascista, uno strumento di legittimazione. Se Cecchi vi fa rari accenni che non divengono spunto per un'argomentazione più ampia³², Appelius vuole documentare l'esistenza di un'unità etnico-antropologica che si fa anche ideologica nell'opposizione al «virus anglosassone»: «Quelle forze indie – Azteche, Tolteche e Maia – [...] da sole non possono fronteggiare la Sfinge dei grattacieli, ma possono trovare nella loro fusione con lo spirito latino quella divina materia con cui gli uomini creano la Civiltà del mondo»³³. In questa prospettiva, nulla è concesso all'individualità india del Messico, che il giornalista considera un'astrazione: «Con buona pace degli indianisti messicani tutto ciò che il Messico ha di buono, di dinamico e di promettente è latino. Tutto ciò che pesa come zavorra sullo sviluppo della nazione è indio»³⁴. Durante il proprio viaggio, invece, Cecchi riconosce la «fatale identità della terra e degli abitatori»³⁵, che lega a doppio filo paesaggio, individui che lo abitano e cultura che producono. Egli nota la riemersione di una «razza ch'ebbe una grande storia», ossia il risveglio, nel Messico post

³¹ E. Cecchi, *Messico* cit., p. 95.

³² «Nel Messico si ritrova la semplicità latina. Pochissime note: bianco, nero e qualche tocco d'azzurro formano un accordo sommesso e profondo con il paesaggio d'argento e verde smorto. L'ampio scialle nero sulla testa, le donne del popolo ricordano vedove e madri che, gli anni della guerra, si aggiravano nelle nostre campagne» (ivi, p. 62). Significativo è in questo senso il brano *Latinità*, in cui Cecchi racconta di essersi abituato a segnare, nell'indirizzo delle lettere che invia a casa, «Italy», accanto a Roma. Stessa cosa accade a Cuernavaca, ma lì l'impiegato, «un vecchietto, scancellò l'indicazione. "Roma", mi disse col miglior sorriso, "ce n'è una sola". Non si vorrebbe esagerare la portata di questa affermazione di latinità messicana. Ma sono cose che fanno piacere lo stesso» (ivi, pp. 117-118).

³³ M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit., p. 13.

³⁴ Ivi, p. 358.

³⁵ E. Cecchi, *Messico* cit., p. 55.

rivoluzionario, di una forza sopita (il «dragone sonnacchioso»³⁶) che, dopo anni di dominazione spagnola sta lentamente riprendendo coscienza di sé: «si direbbe d'ascoltare una storia che germina in un'acre cecità fisiologica, per una fatalità ancora inintelligibile, senza forma»³⁷.

Il Messico di Cecchi è un paese vivo, reale, che le corde profonde dall'autore percepiscono nelle sue contraddizioni, registrate in immagini e tradotte in parole. Quello che emerge dal racconto di Appelius, invece, è stereotipato e cristallizzato in un'immagine confezionata per i lettori fascisti. Il primo scrive pensando ai luoghi che ha visitato, il secondo all'Italia, che cerca anche lì, intessendo numerose analogie con la sua patria e visitando con esibita emozione la "colonia" italiana di Chipilo («Sono tetti d'Italia! Sono case d'Italia!»³⁸, esclamerà al suo arrivo). Su tutt'altre note il rondista darà il proprio addio al Messico:

è stato meraviglioso. [...] In molte parti è il più bel paese del mondo; anche superiore all'Italia; l'arte azteca m'interessa meno, ma il barocco è incredibile; e la campagna, i costumi, la gente, la dignità, la cordialità. C'è miseria, dolore, sudicio; ma una civiltà bellissima. [...] Non puoi credere la bellezza di quella terra: me ne ricorderò finché campo³⁹.

³⁶ Ivi, p. 117.

³⁷ Ivi, p. 146.

³⁸ M. Appelius, *L'aquila di Chapultepec* cit., p. 84.

³⁹ Lettera di E. Cecchi a L. Pieraccini, 6 febbraio 1931, conservata presso il Fondo Leonetta Cecchi Pieraccini aggregato al Fondo Emilio Cecchi nell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux; LCP II.1685.

GIULIA PEROSA
(ALEXANDER VON HUMBOLDT-STIFTUNG -
HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN)

APPUNTI SULLE PROSE DI VIAGGIO GADDIANE*

Benché l'opera di Gadda sia stata oggetto di grande attenzione critica sin dagli anni Trenta, le particolarità della sua scrittura, la discorsività ibrida che caratterizza la sua prosa e il conseguente difficile posizionamento dei suoi testi nel panorama storico-letterario novecentesco continuano a offrire materia per nuovi approfondimenti¹.

Tra le varie linee di ricerca che la produzione gaddiana invita a seguire, desta particolare attenzione l'articolato *corpus* delle prose brevi. Infatti, per quanto il romanzo costituisca lo scopo principale dello scrittore sin dal *Cahiers d'études* (1924), la forma breve si configura come una tappa fondamentale della scrittura gaddiana, frutto di un'analoga fatica progettuale e talvolta – si pensi al dittico *Meraviglie d'Italia-Cognizione* – saldamente legata, almeno nei progetti originari, alla controparte più propriamente narrativa².

* Per le opere di Gadda si impiegano le seguenti abbreviazioni: CdU = *Il castello di Udine*, in Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini e E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988; MdI = *Le meraviglie d'Italia*, in Carlo Emilio Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni e D. Isella, Milano, Garzanti, 1991.

¹ Lo dimostra la ricchissima bibliografia, che ogni anno continua a essere ampliata. Si pensi solo, nell'ultimo quinquennio, a *Gadda. Interpreti a confronto*, a cura di F.G. Pedriali, Firenze, Cesati, 2020; *Carlo Emilio Gadda. Un seminario*, a cura di V. Baldi e C. Savettieri, Milano, Mimesis, 2022; il numero monografico di «Strumenti critici» (3/2023), *Cinquant'anni dalla morte. Carlo Emilio Gadda (1973-2023). Gadda Transmissions*; Clelia Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, Pisa, Edizioni ETS, 2024 e il *companion* a cura di Paola Italia, *Gadda*, Roma, Carocci, 2024.

² Si vedano almeno la nota al testo alle *Meraviglie* di L. Orlando in C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti* cit., pp. 1231-1250 e Cristina Savettieri, *Il Mirabilia Italiae di Carlo Emilio Gadda*, in *La parola 'quotidiana'. Itinerari di confine tra letteratura e giornalismo*, a cura di F. Gioviale, Firenze, Olschki, 2004, pp. 143-154.

Tra le varie tipologie di prose brevi, i *reportages* di viaggio rappresentano una cospicua parte di questo *corpus* ed è attraverso la composizione di questi testi che Gadda comincia ad avvicinarsi alla dimensione pubblica della letteratura. Frutto di un lavoro discontinuo, ma di lunga durata, le prose odeporiche costituiscono infatti uno dei poli principali verso cui si indirizza la produzione gaddiana tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, tanto che la critica ha parlato dello scrittore come di un “viaggiatore sentimentale”³. La maggior parte dei *reportages* nasce dal racconto delle trasferte turistiche o lavorative dello scrittore, che narra, alternando una prospettiva memoriale a una narrazione simultanea, l’esperienza in Sud America, sulla costa mediterranea dell’Africa, ma anche in Sicilia o in Abruzzo, per limitarsi solo ad alcuni esempi.

Questo contributo vorrebbe provare a definire una grammatica delle prose di viaggio gaddiane, cominciando a individuare costanti e varianti che definiscono tali *reportages*⁴. In quest’ottica, a fronte dell’ampiezza del *corpus* in oggetto e del lavoro di rinnovamento dall’interno che Gadda fa di ogni genere letterario che sperimenta, risulta anzitutto necessario individuare un criterio di definizione e di suddivisione delle prose. Infatti, se si osserva il vastissimo repertorio di testi brevi, anche a uno sguardo di superficie, emerge in maniera immediata come la struttura testuale, il rapporto tra descrizione e narrazione e la postura di chi parla mutino notevolmente. Da questo punto di vista, la narratologia fornisce due parametri a cui far riferimento per descrivere e organizzare in maniera più rigorosa queste prose, vale a dire il concetto di evenemenzialità (la mediazione, in un testo, di un evento o di una serie di eventi) e la fisionomia dell’istanza locutrice. Guardare a tali parametri consente infatti di distinguere due macro-gruppi di testi: da un lato quelli che potremmo definire, senza alcun giudizio di valore, “bozzetti descrittivi”, vale a dire prose che non prevedono né il racconto di una vicenda, né la presenza esibita di una figura enunciante, ma la cui modalità discorsiva è prevalentemente descrittiva o saggistica, e, dall’altro, prose caratterizzate dal racconto di un’esperienza compiuta effettivamente da un’istanza presente

³ Gian Carlo Roscioni, *Gadda umorista*, in «Strumenti critici», IX (1994), n. 2, pp. 147-162.

⁴ Tra gli studi che hanno già lavorato in questa direzione mi limito a indicare quelli di maggior rilievo: Giuseppe Bonifacino, *Il viaggiatore e la morte. Malinconie abruzzesi di Gadda pubblicista odeporico*, in Id., *Allegorie malinconiche. Studi su Pirandello e Gadda*, Bari, Palomar, 2006, pp. 83-107; Giuseppe Bonifacino, *Verso il «mondo capovolto». Gadda «migrante», dall’Argentina al Maradagàl*, in «The Edinburgh Journal of Gadda Studies», 5 (2007); Giuliano Cenati, *Frammenti e meraviglie. Gadda e i generi della prosa breve*, Milano, Unicopli, 2010; Giovanni Palmieri, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi*, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2014. Per una ricognizione di questi testi e una sintesi delle loro caratteristiche principali si veda ora Pietro Gibellini, *Le meraviglie d’Italia, Gli anni, Verso la certosa*, in *Gadda cit.*, pp. 183-204.

nel testo, che simula una narrazione in presa diretta del proprio viaggio o che rielabora, racconta e giudica gli eventi a posteriori⁵.

A fronte di tali parametri e nell'effettuare una ricognizione dei testi, si rivela necessario operare un'altra distinzione, connessa in questo caso alla dimensione editoriale entro cui vengono pubblicate le prose: come anticipato, molte di queste escono alla spicciolata tra i primissimi anni Trenta e gli anni Quaranta e, in seguito a una selezione, vengono raccolte all'interno di sillogi dalla fisionomia eterogenea. In questo processo, come del resto accade, seppur con modalità diverse, anche per i racconti dell'*Adalgisa*⁶, Gadda interviene con modifiche di vario tipo e soprattutto aggiunge, in particolare nel *Castello di Udine* e nelle *Meraviglie d'Italia*, una serie di note a piè di pagina di varia tipologia: di carattere informativo-erudito, volte a offrire una precisazione storica o artistica, talvolta seria, altre volte in funzione ironica, foriere dei dubbi e delle sensazioni di chi scrive, modellate sulle voci dei dizionari, e così via⁷. Come è ovvio ma utile ricordare, la fruizione di questi testi è senz'altro diversa se la lettura avviene a distanza di giorni, settimane, mesi su riviste o quotidiani, o se invece avviene senza soluzione di continuità all'interno di un volume costruito *ad hoc*, nel momento in cui Gadda sceglie di accorpare le prose in sezioni dal titolo più o meno eloquente e di aggiungere un controcanto alla voce di chi parla inserendo le annotazioni a piè di pagina, e progetta quindi una costruzione progressiva, una trama, in senso lato, attraverso la quale viene restituita l'esperienza odepórica. Tenuto conto di ciò, questo contributo si concentrerà proprio sulle prose che vedono una "seconda vita"⁸ in volume e, in particolare, prenderà in esame le prose riunite nella sezione "Crociera mediterranea" del *Castello di Udine* (1934) e nelle parti seconda, terza e quarta delle *Meraviglie d'Italia* (1939)⁹.

⁵ Noto *en passant* che, in maniera del tutto indipendente dalle teorie narratologiche, Palmieri aveva operato una simile distinzione, individuando da un lato le «prose geografiche», vale a dire prose «che si limitano a presupporre un viaggio, ma in esse il trasferimento fisico nel tempo e nello spazio che il viaggio comporta non entra a far parte del testo» e dall'altro «prose di viaggio vere e proprie», e cioè testi in cui il «trasferimento fisico e psicologico del soggetto in un luogo altro da sé è sempre un elemento fondamentale». Si veda G. Palmieri, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* cit., p. 10.

⁶ Si veda Cristina Savettieri, *Gadda intempestivo*, in *Carlo Emilio Gadda. Un seminario* cit., pp. 191-222.

⁷ Ancora una volta si rimanda alle note al testo delle edizioni Garzanti. Per una panoramica sulle note si rimanda a C. Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento* cit., pp. 205-227.

⁸ Il discorso potrebbe e dovrà essere ampliato considerato che molte di queste prose vedono una "terza vita" nella raccolta *Verso la certosa* (1961).

⁹ Diversa la questione negli *Anni* che, pur accogliendo una serie di *reportages* (*Spume sotto i piani d'Invrea*, *Il viaggio delle acque*, *Verso Teramo*), non prevede il racconto di un'esperienza di viaggio ripartita tra prose diverse, né una suddivisione in sezioni, né l'aggiunta delle note (forse perché, nota Martignoni, «si tratta di una preziosa edizione in pochi esemplari con tre disegni di De Pisis» (Clelia Martignoni, *Sul sistema delle note in Gadda: lavori in corso*, in *Meraviglie di Gadda. Seminario di studi sulle carte dello scrittore*, a cura di M. Marchi e C. Vela, Pisa, Pacini, 2014, p. 123).

Nel tentativo di definire una grammatica di questi *reportages*, individuandone, come detto, le principali variazioni e i *Leitmotive*, terrò conto in particolare di tre fattori: la dimensione spazio-temporale entro cui il viaggio è inserito, la postura assunta dall'io-viaggiante e la discorsività dei testi. Mi pare infatti che tali questioni tocchino i nuclei fondamentali di qualsiasi costruzione odeporica: il luogo e il tempo del viaggio, la figura di chi quel viaggio lo compie e le modalità attraverso cui ricostruisce il suo resoconto. Non sono naturalmente gli unici parametri possibili: si potrebbe tenere conto delle fonti utilizzate dallo scrittore (le guide turistiche, per esempio)¹⁰, o del rapporto con i modelli, o, ancora, del filtro pittorico cui ricorre. Si tratta però di aspetti in buona parte già indagati dalla critica e che, anche per ragioni di spazio, non è qui possibile ripercorrere.

Tenuto conto della tripartizione accennata, comincio rilevando che queste prose non mostrano solo l'ampia varietà delle geografie paesaggistiche che si accampano sulla prosa gaddiana (dall'Italia all'Argentina, passando per la Libia, la Grecia e la Francia), ma anche il diverso rapporto che queste instaurano con la dimensione del tempo. Il paesaggio è talvolta visto con uno sguardo moderno e teso a cogliere la novità del lavoro dell'uomo, in una prospettiva coerente con l'*habitus* ingegneristico dello scrittore, ma anche, come emergerà a breve, con la retorica del Ventennio; altre volte a prevalere è uno sguardo al passato, appannaggio di uno storico o di uno storico dell'arte, che restituisce i *mirabilia* che ha davanti agli occhi; altre volte ancora a prevalere è uno sguardo geologico, ed è in particolare l'Italia che è vista come un insieme stratificato, attraverso uno sguardo in sezione che consente di osservare la coesistenza di tempi diversi¹¹. È naturalmente la postura di chi parla a flettere verso una forma di saggismo, o a cedere alla memoria soggettiva e involontaria, in grado di far riemergere associazioni estemporanee col passato autobiografico. Si prendano come esempio della prima tendenza queste due sequenze, tratte rispettivamente da *Tripolitania in Torpedone* e *Approdo alle zattere*:

Una cruda bianchezza di parallelepipedi ammodo, di là dal mare, definì Tripoli italiana. Avevo letto, con gioia ogni volta, della *operosa fatica d'Italia* nel rigovernare il color locale: ma non mi attendevo una città così *seriamente e dignitosamente nostra* [...].

¹⁰ Si veda per esempio Alberta Fasano, «Così Tripoli mi apparve». *Il paesaggio libico in due reportages di Carlo Emilio Gadda*, in *Geografie della modernità letteraria*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD (Perugia, 10-13 giugno 2015), a cura di S. Sgavicchia e M. Tortora, Pisa, Edizioni ETS, 2017, vol. II, pp. 387-393.

¹¹ Su questo rimando a Cristina Savettieri, *Le forme dell'esperienza. Alcune note su un libro virtuale di Gadda*, in *Gadda. Meditazione e racconto*, a cura di C. Savettieri, C. Benedetti e L. Lugnani, Pisa, Edizioni ETS, 2004, pp. 85-104. Ma si veda anche Federico Bertoni, *La verità sospetta. Gadda e l'invenzione della realtà*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 76-81.

E intelligenti architetti, lungo la passeggiata della città, han saputo levare edifici i quali rispettano il motivo d'ispirazione e le ragioni del sito, Africa, e palesano a un tempo vivace attitudine all'adempimento delle funzioni europee: banche, posta, teatro, grandi alberghi. (CdU, 192, corsivi miei)

I miei occhi, abbastanza buoni, mi avevan già detto che quell'ordine, a Rodi, doveva essere la conseguenza di una analisi diligente ed ubiqua, di una volontà estremamente polarizzata verso il concludere.

Opera di mano italiana le strade, larghe e buone, che per tutta l'isola fanno la gioia dell'auto [...]. *Opera italiana* gli edifici delle scuole, degli alberghi, dello stadio, della bellissima Chiesa, delle caserme, della Residenza: e *amoroso lavoro d'Italia* la ripulitura e il riordino degli edifici cavallereschi.

L'intonaco turco grattato via ha ridato alla luce il muro [...]. (CdU, 203-204, corsivi miei)

Senz'altro, l'esaltazione del colonialismo e la celebrazione della operosità italiana – rese anche sul piano stilistico attraverso la ripetizione variata (in corsivo) – così come l'elogio – presente in altre sequenze – del mito di Roma e dei lavori di restaurazione delle immense opere dell'impero (che creano idealmente un legame, una sovrapposizione tra il regime fascista e l'impero romano, in qualche modo giustificando il dominio coloniale) si pongono in sintonia con la costruzione mitografica e con la prospettiva retorica del Fascismo¹². E tuttavia varrà la pena tenere a mente, anche per posizionare in maniera più corretta il rapporto di Gadda con il regime e l'effettivo apporto della sua opera alla propaganda, che questi stessi motivi sono motivi ricorrenti nella riflessione dello scrittore e nascono ben prima della dittatura mussoliniana; tra questi, il lavoro dell'uomo, la sua capacità di plasmare a proprio piacimento ciò che gli sta attorno o la tematizzazione della necessaria corrispondenza tra la conformazione del territorio e le opere antropiche che lì sono state costruite. In altre parole, se è innegabile che con queste prose Gadda convogli motivi e questioni cavalcate dal regime, anche adottando stilemi retorici propri dei discorsi di Mussolini¹³, d'altro canto è forse necessario riposizionare, come già proposto da Savettieri, la costellazione delle opere dello scrittore in un orizzonte molto più mobile e problematico di quanto una prima lettura potrebbe indurre a fare.

Su un fronte in qualche modo opposto si staglia invece una tendenza che, come accennato, la critica ha definito propria di un "viaggiatore

¹² Cristina Savettieri, *Il Ventennio di Gadda*, in *Scrittori italiani tra fascismo e antifascismo*, a cura di R. Luperini e P. Cataldi, Pisa, Pacini, 2009, pp. 1-33.

¹³ Sia consentito il rimando a Giulia Perosa, *Gadda e il paesaggio: modi, funzioni, prospettive*, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 125-126.

sentimentale”, categoria su cui sarebbe necessario riflettere maggiormente quanto alla sua appropriatezza: in origine chiamata in causa assieme alla categoria di umorismo da Roscioni, è stata poi utilizzata in maniera indipendente forse tradendo l’originario e utile collegamento con la materia sterniana; mi pare infatti che manchino, in queste prose, quel senso dell’ironia divagante e quella leggerezza che sono tipiche dello Yorick del *Sentimental Journey* e che Sterne sviluppa in risposta, quando non in aperta critica, con la tradizione precedente. Di certo è innegabile che emerga una tensione soggettiva mossa dall’interiorità di chi scrive, come mostra il seguente passo:

Veniva la notte. L’Oceano trascolorava in grigio ed in cenere con rimandi rossi nelle gole delle onde, ed era poi tutto una livida salamoia; il cielo si striava di sottili sfrangiature di porpora e di desolati pensieri (*gli abissi, la mamma!*): ed ecco a prora, sul ponte, la breve folla di terza classe fra gli argani e i «cavallini» delle manovre. Risciacquati i loro piattelli di stagno [...], si sdraiavano sulla tolda: ognuno si avvolgeva nella sua grigia coperta, avanzavano fuori le scarpe, per lo più gialle, come di chi fosse stato ripescato dai regni di morte, ricomposto sul ponte. [...] L’Oceano voleva impaurirli. Ma, poi, se ne dimentica e dorme: si spiccano nel vento le amare foglie, travolte; così andavano questi verso ventura e speranza [...]. Un ricordo! E tutto diventerà memoria, soltanto memoria.

Un ricordo la mamma, il fulgore verticale dell’Alpe scheggiata e intrisa¹, coronata di folgori. (MdI, 107, corsivi miei)

¹ Intrisa di sangue.

La descrizione paesaggistica del tramonto incorpora a poco a poco, diventando paesaggio interiore, la prospettiva soggettiva dell’io-viaggiante, che allude nella parentetica a quali siano i suoi «desolati pensieri» per poi chiarirli alla fine del brano: la morte del fratello durante il primo conflitto mondiale e il conseguente dolore materno si riaffacciano all’improvviso, in un moto dove a prevalere è l’associazione involontaria indotta dal vissuto traumatico.

Altrove la soggettività individuale tende a un’espansione prospettica. Ciò accade, per limitarsi a un esempio, in una sequenza di *Un cantiere nelle solitudini*:

Nel sottile traliccio che occupava e velava tutto il riquadro della mia finestra, la rossa ed ultima luce si frangeva iridandosi. Sembrava allontanarsi ed oscurarsi il mondo; sulle chiome delle paurose foreste la notte, la buia solitudine. Ivi, fra i mille grovigli, respira e indura il vigore del quebracho: mentre lenti secoli esalano dalla foresta e dall’acque, verso gli atlanti futuri. Lontani imperi si dissolvono, o si ricreano, dopo le giornate di caglio e di polvere. *Tali dicerie portano i gringos dalle lor terre, e méntonono dei gemelli allattati da una lupa, e di Classe e Bisanzio. Inventano*

cupole, ori, gialle vele ad una riva denominata Venezia, dove un leone di porpora ha l'ali sopra ogni vela, ed il libro: e si accatàstano, alla cala, merci, dalle chiarezze favolose del mare. [...]

Veniva la notte, tutto si allontanava, i rossi bagliori erano fuggiti ad immergersi nelle chiome di lontanissime selve: ero solo. (MdI, 116, corsivi miei)

A partire da uno scorcio paesaggistico osservato dalla finestra, alla prospettiva dell'io si sostituisce quella degli Indios, che sono tutt'uno con il loro ambiente atemporale e considerano diceria la civiltà latina e italiana. Ciò mostra come un tratto tipico dei romanzi e dei racconti gaddiani, quello del multiprospettivismo, venga talvolta reimpiegato anche in prose che non sono narrative in senso stretto, come appunto i *reportages*.

Giungo allora all'ultimo punto. Come la maggior parte delle opere di Gadda, anche queste prose sono caratterizzate da un tessuto discorsivo ibrido, che viene diversamente modulato in direzione lirica, saggistica o narrativa e che allontana, se fosse necessario ribadirlo, la prosa gaddiana da quella di chi sperimenta il genere odeporico nell'*entre deux guerres*¹⁴. Spesso nei *reportages* si riscontra una tensione lirico-elegiaca che si esplica tanto sul piano tematico, con la ripresa quasi poetica di cellule liriche ricorrenti, quanto sul piano formale, attraverso il ricorso a fenomeni quali l'anteposizione dell'aggettivo al nome («cara bellezza»; «marmorei sogni») la monotongazione («move»), la predilezione per la versione aulica di determinati vocaboli («colmigni»; «risfólgora»):

La nostra gente si move sulla banchina, e del nostro cotto ed intönaco son fatti i muri e le logge, i colmigni: già salutiamo la cara bellezza! Il pavese ha salutato le cùpole e i campanili, i marmorei sogni de' palagi, contro di cui la serenità mattutina, con allegri lampi, risfólgora. Nel tramonto, forse, il sogno sarà nuovo e diverso: e sarà dogale porpora e oro. (CdU, 209)

A controbilanciare questa tendenza, Gadda ricorre frequentemente al lessico tecnico. Gli esempi sarebbero numerosi e i tecnicismi si diramano anche nelle note, ma, per ragioni di spazio, mi limito a citare un passo esemplificativo tratto da *La funivia della neve*:

Cinque piloni o cavalletti in traliccio di acciaio sostengono le catenarie dei cavi: tre nella metà inferiore, due nella superiore. Il più alto, di 31 metri. In sommo di ciascun pilone due mensole: e ognuna di esse porta la cosiddetta «scarpa» dove si appoggia la fune portante e dove sono impernati i rulli che levano e guidano le funi mobili. La lunghezza e l'ampio raggio di curvatura delle scarpe vengono a

¹⁴ G. Palmieri, *La fuga e il pellegrinaggio. Carlo Emilio Gadda e i viaggi* cit., pp. 20-49.

consentire al carrello un passaggio molto dolce, quasi inavvertito, sopra la mensola di ogni pilone: mentre in alcune funivie si riscontra, nell'atto del transito, un brusco variare della pendenza. (MdI, 128)

Tecnicismi e lirismo si mescolano infine all'interno di una prosa che spesso si distingue per una evidente tendenza narrativa, del tutto analoga a quella propria dei racconti o dei romanzi:

Erano circa le dieci nello scialbo grigiore dell'inverno, dopo una seconda notte di treno, dopo fuggenti abetaie. Salii pochi gradini del ballatoio che prendeva il viandante addirittura di strada: sospinsi, vincendo quel disagio che m'aveva trattenuto per un attimo, il battente a vetri: entrai nel Restaurant de la Mine. Non c'era altro da fare.

Nessuno! al venire dalla stazione percorrendo quella medesima strada, più ampia d'un viale. Davanti alle case ermetiche le concimaie quadrate, ricolme di uno strabocchevole e dovizioso letame cavallino: quasi per mostra di un'agreste opulenza, per testimonio di legittimati possessi. (MdI, 118)

Questa tendenza si esplica attraverso diverse forme di narrativizzazione dell'esperienza. In alcuni casi, la voce narrante sfrutta l'indicativo presente o l'indicativo futuro, coniugandoli con la forma allocutiva del 'tu', come emerge in questi due passi, tratti da *La funivia della neve* e *Apologo del Gran Sasso d'Italia*:

Vedi allora, volgèndoti, lontanare sui colli appianati le case e le ville degli uomini, i loro mandorli, le brune arature: l'aridità pura del monte *ti ha preso*, la rocca *affiora* dal pàscolo: e la montagna è davanti come il bastione della solitudine, superba e chiara verso il crinale.

Temibili divinità la detergono: il vento, la fatica estuosa del sole. Così tutte le cime d'Abruzzo, bianche sedi del sogno e dello stupore. (MdI, 127, corsivi miei)

Dove il crinale d'Italia, fra il Vomano e l'Aterno, «passa oltre quel segno», e, vinto il gregge nebuloso de' gioghi, supera di mille metri la vetta dantesca del Falterona, leva nei cupi azzurri in vista de' due mari il suo grigio vertice, striato di gelide nevi, non ci sono proibizioni alla libera bellezza d'ogni *tuo* moto e appetito: se anche, dopo la corsa e la neve, *ingollerai* una minestra calda o tracannerai un qualche demonio di bicchierino, non sarà poi la fine del mondo [...]. (MdI, 133, corsivi miei)

In questi casi le scelte verbali incidono in modo notevole sul posizionamento del lettore: l'adozione del presente, coniugato, come detto, con le allocuzioni, crea una simultaneità tra visione e scrittura, quasi il lettore fosse

chiamato accanto a Gadda a guardare e “attualizzasse” così il suo corpo dentro il mondo di carta¹⁵; con l’adozione del futuro, invece, la voce narrante nutre le aspettative di chi legge, quasi prefigurando la sua esperienza. In altre occasioni, invece, come nel passo che segue, l’uso del passato restituisce un vero e proprio racconto esperienziale, tipico della narrazione di viaggio *tout-court*:

Salivamo, lungo la muraglia, dall’area de’ Marsi, lasciato nella luce del meriggio il Fucino: che *si distese* ampio allo sguardo nella sua tremolante fumèa non appena l’autocorriera ebbe superato Celano. Di nuovo *saliva*. Vividi e spessi pini *macchiaron*o del loro folto il monte, battuto dal sole. [...]

Com’era vasto il monte! Con quale amore, a vent’anni, ne avrei cercato e corso le forre! Ma l’autopostale *fuggiva*, portandomi traverso le piane del tempo. (MdI, 152, corsivi miei)

Quello che, pur per sommi capi, pare insomma emergere è un quadro mobile, attraversato però da costanti che, sebbene variamente declinate, sembrano restituire un paesaggio dai contorni piuttosto definiti, un paesaggio che sarebbe ancor meglio descrivibile se messo in dialogo anche con le altre prose brevi, al fine di comprendere meglio i diversi equilibri che si creano tra le istanze che regolano la scrittura gaddiana.

¹⁵ Sull’*embodiment* del lettore, si veda Marco Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, Berlin-Boston, de Gruyter, 2014.

DARIO CALDARELLA
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO)

«IL PORTO E IL MARE DOPO». L'IO VIAGGIANTE
COME PUNTO D'OSSERVAZIONE DELL'ALTRO
NELL'OPERA DI BARTOLO CATTAFI

Parlando di Bartolo Cattafi si è sempre lasciato il dovuto spazio alla narrazione del viaggiatore avventuroso «alla Hemingway»¹: l'uomo scampato alla lama di un gitano geloso in Andalusia, quello che si risveglia in mezzo a un letto di protesi anatomiche a Dublino, e che guarisce da un'infezione gastrica mangiando dell'ottimo couscous tunisino. Alla base di questa aneddotta c'è però una matrice profonda, che ha nella condizione stessa del viaggiare le sue radici. In un'intervista rilasciata all'amico Enzo Fabiani – e pubblicata su «Gente» – Cattafi esplicherà questa condizione: «Per me viaggiare è un modo di arricchirmi, d'abbracciare più geografia (per me sempre materna), d'abbracciare più umanità (per me sempre fraterna). È quindi fatale che viaggiando scriva delle poesie. Cose passate sulla mia pelle, e dentro il mio sangue»².

La condizione del viaggiatore non è quindi solo feconda, ma riveste una funzione familiare, quasi domestica. È chiaro, dunque, il processo che porta il poeta a ritagliare, sin dagli albori della sua produzione, una finestra sul mondo esterno che si traduce in veri e propri resoconti di viaggio. D'altronde, la prima ambizione di Cattafi era quella di diventare un reporter, come si può leggere nella scheda di presentazione alla plaquette *Partenza da Greenwich* che lui stesso – su invito di Sereni – redige:

Bartolo Cattafi è nato il 6 luglio 1922 a Barcellona (Messina) e ivi tutt'ora risiede. Si reca all'estero ogni volta che può e come può: certi suoi viaggi in Europa e in Africa

¹ Si riprende qui un'espressione utilizzata da Giudici, cfr. Giovanni Giudici, *Un poeta alla Hemingway*, in *Per Bartolo Cattafi*, Atti del Convegno di studi su Bartolo Cattafi, in «Lunarionuovo», II (1980), vol. 6/7, pp. 50-51.

² Enzo Fabiani, *In Sicilia a caccia di sirene*, in «Gente», 22 luglio 1972.

e relative situazioni avventurose sono già oggetto di favola tra gli amici. Tra i paesi visitati predilige Irlanda, Inghilterra e Scozia, Spagna; vorrebbe conoscere meglio l'Africa; e poi recarsi in Asia, Oceania, America. Possiede una penna Sheaffer e una macchina Smith-Corona, modello Skywriter, che spera di poter adoperare bene, un giorno o l'altro, se qualche giornale gliela farà portare in giro per il mondo³.

La strada dei reportage giornalistici si affianca (fino agli anni Sessanta) all'attività poetica, consegnandoci alcune prove notevoli. Una volta abbandonata la scrittura in prosa, il reportage non viene messo da parte, ma permane all'interno delle raccolte. La presenza di sezioni dedicate ai viaggi è infatti una costante cattaiana: ne *Le mosche del meriggio* confluiscie, senza subire modifiche, la già citata *Partenza da Greenwich*; in *L'osso, l'anima* è presente una sezione dedicata al viaggiare (*Moto a luogo*); ne *L'aria secca del fuoco* abbiamo un intero itinerario di viaggio (*Linea di costa*); mentre *Marzo e le sue idi* si apre con una serie di componimenti scritti a Ostuni.

L'io viaggiante del poeta non è quindi solo un momento di fuga, ma diventa un pretesto per osservare meglio la realtà. Uno sguardo cosmopolita che supera il concetto stesso di confine e, come scrive Zagarrio, «da soggettiva esperienza solipsistica si fa a un certo punto "storia" di una realtà, la quale solo allora si illumina nella sua nitida e drammatica verità, quando appunto l'esperienza, nella sua imprevedibile dinamica del viaggiare e del reperire da esso gli elementari sensi del mondo, la rende visibile alla coscienza universale»⁴.

È quindi attraverso queste coordinate che andremo ad analizzare due casi specifici in cui lo sguardo di Cattafi riesce a oltrepassare la semplice cronaca di viaggio e a immergersi nel brodo primordiale dei luoghi visitati: nel primo, in cui lavorano in parallelo le prose e le poesie, ci soffermeremo sull'Inghilterra dell'inizio degli anni Cinquanta; nel secondo, incentrato solamente sulla componente poetica, prenderemo in considerazione la Croazia dell'inizio degli anni Settanta.

«Si parte sempre da Greenwich/ dallo zero segnato in ogni carta e in questo/ grigio sereno colore d'Inghilterra»⁵, e anche la nostra analisi partirà da qui. L'Inghilterra ha nei confronti di Cattafi, soprattutto agli inizi del suo girovagare per il mondo, un fascino magnetico, tanto da dedicarle non solo il titolo della plaquette (*Partenza da Greenwich*) e diverse poesie presenti in essa, ma ben tre articoli apparsi su «L'Ora». Essa rappresenta quasi una sorta di isola speculare alla Sicilia. Se quest'ultima è pigra e

³ Bartolo Cattafi, *Partenza da Greenwich*, Milano, Quaderni della meridiana, 1955.

⁴ Giuseppe Zagarrio, «Cosmopolitismo» di Bartolo Cattafi, in «Il Ponte», XXI (6 giugno 1965), p. 852.

⁵ *Partenza da Greenwich*, in Bartolo Cattafi, *Tutte le poesie*, a cura di D. Bertelli, Firenze, Le Lettere, 2019, p. 54.

rovinata dallo Scirocco e le presenze umane e animali sembrano violentare l'ambiente con «folle turbolente e ispide di gatti affamati e patetiche pattuglie di cani che rumoreggiano tra le cartacce [...] a far piazza pulita tra la spazzatura»⁶, l'isola inglese è linda, calma, ordinata e la mano dell'uomo tende a scomparire:

La Natura qui è forte; ed essa è quercia, è mano d'uomo (che non distrugge, deforma e altera quando ne può fare a meno), è stuolo infinito di cornacchie che si alzano e si abbassano per poi ancora alzarsi e abbassarsi, instancabilmente. La mano dell'uomo si inserisce bene nel quadro, ne è parte viva e attiva, come le cornacchie, come le querce, come il velo di nebbia che cade sul tramonto. Ma più che l'uomo qui il suo lavoro è visibile. Qui l'uomo è veloce, con tutte le sue macchine, nel fare i lavori agricoli, così che la campagna appare quasi sempre deserta, anche d'estate⁷.

E questa rapidità collabora alla creazione di un paesaggio perfettamente abbandonato, tanto da portare lo stesso Cattafi a chiedersi: «Possibile che tutto quest'ordine meticoloso e armonioso sia tenuto da legioni di fantasmi?»⁸. Il divario tra i due regni, quello dei vivi, chiassosi, europei, e quello dei morti, pallidi, inglesi è separato da una minuscola striscia d'acqua, la Manica, che i secondi tendono ancora oggi a considerare «non nella sua striminzita misura geografica, ma come spazio enorme, oceano, distanza metafisica da una terra, da una storia, da una civiltà, da un costume che si chiamano Europa»⁹. Anche in questo caso il rimando alla terra natia del poeta, quella Messina che si affaccia su un'ugualmente striminzita striscia d'acqua dall'inquantificabile distanza metafisica – lo Stretto – è evidente.

Questa distanza, questa divisione netta, porta il poeta a rassegnarsi allo stigma dell'alieno in terra aliena, perfettamente identificabile sin dalle piccole cose. In uno degli articoli, infatti, è riportato un episodio esemplare: nella fretta di raggiungere il treno per Londra, Cattafi si rovescia addosso il tè appena acquistato, suscitando il biasimo degli astanti e un'ironica ammissione di non appartenenza: «Come si fa a buttare il tè per terra e a bagnarsi così?, bisogna essere non inglesi per fare di questi sconvenienti pasticci»¹⁰.

⁶ Bartolo Cattafi, *Viaggio in Inghilterra*, in «L'Ora», 16 gennaio 1953, ora in Bartolo Cattafi, *Le isole lontane. Scritti di Bartolo Cattafi*, a cura di N. Sottile Zumbo, Messina, GBM, 2008, p. 111, corsivo di chi scrive.

⁷ Ivi, p. 108.

⁸ Bartolo Cattafi, *Ordinata campagna inglese*, in «L'Ora», 7 settembre 1952, ora in B. Cattafi, *Le isole lontane* cit., p. 107.

⁹ B. Cattafi, *Viaggio in Inghilterra* cit., p. 112.

¹⁰ B. Cattafi, *Ordinata campagna inglese* cit., p. 105.

Dinanzi all'impossibilità di integrarsi, alla percezione di una naturalità artefatta, il gioco poetico di Cattafi prende il sopravvento, e in *Con J. in Trafalgar Square* arriva a ipotizzare il furto di una delle colombe che sostano sul monumento dedicato a Nelson, ingannandosi che il gioco d'acqua "stagnante" della fontana sia in realtà l'acqua "viva" dell'oceano:

Nelson non vede, assorto
nel suo bronzo, questo sfarzo
d'ali e venti nel cielo;
marzo o un altro
nome che gira insieme agli astri
e piomba su di noi.
So che vinci, colomba in allegria,
l'abisso notte e giorno
che sopporti uno squallido
spruzzo di fontana
come la cresta
del selvaggio oceano.
So ch'è mia la vorace
tristezza dello struzzo,
petalo, vetro, chiodo,
cupa brace di festa ti porto
lontano, di frodo, nel deserto¹¹.

Ma il gioco resta tale, perché il poeta sa che «l'organismo inglese» è chiuso e incorruttibile, e che non si può sradicare l'Inghilterra da chi la abita. Anzi, il suo crisma è infestante:

il guscio è chiuso, l'organismo inglese coltiva e riproduce in sé germi squisitamente inglesi, e se tocca e accetta qualcosa d'altro, il suo contatto è magico: adatta, trasforma, assimila, anglicizza; imprime il suo crisma inglese, incancellabile. Queste isole sono il continente inglese, l'isola mentale inglese, il castello più glorioso e inaccessibile e incorruttibile, proprietà di Sua Maestà e di Mr. Smith¹².

Questo è dunque il potere inglese, la mano di un globalizzante re Mida che trasforma qualsiasi cosa col suo tocco magico e cristallizzante. E se, nel gioco di specchi con cui abbiamo introdotto la Gran Bretagna, tutto ciò che sta oltre la Manica ne rappresenta il rovescio, allo stesso tempo Cattafi riconosce in quello stesso rovescio ciò che ha reso grande questa terra:

¹¹ B. Cattafi, *Tutte le poesie* cit., p. 55.

¹² B. Cattafi, *Viaggio in Inghilterra* cit., p. 112.

Di là dai mari le prospettive sono confuse, si somigliano un po' tutte, da un certo punto di vista; quali coste si levano all'orizzonte? Isole, penisole, terre vecchie e nuove, coste di cinque continenti; cinque poveri continenti che non sono la Gran Bretagna. Solo questa è la terra inglese, solo qui Dio ha lasciato cadere il suo seme d'oro; e forse perciò le banche sono chiese tanto amate e solenni. L'oro vero e proprio, però, viene dalle rotte dei cinque poveri continenti¹³.

La fisionomia del paesaggio diventa dunque un mezzo per analizzare la storia dei luoghi e tentare di predirne il futuro, come vedremo nel secondo caso analizzato.

All'inizio degli anni Settanta, Cattafi e sua moglie si trovano in Dalmazia, ospiti di Mladen Machiedo, traduttore croato del poeta. Questa visita colpisce particolarmente Cattafi, che dedicherà undici componimenti al suo viaggio, ponendoli all'inizio della sezione *Linea di costa*, contenuta all'interno de *L'aria secca del fuoco*. Scriveva Miligi in un articolo uscito a vent'anni dalla pubblicazione della silloge (e nel pieno del conflitto serbo-croato):

La Jugoslavia era il primo Paese socialista che il poeta visitava: il suo primo contatto con una realtà che da lontano appariva assai diversa da come la conoscerà. Correano gli anni in cui lo stato-mosaico offriva al mondo un'immagine rassicurante di compattezza; sembrava aver trovato con Tito un ruolo politico significativo a livello mondiale e, con esso, le ragioni ideologiche e pratiche capaci di dare stabile coesione all'amalgama. [...] Ma Cattafi, abrasa la scrittura apocrifa sulla superficie del palinsesto, vi legge impietosamente la cronaca amara dei giorni a venire. Ed indubbiamente è questo il dato che a primo impatto maggiormente colpisce il lettore che quella cronaca vede ora sdipanarsi sotto i suoi occhi¹⁴.

Il quadro che viene fuori dalla lettura dei componimenti è infatti chiaro: una terra di conquista, da sempre in mano ad avventori-mosca che succhiano continuamente qualsiasi risorsa prodotta come fosse miele:

Quanti leoni alati
mosche marmoree posati
sull'Istriadalmazia e sue
mediomassimominime
molliche marine.
Tanto tutti gli avi sapevano
dai tempi delle caverne
d'oriente e d'occidente

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Giuseppe Miligi, *Ribollono le acque/ tra Serbia e Croazia*, in «Gazzetta del Sud», 13 marzo 1992.

grecoromanoillirici
 turchi dogi duci
 gabrieli garibaldini
 che queste coste erano favi
 ricolmi di buon miele¹⁵.

L'immagine del miele diventa un topos all'interno delle poesie della sezione, fungendo una volta da coordinata geografica («negli angoli di Dalmazia/ spiccano tre gialli/ liquidotrasparenti/ miele d'api adriatiche/ olio di lavanda/ olio di rosmarino», *Nella macchia mediterranea*¹⁶), un'altra da memoria storica («e Virgilio sghignazza nelle selve/ gioisce succhiando miele dalmata/ di Lésina», *Le NEP*¹⁷) e persino da simbolo di appartenenza («La Radenska nel vetro color miele», *Acqua minerale*¹⁸). In quest'ultimo caso la Radenska, acqua minerale croata, diventa portatrice di un messaggio, di un contenuto a cui si guarda con allarme, e il miele – per analogia cromatica – lascia spazio all'urina.

E il messaggio di cui sembra essersi accorto Cattafi è quello di un nazionalismo croato mai veramente sopito, come leggiamo in *All'Hotel Palace*:

Arriva un capoccione con lasagne
 visibili-invisibili avvolte
 intorno ai polsi e alla testa
 se gli apri il pugno destro
 gli trovi una o più leve di comando
 forse già collegate col futuro
 preda d'un fuoco superbo d'assetato
 ordina al banco del bar
 un grandecroazia
 senza neanche un pizzico di serbia¹⁹.

Il pugno chiuso che nasconde leve di comando che guardano al futuro, il fuoco superbo, il riconoscimento nel liquore nazionalista che non accetta nessuna mescolanza con la vicina Serbia, sono tutte spie che testimoniano quanto Cattafi sia pienamente consapevole degli “umori del sottosuolo”, del magma che di lì a vent'anni verrà fuori, trasformando i Balcani in un territorio di morte. La tensione che monta fa ribollire le acque dei fiumi come fossero i geysir che il poeta ha osservato in Scandinavia. E questa

¹⁵ *Mosche, miele*, in B. Cattafi, *Tutte le poesie* cit., p. 251.

¹⁶ Ivi, p. 250.

¹⁷ Ivi, p. 253.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Ivi, p. 255.

«scommessa sull'umano» – per usare ancora le parole adoperate da Mili-
gi – sfocia nella poesia più significativa e premonitrice della sezione, *Ri-
bollono le acque*.

Ribollono le acque
tra Serbia e Croazia
esplosive come la molotov
minerale Radenska
nei sacri fiumi storici
tipo Tevere Senna Tamigi
di Serbia Slovenia Croazia
sussultano i pesci semiallesso
semicombusti dagli scoppi
niente invece ribolle
dove tutto è debole e depresso
se si può si dorme
all'ombra d'un albero macedone
in Montenegro ai piedi di un macigno
le di solito fresche
acque salate di Dalmazia
ribollono d'orgoglio
se sparsi tra gli scogli spiccano
gli scacchi bianchi e rossi dei Croati...
Sono queste le imprese della Storia
le buone cose che sa combinare
lei che deforma comprime costringe
ad un amaro perverso coacervo
dissimili ed avversi
gatti cani accalappiacani
col collo chiuso nello stesso collare²⁰.

Cattafi fotografa immediatamente le differenze tra il confine più “a ri-
schio”, quello segnato dal passaggio fluviale, e la sua controparte ignara,
quella più a sud, dove si può ancora dormire ai piedi di un albero. Di stra-
ordinario impatto è la chiosa che, nella sua crudezza empirica, sembra ri-
mandare a *La storia* del Montale di *Satura*. Se la composizione del secondo
si muove sul terreno delle negazioni (la storia non contiene, non si fa stra-
da, non somministra, etc.), quella cattafiana è attiva, deforma, comprime e
costringe, eppure lo sguardo finale è lo stesso: la catena, la rete o il collare
entro cui tutti i protagonisti sono inconsapevolmente confinati.

²⁰ Ivi, pp. 254-255.

Da questi due casi abbiamo potuto notare quanto la capacità analitica del Cattafi viaggiatore sappia entrare sotto la pelle del luogo che lo accoglie, scorgendo tutte le contraddizioni e le peculiarità che le culture sembrano gelosamente conservare. Il tutto non perdendo mai di vista il primigenio atteggiamento da giornalista, intento a fotografare l'oggi e a costruire il domani. Un domani che – incontrando la dimensione poetica – si mescola con il piano metafisico, con la necessità furiosa e ossessiva di cercare risposte, di sputare l'osso ripulito dalla polpa, di mappare un irraggiungibile ignoto, che è sempre stato il fine ultimo e il motore immobile del movimento cattafiano. «Poesia è dunque per me avventura, viaggio, scoperta, vitale reperimento degli idoli delle tribù, tentata decifrazione del mondo, cattura e possesso di frammenti del mondo, nuda denuncia del modo in cui si è uomini, cruento atto esistenziale»²¹, scrive nel 1959, nella presentazione destinata all'antologia di Spagnoletti. Un atto esistenziale, e in quanto tale necessario; un bisogno che farà di Cattafi un *Geografo* dell'io, capace di proiettare su carta soltanto veri tentativi di menzogne.

Non ho altro da dirvi
 ho detto tutto
 quel che dovevo sui mari monti selve
 tribù amiche-nemiche
 non ho altro da dirvi
 per mentirvi
 tutto ho stravolto mutato adattato
 a un diverso disegno
 ho parlato di me
 ho confessato andando
 dal massiccio montuoso all'alga all'erba
 spinto dalla bisogna
 ad una verità vestita di menzogna²².

²¹ Giacinto Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1959, p. 892.

²² B. Cattafi, *Tutte le poesie* cit., p. 588.

GIULIO CIANCAMERLA
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

AMERICA PAESE DI DIO:
IL REPORTAGE CINEMATOGRAFICO DI ITALO CALVINO

«Dei suoi viaggi si sa poco perché è uno dei rari scrittori italiani che non scrivono libri di viaggio né reportages»¹. Si esprime in questi termini Calvino, nella *Nota introduttiva* agli *Amori difficili* (1970), offrendo una testimonianza sottile del suo rapporto conflittuale con la dimensione autobiografica e con gli scritti odeporeici, che spesso si costruiscono tanto sullo sguardo del soggetto scrivente quanto sulle pieghe più profonde dei suoi autobiografismi.

Se è vero che non esistono «libri di viaggio» licenziati dall'autore sanremese, al contrario le «scritture di viaggio» non sono poche e sono tutt'altro che irrilevanti. Il giovane Calvino è corrispondente da Praga nel 1947 e inviato speciale da Budapest nel 1951; l'anno seguente pubblica un lungo *Taccuino di viaggio* in URSS nelle varie edizioni de «l'Unità» e documenta le Olimpiadi del 1952 direttamente da Helsinki; dopo essersi affermato come autore di romanzi e racconti trascorre sei mesi negli Stati Uniti, tra il 1959 e il 1960, scrivendo – come si vedrà – «lettere», «cartoline», «quaderni», «diari», «taccuini» e un «libro», abbandonato in fase di bozze dopo un lungo lavoro. Oltre al rapporto privilegiato con la Francia, altre esperienze rilevanti lo vedono in Scandinavia e a Maiorca nel 1961, in Libia e in Grecia nel 1963, a Cuba nel 1964, in Olanda nel 1968, in Turchia e in Inghilterra nel 1970, dopo aver scritto l'autopresentazione per gli *Amori difficili*, nel 1975 in Iran, nel 1976 di nuovo negli Stati Uniti, in Messico e in Giappone, nel 1984 in Argentina, in Spagna e ancora in Grecia e in Inghilterra.

¹ Italo Calvino, *Nota biografica obiettiva* [1970], in *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 2019, p. 72.

«I viaggi segnano passaggi significativi del suo immaginario geografico e letterario»², il cosmopolitismo «identitario» di Calvino si determina anche in questo nomadismo ininterrotto, nell'intreccio costante fra il «qui» e l'«altrove», «perché sempre l'altrove è un simbolo di una parte del qui, di qualche cosa che interessa a noi qui»³. Un «qui» che, oltretutto, è perennemente provvisorio (Sanremo, Torino, Roma, Parigi), dal momento che fin da subito Calvino si sforza di imparare «a non abitare in nessun luogo per poter credere che abito dappertutto»⁴.

Pur riconoscendo la specificità di ogni viaggio, con le sue scoperte decisive e gli incontri emblematici per la ricerca letteraria e per la riflessione teorica, sono i sei mesi negli Stati Uniti ad assumere una valenza eccezionale nella sua biografia intellettuale. Il contatto diretto con la cultura, con la società e con le grandi città americane «produce un decisivo ampliamento di orizzonti. [...] È un fatto che Calvino comincia a concepire nuovi mondi solo dopo essere stato nel Nuovo Mondo»⁵. Grazie a un *grant* della Ford Foundation per giovani scrittori europei, può attraversare buona parte del Paese ma, come è noto, è New York che lo conquista fino in fondo e che nel corso degli anni rimarrà un costante termine di paragone urbanistico, sociologico e antropologico. Ancora nel 1985 dirà:

La città che ho sentito come la mia città più di qualunque altra è New York. Una volta ho perfino scritto, imitando Stendhal, che volevo che sulla mia tomba fosse scritto “newyorkese”. Questo avveniva nel 1960. Non ho cambiato idea. [...] New York ogni volta che ci vado la trovo più bella e più vicina a una forma di città ideale. Sarà anche che è una città geometrica, cristallina, senza passato, senza profondità, apparentemente senza segreti; perciò è la città che dà meno soggezione, la città che posso illudermi di padroneggiare con la mente, di pensarla tutta intera nello stesso istante⁶.

² Laura Di Nicola, *Fra il qui e l'altrove*, in Ead., *Un'idea di Calvino. Letture critiche e ricerche sul campo*, Roma, Carocci, 2024, p. 91.

³ Intervista rilasciata nel maggio del 1976 al Tg del Programma Nazionale Rai. Il filmato è stato riproposto nella seconda puntata di *Gli scrittori raccontano... Tutto Calvino in Tv*, a cura di P. Barbaro, trasmessa su Rai Uno il 3 giugno 1998: 00.30.22-00.30.29.

⁴ *Un paesaggio ininterrotto di carta* [intervista di F. Wagener, 1970], in Italo Calvino, *Sono nato in America. Interviste 1951-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2022, p. 154, ma si veda anche l'intervista di de Monticelli del 1959, in particolare il discorso su Torino che si conclude in questo modo: «D'ora in poi, io credo che stare in una città o in un'altra avrà la stessa importanza che abitare in una data via o in una data piazza. Quanto a me, la mia residenza è Dappertutto» (ivi, p. 42, l'uso della maiuscola è di Calvino).

⁵ Mario Barenghi, *Calvino. Un ottimista in America*, in «Doppiozero», 10 novembre 2014, <https://www.doppiozero.com/calvino-un-ottimista-in-america>

⁶ *La letteratura italiana mi va benissimo* [intervista di M. Corti, 1985], in *Sono nato in America* cit., p. 654.

Le impressioni immediate sul viaggio negli Stati Uniti prendono vita in numerose corrispondenze e in un carteggio diaristico (o memoriale in forma di lettera) spedito a Daniele Ponchiroli e tramite lui agli altri amici della casa editrice⁷. Da questo particolare avantesto nascono le *Cartoline dall'America*⁸, *I classici al Motel. Dal Taccuino americano di Italo Calvino*⁹, *Quaderno americano*¹⁰, *Diario dell'ultimo venuto*¹¹, *Diario americano 1960*¹² altri interventi più brevi e una serie di interviste particolarmente rilevanti sul piano critico. La rielaborazione più meditata della materia narrativa e insieme speculativa del memoriale in presa diretta, assume forme più strutturate nel volume *Un ottimista in America*¹³, che Calvino annuncia paragonandolo a *I viaggi di Gulliver*, un riferimento che non può esaurirsi nell'accezione odeporica propriamente intesa¹⁴. Gli interventi di selezione, riscrittura e montaggio dei brani richiede mesi di lavoro, il risultato riscuote l'apprezzamento dei colleghi einaudiani ma non è all'altezza della sua severa autocritica: «rileggendolo in bozze» – scrive a Luca Baranelli il 24 gennaio 1985 – «l'avevo sentito troppo modesto come opera letteraria e non abbastanza originale come reportage giornalistico»¹⁵. Così Calvino liquida senza alcun ripensamento il suo unico vero «libro di viaggio».

Il corpus del *Diario americano* offre nel suo insieme «un interessante esempio di quella stratigrafia della scrittura che da sempre ha caratterizzato la letteratura di viaggio, con il suo “statuto duttile”, con l'instabilità che ne ha costituito uno degli aspetti ricorrenti nei secoli»¹⁶, una stratigrafia che

⁷ Italo Calvino, *Diario americano 1959-1960*, in *Eremita a Parigi* cit., pp. 21-126.

⁸ Id., *Cartoline dall'America*, in «ABC», 1-16 (11 giugno - 25 settembre 1960), ora in *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 2499-2606.

⁹ Id., *I classici al Motel. Dal Taccuino americano di Italo Calvino*, in «L'illustrazione italiana», 86 (gennaio 1961), n. 1, pp. 46-51, a pp. 95-96, ora in *Saggi* cit., pp. 2619-2634.

¹⁰ Id., *Quaderno americano*, in «L'Europa letteraria», II (aprile 1961), n. 8, pp. 59-68, ora in *Saggi* cit., pp. 2607-2618.

¹¹ Id., *Diario dell'ultimo venuto*, in «Tempo presente», VI (1961), n. 6, pp. 411-418, ora in *Saggi* cit., pp. 2635-2651.

¹² Id., *Diario americano 1960*, in «Nuovi argomenti», 53-55 (novembre 1961 - febbraio 1962), pp. 164-188, ora in *Saggi* cit., pp. 2652-2679.

¹³ Id., *Un ottimista in America*, Milano, Mondadori, 2014.

¹⁴ Nella seconda metà del 1954 Calvino aveva tenuto sul «Contemporaneo» una rubrica intitolata proprio *I viaggi di Gulliver*, questi brani potrebbero fornire una chiave di lettura del riferimento al protagonista swiftiano: «si trattava di narrazioni affini al genere dell'apologo, che rivestivano di un'invenzione figurativa, più o meno sviluppata, un'idea, una tesi, una moralità» (M. Barenghi, *Note e notizie sui testi. Scritti di politica e costume*, in I. Calvino, *Saggi* cit., p. 3011).

¹⁵ I. Calvino, *Lettere. 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, p. 1001. Si rimanda ancora una volta alla recensione di Barenghi su «Doppiozero» per l'analisi dei motivi critico-letterari-esistenziali di questo rifiuto.

¹⁶ Ricciarda Ricorda, *Il viaggio del testo*, in *La detection della critica. Studi in onore di Ilaria Crotti*, a cura di R. Ricorda e A. Zava, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2020, p. 135, a cui rinvio per una ricostruzione dei rapporti intertestuali tra questi brani.

oltretutto coincide con uno dei caratteri fondanti della progettualità critico-narrativa calviniana.

Nonostante la presa di distanza dalla della letteratura odeporica non viene meno l'esigenza di raccontare storie di viaggi e viaggiatori né tantomeno si interrompe il dialogo con gli USA: anche dopo il 1961 prende corpo una piccola bibliografia americana che accompagna le opere narrative e gli interventi critici, fino alle *Norton Lectures*. Tuttavia, l'unico altro approfondimento sistemico degli Stati Uniti pare trovarsi nel commento parlato per il lungometraggio documentario *America paese di Dio* (L. Vanzi, 1966), che ha più di un punto di contatto con la stratigrafia testuale di cui si è parlato ma che – è bene sottolinearlo – non corrisponde a una ripresa di *Un ottimista in America*.

Si tratta invece di un lungo brano scritto appositamente per essere letto, nell'arco di circa 98 minuti, da uno *speaker* come commento e descrizione delle immagini filmate dalla *troupe* di Vanzi attraverso gli Stati Uniti. Certamente non possiede lo spessore di un'opera letteraria, tantomeno nel modo in cui Calvino la concepiva, ma è un testo organico con una propria fisionomia ben definita.

Sebbene rispetti le norme del “genere” commento, questo *reportage* dal taglio cinematografico di fatto riscrive il film, rispetto alla sua concezione originaria, rendendo *America paese di Dio* un caso di studio degno di attenzione.

Prodotto dalla Sancro film, una piccola società di produzione che si divideva in egual misura tra lavori impegnati e film di cassetta, il documentario era stato scritto nel 1964 da Augusto Marcelli e Luigi Vanzi (che condivideva la stessa “filosofia” della Sancro) come un *mondo movies* sull'onda lunga del precedente *Il mondo di notte* (L. Vanzi, 1960)¹⁷. Con *mondo movies* si intendono quei film

che colpirono e scandalizzarono l'Italia (ma anche l'America e l'Europa) a partire dagli anni Sessanta, rappresentando realtà lontane da quelle occidentali attraverso una serie di immagini dure e sconvolgenti: esotismo misterioso e riti violenti, magie ancestrali e nudità integrali, nature selvagge e cerimonie tribali costituiscono il fulcro dei *mondo movies*, che puntano all'esplorazione dei tabù tramite la visualizzazione e la testimonianza di ciò che di più sconcertante può avvenire in aree geografiche remote. [...] Più che documentari-verità sono una sorta di “controdocumentari”, veri e propri *reportage* giornalistici che descrivono avvenimenti sensazionali in paesi soprattutto esotici¹⁸.

¹⁷ Per l'analisi del rapporto che *America paese di Dio* intrattiene col filone dei *mondo movies*, mi permetto di rimandare al mio *Scritti in viaggio: dal “Diario americano” al reportage cinematografico di Italo Calvino*, in «Anuari de Filologia. Literatures Contemporànies», (dicembre 2024), n. 14, pp. 105-135.

¹⁸ Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bologna, PuntoZero, 2000, pp. 7-8.

Caratteristiche principali dei *mondo* sono le immagini “forti” (filmate dal vero o ricostruite sul set e spacciate per autentiche), la frammentazione del narrato in brevi sequenze autoconclusive e la marcata presenza di una voce che accompagna e commenta la carrellata di situazioni eccessive, scandalistiche o fortemente drammatiche alternando toni solenni e ironia sferzante. Nella maggior parte di questi *reportage* è proprio la tensione, più spesso il contrasto, tra il tessuto verbale e le immagini insolite a generare associazioni impreviste e il senso di straniamento che caratterizza il filone. Un’operazione che interessa anche società e aree del mondo considerate “centrali”, come gli Stati Uniti: piuttosto che contestualizzare la storia culturale e sociale dei luoghi filmati o relativizzare il proprio sguardo, fortemente ancorato a un tempo e a uno spazio ben preciso, nei *mondo movies* si sottolinea l’anomalia di certe tradizioni e abitudini (ma anche degli aspetti più spettacolari dell’ipermodernità) che lo spettatore europeo (o meglio eurocentrico) dovrebbe trovare bizzarre o quantomeno singolari. La tenuta del testo era quindi fondamentale a esprimere le tesi dei film e a tenere insieme i frammenti, di conseguenza le produzioni si rivolgevano a professionisti del settore o ad autori affermati¹⁹.

Anche il film di Vanzi sembra nascere con queste intenzioni. I documenti di lavoro custoditi dalla Biblioteca Chiarini del Centro Sperimentale di Cinematografia (un soggetto e un trattamento-scaletta) e le carte ministeriali conservate presso l’Archivio Centrale dello Stato di Roma attestano la forma originaria del documentario: una sequenza di scene autoconclusive «imprevedibili» e «sconcertanti» che promettevano «la spettacolare verità, soltanto la verità, sul favoloso mito di una nazione e di un popolo»²⁰. Gli autori paiono allineati con la moda del momento quando dichiarano di voler mostrare la «verità» sull’America e inseriscono in scaletta nativi americani che donano tacchini alla cittadinanza di Plymouth durante la celebrazione dello sbarco dei «Padri Pellegrini», cowboy della domenica durante la sagra del bestiame e anabattisti in carrozza che rifuggono la vita moderna, oppure, sul versante opposto ma ugualmente spettacolare, i laboratori cibernetici, gli allenamenti degli astronauti prossimi al viaggio sulla Luna o il processo di tintura delle patate da inviare ai paesi «sottosviluppati». Senza contare l’altro elemento sensibile del sottogenere, sintetizzato da una frase che resiste alle successive fasi di lavorazione in forma di *tagline*: «la gioventù

¹⁹ Per fare due esempi si pensi a Salvatore Quasimodo e ad Alba de Céspedes coinvolti con Roger Vailland e Christiane Rochefort nell’italo-francese *Questo mondo proibito – Ce monde interdit* (regia di F. Gabella, 1963), presentato come il *mondo* dei letterati o al tardo *Magia nuda* (regia di G. Guarrasio, Angelo e Alfredo Castiglioni, 1975), con il commento firmato da Alberto Moravia.

²⁰ s.a., *America paese di Dio* [pressbook], Roma, Sancro Film, 1966, p. 15 [non numerata].

americana, in uno scoppio di erotismo e violenza si libera delle inibizioni che pesarono sui padri»²¹.

Non è possibile attribuire con certezza a Calvino – il cui nome è assente nei documenti relativi alla pre-produzione – la responsabilità delle trasformazioni di *America paese di Dio* rispetto al progetto iniziale. È piuttosto usuale che un'opera evolva durante la sua lavorazione anche in maniera considerevole, ma ascoltando il commento parlato e confrontandolo con gli stadi testuali precedenti è evidente che si tratti di un "altro" film. Se è vero che il lungo brano calviniano condivide l'assunto di Marcelli e Vanzi («Per milioni e milioni di uomini l'America è stata un nome da dare al futuro; e noi continuiamo in tutti i paesi del mondo, ad interrogarci sull'America con l'ansia che accompagna l'attesa e i presagi del futuro dell'uomo»²²), quel che cambia è lo sguardo sui fatti mostrati e il tipo di domande che si pone la voce narrante. Piuttosto che lavorare sulla fascinazione per le tradizioni "esotiche", più o meno storicizzate, o per le forme spettacolari che avrebbe potuto assumere il futuro, Calvino commenta e chiarisce le immagini che costituiscono il *reportage* di Vanzi, disinnescando il tasso di ambiguità morale e politica per concentrarsi sulla descrizione di una nazione dai confini ampi che «non è né del tutto America né del tutto Europa»²³ e che nella sua grande pluralità poteva contenere anche elementi pittoreschi.

Le sequenze sono inserite nella cornice di «un viaggio di 4 mesi attraverso l'America»²⁴, ma è evidente che non si tratti del suo viaggio americano, basti pensare al ruolo marginale di New York e alla rimozione del sé scrivente che vive avventure potenzialmente *gulliveriane*. Risuonano invece alcune riflessioni, *in primis* sulle grandi città:

Metà degli americani già vivono in una città che non ha fine, che si allaccia a se stessa attraverso ponti e tunnel e nodi d'autostrade. I vecchi nomi come New York, Chicago, Los Angeles resteranno a indicare i quartieri della città totale, della sterminata Megalopoli²⁵.

Lo spostamento fisico nello spazio si trasforma in una esplorazione metaforica, le "tappe" sono più tematiche che geografiche, il viaggio della macchina da presa diventa quasi impercettibile.

²¹ Ivi, p. 5 [non numerata].

²² Ivi, p. 10 [non numerata]. Questo brano è estratto dal *pressbook*, ma riproduce con lievi modifiche le ultime frasi del commento di Calvino.

²³ I. Calvino, *Diario americano 1959-1960* cit., p. 25.

²⁴ s.a., *America paese di Dio* cit., p. 3 [non numerata].

²⁵ Per i riferimenti al commento parlato di Calvino si rimanda al minutaggio del film. Qui vedi 00.03:56-00.04:10.

Sul piano visivo *America paese di Dio* mantiene le premesse e si presenta – secondo Enzo Natta su «Cineforum» – come «un susseguirsi disordinato dei più triti luoghi comuni della mitologia americana»:

i “beat” del Greenwich Village; i neonazisti di George Lincon Rockwell; i musulmani negri che mirano a creare uno Stato negro; gli “angeli dell’inferno” californiani, miscuglio di scapigliatura motorizzata e vandalismo; i sottoproletari di Appalachia, autentici ma ben più tristi prototipi dei personaggi di Al Capp; i lugubri incappucciati del Ku Klux Klan; i cowboys della domenica; i consumatori del LSD; i severi Amisch, che a causa del loro fanatismo mistico vedono nel progresso e nella tecnologia la presenza del demonio²⁶.

Calvino, però, capovolge il punto di vista: descrive queste immagini come «segni» di una «civiltà della produzione» multiforme, tenuta insieme, tanto simbolicamente quanto concretamente, dalla fabbrica.

La fabbrica ha il posto che la cattedrale aveva nella civiltà medioevale. Anch’essa propone ai suoi fedeli immagini di paradiso e immagini infernali. Soprattutto quando si producono missili, il paradiso tecnologico può essere una realtà a portata di mano quanto l’inferno della distruzione atomica²⁷.

Vale la pena sottolineare il processo interpretativo perché secondo la testimonianza di Mario Verdone su «Bianco e Nero», un critico autorevole e vicino alla Sanro Film, lo scrittore sarebbe intervenuto a posteriori, scrivendo un testo sulla base dei filmati montati²⁸. Un secondo occhio analitico si sovrappone allo sguardo di Vanzi e Marcelli e il *reportage* segue un doppio binario, soprattutto sulle questioni propriamente politiche e scientifico-tecnologiche. In maniera piuttosto evidente la consueta ironia dei *mondo* si trasforma in atteggiamento dubitativo e, per quanto consentito da sequenze di pochi minuti, in analisi serie. Il sensazionalismo e l’aggressività vengono meno, insieme alla presunta superiorità culturale di chi osserva; allo stesso modo il sarcasmo e l’intento moraleggiante – ad onor del vero già poco presenti nelle versioni degli autori – sono prevedibilmente assenti. Se persiste un certo grado di intrattenimento spettacolare, non si assiste a nessuna forma di voyeurismo, persino le sequenze dedicate alla marchiatura a fuoco dei vitelli o ai locali notturni sono lette in chiave antropologica o politica. Se ne riportano due esempi:

²⁶ Enzo Natta, *America paese di Dio*, in «Cineforum», VI (dicembre 1966), n. 60, p. 851.

²⁷ *America Paese di Dio*, 01:16:08-01:16:12.

²⁸ Cfr. Mario Verdone, *America, paese di Dio*, in «Bianco e nero», XXVII (novembre 1966), n. 11, pp. 82-84.

Ogni civiltà umana, dalle più primitive, ha avuto i suoi riti notturni nei quali la comunità ritrova il contatto con le forze della natura che le permetteranno di vincere le battaglie del giorno. Il ballo oggi è tornato ad essere questo. Qualcosa di più e qualcosa di meno di una danza. Un rito collettivo.

Nelle discoteche e nei whisky a go-go, una generazione si libera dalle inibizioni dei padri in una fusione quasi inconscia di erotismo e di violenza. Gioia di vivere e angoscia²⁹.

Ogni giorno una somma d'energia umana e meccanica immensa viene consumata sul territorio d'America. Cala la notte, la febbre dell'attività produttiva si placa, la gigantesca macchina si concede le sue ore di sosta, ma prende a funzionare ugualmente febbrile un'altra macchina sterminata che ingloba stati e città: la grande giostra dell'America notturna, l'industria dei sogni.

È in questa via di New Orleans, Bourbon Street, che è nato lo strip-tease. Originariamente non aveva la raffinatezza di cui l'hanno condito in seguito gli europei, era la più elementare forma di spettacolo che il genere umano potesse concepire e tale è rimasta in questi bar dove bevitori solitari basta alzino gli occhi dal bicchiere per vedere materializzarsi il loro sogno³⁰.

Attraverso i suoi ragionamenti, quindi, Calvino forza il piano del visivo con un forte grado di autonomia. Riporta il discorso, e di conseguenza il progetto nel suo insieme, verso i lidi più canonici del *reportage* cinematografico. Il cuore del suo intervento non corrisponde alle sequenze visivamente più forti, può anzi rinvenirsi nei momenti in cui il taglio documentarista permette interventi più articolati, meno vincolati a una sintesi estrema che talvolta richiede uno stile quasi aforistico. Soprattutto negli ultimi dieci minuti, dopo che il regista ha avuto modo di mostrare le immagini più curiose, il film pare rallentare e la voce di Calvino – interpretata da Emilio Cigoli – approfondisce il contrasto perenne tra la «gioia di vivere» e l'«angoscia» esistenziale, morale, politica degli americani.

Periodicamente negli Stati Uniti un'ondata di inquietudine morale sommuove il sonno delle coscienze. La gioventù mette in discussione il mito americano. Vuole vedere chiara la verità, si domanda se gli ideali umanitari tante volte proclamati vigono ancora. Ma è la prima volta nella storia americana che un vasto movimento di studenti esce dai campus delle università e porta la sua protesta fino alla Casa Bianca. Lo slancio di questa ondata pacifista caratterizza l'ingresso nella vita pubblica di una nuova generazione di americani³¹.

²⁹ *America paese di Dio*, 00:35:32-00:36:02.

³⁰ *Ivi*, 01:17:01-01:19:27.

³¹ *Ivi*, 01:27:03-01:27:49.

A distanza di un lustro, lo scrittore torna a guardare nei fotogrammi quell'altrove che aveva già visto coi propri occhi; ora, però, nelle immagini messe in quadro legge alcune manifestazioni del «mondo scritto» e le interpreta alla luce della sua idea di America. Il materiale di Vanzi lo spinge a concentrarsi sul lato più oscuro e drammatico degli States ma lo sguardo è rispettoso, l'enfasi del piano visivo ha un contrappunto ben poco sensazionalista.

Come la Luna, l'America ha una faccia al riparo dagli sguardi. Il rovescio di questa lussureggiante terra promessa delle energie meccanizzate è il cimitero dei rottami stritolati dalla routine del consumo. Uomini e macchine buttati in pasto alla ruggine perché non c'è convenienza a recuperarli. Cimiteri d'automobili, di aeroplani e cimiteri di navi. Anche i motori e la lamiera hanno la loro Bowery, i loro quartieri della caduta senza salvezza³².

Più che nel *corpus americano*, chi parla sembra interdetto tra la riconquista di quel mondo, sempre nuovo ma quasi estraneo, e il suo rifiuto, «non propendendo quindi verso un'idea "selvaggia" dell'America, né per quella iper-moderna e iper-mercantilistica, [...] bilanciando pregiudizi e stupore su di una società, quella americana, che nel proprio divenire spesso ingarbugliato in fondo non sarà così distante dal futuro prevedibile della società europea e italiana»³³. Particolarmente significativo è il finale del film: mentre i filmati mostrano laboratori scientifici e uomini in camice bianco intenti a manovrare computer e microscopi, a pochi mesi dalla missione lunare la voce narrante si chiede «su quali valori si baserà la civiltà che ci stiamo accingendo ad espandere fuori dal nostro pianeta»:

Da un così mutato scenario per le nostre opere e i nostri giorni ci si aspetta che prenda forma un tipo di convivenza altrettanto mutato. L'uomo che comanda le officine cibernetiche, che rende docile ai suoi voleri l'energia atomica, che relega la fatica fisica alla folla metallica degli automi, non potrà essere più quello di ieri³⁴.

Nonostante gli elementi fortemente tipizzati del genere, Calvino mette in contatto la propria cultura cosmopolita con la multiculturalità statunitense portando un nuovo equilibrio nel *reportage* di Vanzi: l'occhio di Calvino riesce ad imporsi sulla macchina da presa. Ibridando nel testo per lo schermo le forme della letteratura di viaggio con l'immaginario cinematografico dell'America – osservata a distanza dall'Italia – a tratti riesce ad avviare

³² Ivi, 01:30:31-01:30:59.

³³ A. Raveggi, *Calvino americano* cit., pp. 18-19.

³⁴ *America paese di Dio*, 01:34:18-01:34:43.

delle sintesi politico-antropologiche che comunicano anche col linguaggio giornalistico. Ma, caso piuttosto raro per uno scrittore prestatato al cinema, la sua sensibilità cinematografica lo porta a calibrare gli elementi: la letteratura e il giornalismo restano in filigrana, il suo è davvero un testo *per* il cinema.

BRUNO MELLARINI
(ISTITUTO PROVINCIALE DI RICERCA E SPERIMENTAZIONE EDUCATIVA)

TRA STRANIAMENTO E RICONOSCIMENTO DI SÉ:
IL VIAGGIO COME ALTERITÀ E SCOPERTA
IN FABRIZIA RAMONDINO

Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas, et cette question de démenagement en est une que je discute sans cesse avec mon âme.

(Ch. Baudelaire, *Le Spleen de Paris*)

Al margine della strada maestra – oggi della autostrada – esiste sempre un sentiero chiaro, dove tutti vorremmo inoltrarci. Ci è concesso soltanto gettarvi in fretta uno sguardo, e per un attimo avvertiamo una fitta di dolore o di gioia pura. È questo il nostro destino meccanico di condannati ad andare¹.

Per Fabrizia Ramondino (Napoli 1936 - Gaeta 2008) il viaggio² si dà non solo come mero dato biografico ma come esperienza fondativa, un *primum* imprescindibile per comprendere sia il percorso di vita dell'autrice sia le forme e le modalità attraverso cui un intero immaginario si è venuto traspone-
ndo nella sua attività scrittoria.

In particolare, per la scrittrice napoletana, il viaggio assume sempre i connotati di un'apertura verso l'altrove, verso il nuovo e lo sconosciuto,

¹ Fabrizia Ramondino, *Per un sentiero chiaro*, Torino, Einaudi, 2004, p. 3 (in esergo).

² Per un primo inquadramento della tematica, si vedano almeno: Eric J. Leed, *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*, trad. it. di E.J. Mannucci, Bologna, il Mulino, 1992; *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, a cura di F. Rosa e F. Zambon, Trento, Università degli Studi-Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1995; Gaia De Pascale, *Scrittori in viaggio: narratori e poeti italiani del Novecento in giro per il mondo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; *Con gli occhi aperti. 20 autori per 20 luoghi*, a cura di A. Cortellessa, Roma, Exòrma, 2016.

che richiede ogni volta un'azione di assestamento, di ridefinizione della propria collocazione nel mondo rispetto alla quale si è sempre incerti e, per così dire, sperduti ma sempre in un senso fortemente positivo, secondo un'attitudine che appare volta, di contro a qualsivoglia progetto di integrazione e di assimilazione sociale, a preservare «la propria condizione *floeu*, il proprio sguardo interno-esterno, la propria giovanile inappartenenza»³. Insomma, il viaggio è a tal punto pervasivo e onnipresente da porsi per Ramondino come un'esperienza, se non di smarrimento, per lo meno di perdita di centro e di disorientamento: si viaggia per mettere tra parentesi le proprie «coordinate» abituali, per dislocarsi in un *altrove* destinato a ridefinire in qualche modo la propria incerta, fluttuante identità. Così nel capitolo *Inviti* di *In viaggio*, il volume einaudiano del 1995 che raccoglie una serie di scritti di viaggio: «[...] tanto ho viaggiato e continuo a viaggiare, che mi sento perennemente in viaggio, al punto che mi si sono confuse le idee sul concetto stesso di viaggio. Diventano relative perfino le coordinate spaziali»⁴.

Per Ramondino, che è stata un'infaticabile viaggiatrice per tutta la sua vita, sia in Italia che all'estero, il viaggio non è mai un'esperienza confermativa, rafforzativa, per così dire, del già noto e conosciuto; al contrario – e a differenza, per esempio, di uno scrittore-viaggiatore come Carlo Levi, che ricavava dal viaggio in Unione Sovietica (1956) la conferma delle attese e delle aspettative che aveva nutrito prima della partenza, al punto da ritrovare, e non senza conforto, il paesaggio di Lucania nelle distese immense dell'Armenia⁵ –, per la scrittrice napoletana viaggiare, prima al seguito del padre console a Maiorca e poi per sua iniziativa, ha sempre rappresentato un'esperienza di dislocazione del sé, nel segno di una volontà di confronto con l'alterità, che necessariamente allontana il soggetto dalle proprie coordinate abituali obbligandolo a ri-orientarsi e a ri-determinare il senso della propria collocazione nel mondo⁶.

³ Domenico Scarpa, *La memoria, l'oblio, l'isola*, in «L'indice dei libri del mese», (maggio 1998), n. 5, p. 10.

⁴ Fabrizia Ramondino, *In viaggio*, Torino, Einaudi, 1995, p. 17.

⁵ Si veda in proposito G. De Pascale, *Scrittori in viaggio* cit., pp. 144-150.

⁶ Così, a ribadire quanto sopra, nel racconto *L'Angelo* in *Storie di patio*, in cui il doppio dell'autrice, in questo caso la bambina Elettra, si trova a dover fronteggiare gli effetti di un duplice spaesamento, quello provocato dalla crescita e quello indotto dall'essere venuta ad abitare con la famiglia in un paese per lei nuovo e sconosciuto: «Tutto quindi era diverso nel nuovo paese, e nel suo nuovo corpo. E bisognava vivervi e amarvi. Un fiotto di lacrime saliva agli occhi di Elettra, perduta in una grande poltrona, che riusciva a nascondersi. [...] I continui mutamenti di luogo avevano acuito in lei la percezione del tempo. E ora al continuo peregrinare di casa in casa, di paese in paese, di lingua in lingua, si aggiungevano i mutamenti del suo corpo» (Fabrizia Ramondino, *Storie di patio*, Torino, Einaudi, 1983, p. 102).

Ma non è solo questo: altrettanto importante, nelle pagine autobiografiche dedicate alla rievocazione del soggiorno maiorchino, è la riflessione sull'*io* e sulla sua consistenza, cui si accompagna l'ammissione di una sorprendente condizione di debolezza, di insufficienza e di mancanza irrimediabili (si cita dal capitolo *Ricerche di In viaggio*):

Ripetevo Je est un autre come un tempo l'antica filastrocca su Son Batle, interrompendo le mie occupazioni, senza capirne a pieno il senso, ma intuendo che prima o poi ne sarei stata folgorata. [...] Non ci fu invece folgorazione, come si spera nella febbre giovanile di conoscenza, ma una dolorosa graduale consunzione di tutti gli *io*, gli *j*, i *moi*, trastulli, bambole, ghirlande depositati come doni votivi su un sepolcro vuoto⁷.

E, ancora, in aperta trascrizione metaforica, a suggerire la scoperta dell'*io* come vuoto e nulla, sostanza inafferrabile e *flatus vocis* che non può essere in alcuno modo definito né circoscritto entro un quadro definito:

Oggetti del cui valore ci accorgiamo quando li perdiamo; e meno valore di scambio possiedono, meno rischiamo di confondere la loro perdita con quella del danaro, maggiormente ci consentono, una volta perduti, di affacciarsi sgomenti su quel pozzo senza fondo, di specchiarsi nel vuoto racchiuso dalla cornice, di sentirsi privi persino di quel tramite fragile, il soffione integro, tra la nostra impotenza e il nostro desiderio⁸.

Ed è una riflessione, quella sull'*io*, che attraversa tutta l'opera della scrittrice, e che ritornerà, per esempio, nel singolare diario-*mémoire* dedicato ai soggiorni sull'isola di Ventotene, nel quale la scrittrice non smetterà di interrogarsi sulla propria identità – sempre più incerta e frantumata, sempre più assediata dai fantasmi del malessere e del disagio psicologico, da una difficoltà sempre più evidente a stare assieme agli altri – ma anche sul senso del proprio esistere in un mondo che sembra avere smarrito ogni connotato di riconoscibilità e che rimanda – come vedremo a breve – al senso di una dolorosa, estraniante inappartenenza. Accade così che anche una presenza apparentemente incongrua e inassimilabile, come quella dell'anatra marrone scoperta per caso nell'antica peschiera romana, diventi un termine di confronto e un possibile interlocutore, seppure in un contesto “relazionale” del tutto abnorme e allucinato:

Oggi ho avuto una sorpresa: una sorta di grande anatra marrone vi nuotava. Ho creduto dapprima che fosse un giocattolo di plastica, finché, nonostante i miei occhi difettosi, ho capito che era viva. Un miracolo, per me. [...] Mi sono sentita come in

⁷ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 23.

⁸ Ivi, p. 38.

un'isola esotica. E avrei voluto non separarmi mai dalla bestia, chiederle chi era, da dove veniva. Chiederle soprattutto, chi sono per te?⁹

Quella che Ramondino tematizza nei racconti di viaggio e, in seguito, nell'*Isola riflessa*, è del resto una posizione del soggetto di marca chiaramente depressiva: delle due modalità proprie dello spirito saturnino, apatia ed euforia, esaltazione e abbattimento¹⁰, Ramondino sembra conoscere solo quella depressiva, come confessa con la consueta sincerità proprio nelle pagine dell'*Isola*: «Un'osservazione clinica: la psicosi maniaco-depressiva è ben diversa dalla sindrome depressiva – la mia. La prima è come un'altalena, si va giù e si va in alto. Nella seconda si sta solo giù»¹¹. È tuttavia doveroso notare come da questo riconoscimento della “debolezza” congenita o della latitanza dell'io non derivi alcuna resa da parte del soggetto. L'esito, per dirla con Blanchot, non implica alcuna «défaillance par l'écriture»¹²: in luogo della “scrittura del disastro” subentra anzi una inesaurita tensione di pensiero, un'attitudine cogitativo-saggistica che conferisce uno spessore particolare sia alle rievocazioni storico-memoriali dell'*Isola riflessa* sia ai *reportages* di viaggio raccolti nel volume Einaudi di cui si è detto.

Dalla rievocazione memoriale, sempre intensa e partecipe, emerge del resto, com'è stato spesso osservato, una precisa e acuminata volontà di confronto con la Storia, ossia con la dimensione del passato ma anche con quella del futuro in quanto depositaria delle contraddizioni da risolvere, rispetto alle quali sono due i poli di attrazione che si evidenziano: da un lato, l'*Arcadia* e, dall'altro, l'*Utopia*, due poli che vengono esplicitamente tematizzati, in particolare in alcune pagine memorabili di *In viaggio*:

L'*Arcadia* era l'estasi, l'esperienza dell'uscita dallo spazio e dal tempo, che anche se per un solo attimo, tutti gli uomini sperimentano e ricordano, altrimenti non sopporterebbero di vivere. L'*Utopia* era la consapevolezza che alla durezza della natura non bisognava aggiungere la ferinità nelle relazioni umane; il «non luogo» dell'*Utopia* era il laboratorio della critica sociale il quale non si ferma mai, lì si fanno turni festivi e notturni, non si prendono mai ferie, tutti gli operai sono come Stakanov¹³.

⁹ Fabrizia Ramondino, *L'isola riflessa* [1998], Torino, Einaudi, 2017, p. 50.

¹⁰ Si veda in proposito Pietro Citati, *Saturno e la melanconia*, in Id., *La civiltà letteraria europea da Omero a Nabokov*, Milano, Mondadori, 2005, pp. 340-348.

¹¹ F. Ramondino, *L'isola riflessa* cit., p. 30.

¹² Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 58.

¹³ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 24.

Questi, dunque, i due centri di attrazione della vita e della riflessione su di essa, cui si ricollegano le ragioni conoscitive sottese a una scrittura che intende ripercorrere il vissuto personale interrogando, nel contempo, la storia collettiva considerata nelle sue linee evolutive: da una parte, l'Utopia intesa come ricerca di un luogo da costruire, in cui gli uomini siano effettivamente stretti, pur nella consapevolezza dell'infelicità inevitabile e dell'*arido vero*, nella leopardiana «social catena»¹⁴; dall'altra, l'Arcadia, ovvero, sulla scorta di Agamben, un'idea d'infanzia che coincide con la scoperta del linguaggio, un'infanzia che, non potendoci essere un «prima» del linguaggio, «coesiste originalmente col linguaggio, si costituisce anzi essa stessa attraverso l'espropriazione che il linguaggio ne attua producendo ogni volta l'uomo come soggetto»¹⁵.

Non si possono non citare, in proposito, le pagine di *Althénopis* dedicate alla rievocazione dell'infanzia, al contempo mitica e reale, vissuta dall'autrice a Massa Lubrense, sulla costiera tra Amalfi e Sorrento. Un'infanzia che si identifica col *primum* della scoperta del linguaggio, che si svolge entro una dimensione che è tutt'altro che *in-fans* e che celebra, al contrario, la forza, la potenza evocatrice di una lingua che crea e fa essere le cose, rovesciando di fatto il detto catoniano secondo cui sono le parole che fanno seguito alle cose (*rem tene, verba sequuntur*) e, quindi, ipotizzando che siano le parole, *in primis*, a far esistere le cose e a portarle alla luce dell'essere. Così, appunto, nella mirabile sezione dedicata al paese immaginario di Santa Maria del Mare:

Quei bambini [...] conoscevano decine di nomi di piante e di fiori, ma quasi mai sapevano applicare quei nomi ai fiori o alle piante del loro giardino. Quando si giocava al gioco dell'alfabeto, loro vincevano sempre. [...] Una bambina più piccola di me, la cui testa ricciuta spuntava da un largo abito giallo lavorato a punto d'ape, alla G diceva giunchiglia arricciando il naso, ed io immaginavo si formasse dal suono nell'aria un fiore capriccioso e raffinato, avvolto di viticci e leggermente reclino sul gambo che mi osservava con degnazione¹⁶.

Il gioco dell'alfabeto diviene così il gioco della scoperta e della nomina del mondo, che non può sussistere, con ogni evidenza, al di fuori della lingua che lo fa essere e vibrare: è in questo senso che si può dire che l'infanzia non è mai *in-fans*, anzi, essa si pone come il luogo di un essenziale e irripetibile scoperta e creazione del mondo. E il viaggio nella memoria, la ricognizione del passato personale, diverrà, di conseguenza, un viaggio alla riscoperta di quella prima *impressione*, da intendersi in senso letterale, di

¹⁴ Cfr. *ivi*, p. 84.

¹⁵ Giorgio Agamben, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Torino, Einaudi, 2001, p. 46.

¹⁶ Fabrizia Ramondino, *Althénopis* [1981], Torino, Einaudi, 2016, p. 79.

quella prima percezione e figurazione del mondo da parte del soggetto percipiente che non potrebbe darsi al di fuori del dominio sensibile esercitato dalla parola e dalla sua forza evocatrice.

Ma l'Arcadia, di cui si diceva, è soprattutto il «paradiso perduto»¹⁷ dell'edenico, favoloso soggiorno maiorchino, cui risale la prima rivelazione, primaria e incancellabile, incastonata nei ricordi d'infanzia; una dimensione non più esperibile in quanto allontanata e resa inaccessibile dalla parete trasparente del tempo, ma che si può ritrovare come rimando a un'età in cui la vita si svolgeva al di fuori del tempo, e nella quale il tempo stesso, anziché costituire una realtà assoluta e imm modificabile, era qualche cosa che poteva dilatarsi o restringersi a piacere:

A Son Batle del tempo non avevo avuto né intuizione né percezione. Tutto avveniva simultaneamente, erano necessari indifferentemente mille anni o un secondo perché il pavone facesse la ruota, l'asino carico di legna arrivasse dall'uliveto fino alla porta della cucina, la melagrana si spaccasse rivelando i chicchi maturi, la caramella finisse di sciogliersi in bocca, la sabbia del deserto scendesse tutta in fondo alla clessidra, il latte quagliasse nella ciotola di coccio, l'acqua appena attinta dal pozzo diventasse piatta nel secchio¹⁸.

La singolare *recherche* intrapresa da Ramondino – una *recherche* che ha un privilegiato rimando proprio nelle pagine proustiane del *Jean Santeuil*, ossia in un proustismo ancora *in nuce* ma che aveva già chiaro il senso di qualsiasi indagine condotta *dans le temps* – conduce così alla scoperta di una dimensione che è insieme atemporale e, per certi versi, aspaziale, in quanto le sue rievocazioni della villa di Maiorca non sono mai né documentarie né mimeticamente ricostruttive di uno spazio o di un ambiente. Esse mirano, piuttosto, a una generale e complessiva *trasfigurazione* del mondo: ciò che la scrittrice offre, in altre parole, non è mai l'infanzia ma la sua *reinvenzione*, ovvero l'immagine di un mondo che, benché sia stato effettivamente esperito, è ritrovato nella magica “sospensione” di una memoria intatta, che non necessita di alcun viaggio a ritroso per essere riscoperta e posseduta. Anzi: è come se il passato fosse da sempre presente, miracolosamente preservato *hic et nunc*: per dirla con Proust, «né presente né passato [...] ma essenza reale della nostra vita»¹⁹, così come si legge nel capitolo *Ricordo del mare davanti al lago di Ginevra* del *Jean Santeuil*.

Al viaggio, peraltro, non è affidata solo la funzione di riallacciare i rapporti con il passato (l'Arcadia) e con la costruzione del possibile futuro

¹⁷ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 21.

¹⁸ Ivi, p. 20.

¹⁹ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, introduzione e note di P. Clarac, trad. it. di F. Fortini, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Torino, Einaudi, 1976, p. 238.

(l'Utopia²⁰); ad esso spetta anche il compito di ricondurre il soggetto alla sua essenzialità più profonda e all'insondabile della sua identità ovvero, come scrive Ramondino, a quel «noi stesso più irriducibile e segreto, quello che ci consente di dire “io” anche se è “un altro” – non specchio ma cornice vuota, non limpida cornice d'acqua ma pozzo senza fondo [...]»²¹; e si torna, in tal modo, alla metaforica di cui si è già detto (ma senza dimenticare, tra l'altro, che la metafora è spesso lo strumento principe della rappresentazione, il che avveniva anche in *Althénopis* nelle già menzionate pagine dedicate a Santa Maria del Mare, paese immaginario ma, *pour cause*, più vero del vero, visualizzato in virtù di una trasposizione metaforica che ne faceva una sorta di “sfera” sospesa sul mare, a metà tra la terra e il cielo: una dimensione all'apparenza conchiusa e intangibile, protetta entro uno spazio ben definito, mentalmente e psicologicamente circoscritto²²).

Tornando ora alla scrittura di viaggio, e ai *reportages*, si può dire che essi diventino il dispositivo che permette all'io scrivente di ritrovare “sé stesso” – ma in un senso molto alto, al di fuori di ogni riduzionismo psicologizzante –, evitando cioè ogni comoda e banalizzante psicologizzazione del vissuto personale: a emergere, in definitiva, è l'impossibilità di fissare l'immagine della propria identità una volta per tutte e, con essa, l'impossibilità di definire un'immagine del mondo come acquisizione definitiva, offerta e data una volta per sempre.

Difatti, la ricostruzione del sé è sempre difficoltosa, incerta e conduce a risultati provvisori. Non sarà un caso, allora, che l'autrice “riconosca” il padre solo in seguito a un viaggio in Cina alla metà degli anni Settanta («Fu lì che di nuovo riconobbi mio padre»²³); o che “ritrovi” sé stessa, a seguito di un soggiorno in Australia e grazie alla visione di «uno sterminato campo

²⁰ All'Utopia si ricollega ovviamente anche la centralità dell'*isola*, la quale – come osserva Beatrice Alfonzetti – «non è soltanto un tema ricorrente della sua scrittura, bensì uno dei suoi miti più radicati, le cui valenze evocative sono attinte alla cultura classica (le isole delle sirene, *Odissea*, XII) ai romanzi d'avventura (da *Robinson Crusoe* a quelli di Verne e Salgari), al proprio vissuto (la prima infanzia a Maiorca con le storie dei pirati, la seconda nei pressi di Napoli con l'isola di fronte, Capri)» (Beatrice Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio, in Il turbamento e la scrittura*, a cura di G. Ferroni, Roma, Donzelli, 2010, pp. 119-138, a p. 124).

²¹ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 37.

²² Non siamo distanti, a ben vedere, dalle *metafore assolute* di cui ha parlato Hans Blumenberg, le quali «danno una struttura al mondo, danno una rappresentazione del tutto della Realtà, che come tale non è mai sperimentabile né dominabile» (Hans Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia* [1960], trad. it. di M.V. Serra Hansberg, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2009, p. 17). Della metafora assoluta come «costrutto simbolico capace di esprimere una concezione del tutto originale del mondo» ha parlato Marco Dallari nel suo *Dire le immagini, vedere le parole. Metafore e figure della competenza emotiva*, in «Encyclopaideia – Journal of Phenomenology and Education», XXII (2018), n. 50, <https://encp.unibo.it/article/view/7908/8458>

²³ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 9.

di rucola», «in una regione domestica dell'anima» la quale «non è fatta di paesaggi meravigliosi, di monumenti, di storia [...] ma solo di una tua piccola storia personale in cui gli odori e i sapori e mille altri irrisori particolari, impercettibili agli altri, hanno un posto e un senso»²⁴ (si cita dal capitolo *Incontri*).

Le dislocazioni, i continui trasferimenti in Italia e all'estero, la ricognizione degli ultimi, residuali «luoghi dell'anima»²⁵, disegnano alla fine una sorta di diagramma interiore della soggettività, un diagramma che oscilla inevitabilmente tra i poli dello smarrimento e del riconoscimento di sé, dello spaesamento e del ritrovamento della propria identità attraverso un dialogo che è sempre un dialogo con l'Altro, ovvero un confronto con i propri fantasmi – compresi quelli della storia nazionale, come Pellico e Settembrini – e, in definitiva, con quel “doppio” della vita rappresentato dalla scrittura e dalla riflessione che essa suscita e promuove. Di qui, a ben vedere, il senso di un titolo paradigmatico come *L'isola riflessa*, che è immagine emblematica del soggetto colto nel suo isolamento esistenziale, nella sospensione di vita cui l'isola stessa sembra condannarlo, ma anche della sua tensione al confronto con l'*altro da sé*, confronto che si svolge attraverso una diuturna attività scrittoria volta all'auto-esplorazione e, insieme, alla ricostruzione di quella Storia di cui Ventotene conserva tracce e memorie di primaria importanza, anche in quanto luogo di confino degli esuli antifascisti come Amendola e Spinelli.

Appare evidente, d'altra parte, come le lacerazioni di un io ontologicamente indebolito e inafferrabile per statuto, non giungano mai a ricomporsi entro il quadro – come suggerisce Ricœur – di una «vita depurata, chiarificata grazie agli effetti catartici dei racconti»²⁶. Invero, e soprattutto nell'*Isola*, si direbbe che nelle pagine memoriali della scrittrice non si dia mai né catarsi né vera e propria “depurazione”: gli sparsi lacerti del vissuto, il dolore provato (e – come noto – riconducibile al rapporto irrisolto con una sfuggente e per molti versi indecifrabile figura materna trasposta, in *Althénopis*, nella figura indimenticabile di una Diana silvestre e panica²⁷, più a suo agio con

²⁴ Ivi, p. 97. Come osserva Georges Ulysse, «Ce qui pourrait devenir une épopée se réduit à des détails qui n'ont de sens que celui qu'on veut bien leur attribuer» (Georges Ulysse, In viaggio *de Fabrizia Ramondino*, “una napoletana che è vissuta anche altrove”, in «Italies», (1999), n. 3, pp. 1-20, a p. 12, <https://journals.openedition.org/italies/2424?lang=it>).

²⁵ F. Ramondino, *L'isola riflessa* cit., p. 54.

²⁶ Paul Ricœur, *Tempo e racconto*, vol. III: *Il tempo raccontato*, trad. it. di G. Grampa, Milano, Jaca Book, 1988, p. 376.

²⁷ «In quei luoghi faceva scalate, contemplava i tramonti, manifestava curiosità o riverenza per la vita degli insetti; assaporava la bellezza dei fucelli e delle cortecce dei tronchi, andava incontro alle albe, senza bisogno di sveglia; non affrettava il passo durante i temporali e in essi si immergeva con gli abiti e il volto bagnati, gli occhi abbacinati dai lampi [...]» (F. Ramondino, *Althénopis* cit., p. 41).

la natura che non con le presenze umane), le ombre e i rimpianti connessi a un percorso esistenziale segnato, come si è visto, dall'esperienza del distacco e della perdita irrimediabile²⁸, non si lasciano mai ricomporre in un'immagine unitaria e risolta, pacificata e armonizzata, fatta eccezione per il sogno-desiderio di un abbraccio materno-filiale nel quale l'autrice si ritrovi, ancora bambina, in una unione intangibile che le restituisca, in una sorta di regressione estrema e immemoriale, l'«utopia dell'amore» (ed è questo, con ogni evidenza, l'esito estremo, e forse salvifico, di un viaggio che diviene, a questo punto, regressione nella memoria e ricerca, in termini esplicitamente proustiani e freudiani, del senso profondo del proprio vissuto):

E io ho sentito che fra le mie braccia c'erano nel contempo me stessa bambina e lei, la mamma, bambina, e tutti i bambini del mondo. Sentire un neonato fra le braccia ti apre al tutto [...] e la dolcezza che ti senti nel corpo è inscritta, seppure per pochi attimi, anch'essa in un cerchio magico, nel quale regna soltanto l'utopia dell'amore²⁹.

E se il vissuto personale, benché lacerato e frantumato, già a partire dall'espulsione dall'eden ancestrale di Maiorca, può essere a certe condizioni ritrovato e ricostruito, compreso e in qualche misura chiarificato, per esempio allargando la cerchia degli «amici» fino a includervi, oltre alle persone in carne e ossa, anche gli aspetti della natura e le sue presenze più prossime e familiari, che finiscono per essere assunte quali veri e propri soggetti dialoganti³⁰, ben diverso è il discorso per quanto attiene alle lacerazioni e alle tragedie che si sono consumate nel corso della Storia. Ciò emerge con particolare evidenza nelle ultime pagine dell'*Isola*, in particolare nel passo

²⁸ Non è senza significato che il già menzionato capitolo *Ricerche* si iscriva all'insegna di un esergo (*Et in arcadia ego*) col quale si dichiara fin da subito l'esperienza del distacco da quel luogo di bellezza edenica e il conseguente, immediabile «dolore per il ritorno», quella sofferta, radicata nostalgia che la scrittrice non avrebbe mai più potuto superare e nemmeno attenuare («Quella prima casa è sempre stata per me, nonostante le esperienze tragiche di ogni infanzia, il paradiso perduto e l'ho rivista molte volte in sogno, vuota di abitanti e di cose, mentre ne invocavo il nome e mi disperavo»: F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 94). E va da sé, in questo caso specifico, che il pronome 'ego' andrà riferito non alla morte, come usualmente avviene, anche per influsso del celebre dipinto del Guercino, ma all'esperienza del soggetto scrivente, di colui che visse l'irripetibile Arcadia dell'idillio e della perfetta armonia con l'ambiente circostante. Ma si veda a questo proposito, anche per una discussione attorno alla possibile, duplice interpretazione del motto latino, Emanuele Trevi, *Anche noi in Arcadia*, in *Con gli occhi aperti* cit., pp. 203-216.

²⁹ F. Ramondino, *L'isola riflessa* cit., p. 135.

³⁰ Cfr. F. Ramondino, *In viaggio* cit., pp. 133-134: «Nei primi tempi, dopo essermi trasferita a Itri, ho esplorato a lungo le campagne e i boschi, cercando di riconoscere piante e alberi, e di osservare la natura del suolo per allargare la cerchia dei miei amici, per sapere dove, quando e come andarli a trovare, per immaginare le loro vite anche stando in casa – qui fiorisce la ginestra, là i ciclamini, qui le viole, là gli asfodeli, qui l'orchidea selvatica, là i narcisi; e nel tale anfratto del muro a secco cresce l'erba noce, in quell'altro la violacciocca [...]».

dedicato alla inopinata rievocazione di Buchenwald, il “bosco di faggi” di goethiana memoria, rievocazione da cui traspare la consapevolezza che dietro l'idillio si nascondano il male e l'orrore della Storia, le tracce indelebili di una tragedia che non può e non deve essere rimossa, nonostante tutti i tentativi di occultamento o di attenuazione cui è sottoposto il passato storico più difficile e ingombrante (è, appunto, il tema della «cancellazione del passato»³¹, che, polemicamente, Ramondino riconosce iscritto nell'atto di nascita della stessa Repubblica italiana). Anzi, il dramma vissuto è così forte e traumatico da indurre la scrittrice a esprimere l'augurio di una miracolosa “sospensione” del Tempo:

La superficie del campo di concentramento di Buchenwald, considerando le baracche, le costruzioni delle SS, i luoghi di lavoro, la ferrovia speciale per arrivarvi, è più o meno simile a quella dell'isola. Il campo fu creato appena qualche anno prima di quello dei confinati di Ventotene. // Il luogo prima del nazismo si chiamava Ettersberg, si trova su un'altura che sormonta Weimar e Goethe lo ha cantato in vari testi. E c'è una grande quercia dove il poeta si recava da solo o in compagnia per meditare, farvi merenda, per convegni amorosi. I nazisti quando costruirono il campo non osarono abbattere la quercia di Goethe. Vedendola, avrei voluto che dal tempo di Goethe ad oggi il tempo si fosse fermato³².

Ma è l'isola stessa, di contro al senso di estraneità e alla onnipresente minaccia del vuoto³³, che sembra offrire, di là dall'esclusione e dalla estraneazione cui pure condanna la scrittrice – presenza a suo modo inassimilabile, che non appartiene né alla realtà degli abitanti né a quella dei turisti –, la luce di un futuro ancora possibile e, con essa, l'apertura verso una speranza più solidamente fondata, in grado di opporsi al vento corrosivo della rassegnazione e della *disperanza*:

Anche ora che l'isola è semideserta e che gli elementi hanno spazzato via i turisti e le loro cose, bisogna con cura, come si liberassero i vari strati di un palinsesto, staccare da sé le immagini delle doppie case vacanziere, del nuovo molo, delle scritte ammiccanti su locali e botteghe chiuse, [...] per scoprire gli antichi miti e leggende sorti intorno alle isole, beate o maledette, di utopia o del tesoro, di idilli o naufragi, di avventure o scoperte, di fuga dalla civiltà o dal proprio passato, o di ritrovamento di nuove civiltà e di speranza nel proprio futuro³⁴.

³¹ Cfr. F. Ramondino, *L'isola riflessa* cit., p. 90.

³² Ivi, pp. 139-140.

³³ «Il vuoto è sinonimo del disagio, del deserto interiore, come dice il paragone con la solitudine di Ventotene (“L'isola è deserta – io stessa lo sono”)» (B. Alfonzetti, *Fabrizia Ramondino, scrittrice del disagio* cit., p. 134).

³⁴ F. Ramondino, *L'isola riflessa* cit., p. 121.

La «speranza nel proprio futuro»: è questo, in definitiva e nonostante tutto, il messaggio ultimo che sembra scaturire dalle pagine dell'*Isola riflessa*, l'accoglimento di un nuovo inizio, una scelta che non esclude quella rinnovata adesione alla vita che è fatta – come sostiene Hannah Arendt – di un continuo ricominciare e riprendere di contro a ogni prospettiva nullificante legata alla cognizione del morire quale destino ineluttabile e, quindi, negatore di ogni tensione progettuale³⁵.

Il viaggio, considerato in tutta la ricchezza delle sue valenze metaforiche e simboliche, diviene così il *modus* per eccellenza per esplorare e «ampliare le alternative del mondo e della propria vita»³⁶, per reagire a ciò che appare pre-determinato respingendo ogni tentazione di ripiegamento paralizzante e improduttivamente nichilistico. Anche quando confessa la propria «depressione», il che accade sovente sia nei *reportages* sia nelle pagine dell'*Isola*, la scrittrice napoletana non cessa mai di considerare il viaggio – e nello specifico il *resoconto* di viaggio – come un'occasione preziosa di indagine sul proprio vissuto e, quindi, a partire dalla relazione imprescindibile tra esperienza e interiorità, riflessione e vissuto, come strumento primario della conoscenza di sé.

Il «vero» viaggio diventa allora quello della scrittura, di cui il «quaderno» dell'*Isola riflessa* è l'immediata e trasparente trasposizione metonimica. Una scrittura che forse non serve, alla maniera di Calvino, a «mettere ordine», per lo meno sulla pagina se non nella vita, ma, piuttosto, a ripercorrere le «tracce» del proprio vissuto, a definire un percorso di crescita e apprendimento il cui fine ultimo è quello di ricostruire dei mondi i quali si dispongono, nell'evidente, esibita sovrapposizione fra autobiografia individuale³⁷ e biografia collettiva, entro una costellazione di significati che, come si è

³⁵ Cfr. Hannah Arendt, *Vita activa. La condizione umana* [1958], trad. it. di S. Finzi, Milano, Bompiani, 2017, p. 264. «Il corso della vita umana diretto verso la morte condurrebbe inevitabilmente ogni essere umano alla rovina e alla distruzione se non fosse per la facoltà di interromperlo e di iniziare qualcosa di nuovo, una facoltà che è inerente all'azione, e ci ricorda in permanenza che gli uomini, anche se devono morire, non sono nati per morire, ma per incominciare [...]». Sul tema dell'uomo come «essere per l'inizio», di contro alle ideologie falsificanti sostenute dai «professori di disperazione» quali Beckett, Cioran e Bernhard, si veda Carla Benedetti, *Disumane lettere. Indagini sulla cultura della nostra epoca*, Roma-Bari, Laterza, 2011, in particolare alle pp. 56-60 e 90-93.

³⁶ Felice Perussia, *Note sulla psicologia della testimonianza di viaggio*, in *Geografie private. I resoconti di viaggio come lettura del territorio*, a cura di E. Bianchi, Milano, Unicopli, 1985, pp. 125-142, a p. 134.

³⁷ Ricorderemo al riguardo, con Saveria Chemotti, che l'autobiografia è da intendersi «come scrittura di sé ma soprattutto per sé, [...] per cui l'esperienza intensa delle parole filtra la progressiva consapevolezza interpretativa degli avvenimenti e contrassegna l'accesso difficile alla verità» (Saveria Chemotti, *Fabrizia Ramondino: l'esilio dal materno*, in Ead., *L'inchiostro bianco: madri e figlie nella narrativa italiana contemporanea*, Padova, Il Poligrafo, 2009, pp. 227-240, a p. 231).

visto, è insieme personale e sociale, fortemente soggettiva (ai limiti della idiosincrasia) eppure sovra-individuale. Così nelle parole di Ramondino, dal racconto *Alloggi*:

In quel periodo dopo il terremoto in cui cambiavo di continuo luoghi e case, [...] quando ogni volta al risveglio mi chiedevo dov'ero e solo prima di addormentarmi mi sentivo in casa sotto il lenzuolo, contai tutti i paesi e le città dove ero vissuta, e le tante case e le moltissime stanze. E mi resi conto che non io, ma un intero piccolo popolo vi aveva abitato, ormai estinto e le cui uniche tracce rimaste erano mia figlia e i libri che, quando ne facevo parte, avevo scritto. Anch'essi conducono vita nomade e io ne seguo le orme, [...] ³⁸.

³⁸ F. Ramondino, *In viaggio* cit., p. 57.

GIACOMO CARLESSO
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

LA FINZIONE MATERIALE.
NOTE SU *ABSOLUTELY NOTHING* DI GIORGIO VASTA

Tra il 30 settembre e il 15 ottobre del 2013, accompagnato da Giovanna Silva, direttore editoriale di Humboldt Books, e da Ramak Fazel, fotografo americano di origine iraniana, Giorgio Vasta compie un viaggio negli Stati Uniti a bordo di una jeep, attraversando i deserti e gli spazi abbandonati di California, Nevada, Arizona, New Messico, Texas e Louisiana, alla ricerca di *ghost town* da esplorare. Dall'esperienza prende forma *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, uscito nel 2016 per Quodlibet Humboldt. Coautore di Vasta, per la parte fotografica, è lo stesso Fazel.

Il volume consta di ventitré capitoli: i primi ventidue comprensivi di cinquantatré foto in bianco e nero e di venticinque vignette a fumetti; l'ultimo costituito da un'unica vignetta, avente per protagonista, come le precedenti, il cane Spike, fratello del più noto Snoopy dei Peanuts. Segue un'appendice di sessantatré foto a colori e una sezione intitolata *Appunti locali*, dove vengono riportati i luoghi di pernottamento accompagnati da una cartina del percorso compiuto.

Lunga è la tradizione dei soggiorni – di varia durata – negli Stati Uniti raccontati dagli scrittori italiani: da Cecchi a Soldati, da Borgese a Prezolini, fino a Piovene, Calvino e Parise¹. Presentato dallo stesso editore come un libro di viaggio, *Absolutely nothing* possiede in effetti i due prerequisiti individuati dagli studiosi di odeporica affinché un volume rientri nel genere: l'effettiva realizzazione del viaggio e la coincidenza tra viaggio e racconto (dunque, non il viaggio nel racconto ma il racconto del

¹ Sull'argomento cfr. Martino Marazzi, *Little America. Gli Stati Uniti e gli scrittori del Novecento*, Milano, Marcos y Marcos, 1997; e Ambra Meda, *Al di là del mito: scrittori italiani in viaggio negli Stati Uniti*, Firenze, Vallecchi, 2011.

viaggio²). Eppure, sin dalle prime pagine, «l'alleanza con il romanzo»³ si sbilancia al punto di invertire il rapporto tra *fiction* e *non fiction*, in favore della prima dominante. La narrazione, come ha rilevato Scaffai, «mette in scena la trasformazione della guida di viaggio in romanzo»⁴. In altri termini, Vasta estremizza l'escursione, sempre presente nell'odeporica, tra viaggio e racconto del viaggio, tra mondo non scritto e mondo scritto, fino a rendere indipendente, in diversi punti, la narrazione dall'esperienza reale.

1. *La struttura*

Lo scarto tra viaggio e racconto si riscontra già a un livello strutturale: se i ventitré capitoli che costituiscono il volume sembrano in apparenza organizzati sul modello dei tradizionali taccuini di viaggio, il sistema di montaggio adottato dall'autore rivela, a partire dal quinto capitolo, la rottura della consequenzialità cronologica. In altre sette occasioni – rispettivamente nei capitoli sette, dieci, undici, diciassette, diciotto, venti e ventidue – la narrazione avanza riferendosi a giorni già trascorsi rispetto a quelli del capitolo precedente.

Il racconto, inoltre, presenta quindici brani, contrassegnati da una dimensione inferiore del font e collocati nel tempo al momento della stesura dell'opera, nei tre anni successivi al viaggio. Un simile espediente comporta di fatto uno sdoppiamento della figura del narratore e un rapporto di gerarchia, dove l'io narrante dei quindici brani (n1), essendo a conoscenza anche di quanto accaduto dopo l'esperienza odeporica, durante la fase di scrittura, coordina nel racconto la voce narrante del testo principale (n2), che invece agisce nel presente, a viaggio in corso. Di conseguenza, il lettore è maggiormente portato a riconoscere in n1 la figura dell'autore e in n2 una sua proiezione più prossima al piano dei personaggi.

Nei quindici frammenti, Vasta, oltre a rileggere a posteriori il senso dell'esperienza odeporica, si sofferma in più punti sul processo di scrittura del libro. Nel secondo brano, posizionato tra il quarto e il quinto capitolo, nello spazio in cui avviene la prima rottura della linearità temporale, scrive:

² Cfr. Ricciarda Ricorda, *La letteratura di viaggio in Italia. Dal Settecento a oggi*, Brescia, La Scuola, 2012, pp. 15-16.

³ Cfr. Luca Clerici, *L'alleanza con il romanzo*, in *Scrittori italiani di viaggio: 1700-1861*, Milano, Mondadori, 2008, vol. I, pp. LVII-LXVII.

⁴ Niccolò Scaffai, *Spazio, metonimia di una mancanza*, «Alias – il Manifesto», 16 ottobre 2016, in <https://www.quodlibet.it/recensione/2440#:~:text=La%20particolarit%C3%A0%20del%20libro%20%C3%A8,guida%20di%20viaggio%20in%20romanzo> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

Da quando ho cominciato a lavorare su questo libro immagino una manciata di sferette bianche che rovesciate da un contenitore si allontanano rimbalzando in ogni direzione. Ogni pallina è un giorno di viaggio e se ne va per conto suo, insieme alle altre ma indipendente, saltellando autarchica: se anche il viaggio, com'è logico, ha previsto un prima e un dopo, il suo racconto funziona in altro modo: il tempo si rompe, la linearità si perde, il ricordo si mescola all'oblio, la ricostruzione all'invenzione, il prima e il dopo si fanno relativi e davanti agli occhi e nelle orecchie c'è solo il picchettio sottile delle palline e sul pavimento, la vitalità selvatica di ciò che si sparpaglia⁵.

È un montaggio che riprende, su scala minore, quello compiuto da Don DeLillo in *Underworld*, dove la narrazione oscilla avanti e indietro nel tempo, spostandosi dagli anni Cinquanta ai Novanta per poi ritornare verso l'inizio dei Cinquanta e risalire verso gli Ottanta, fino all'epoca dei PC e di Internet. In un'intervista, Vasta ha definito *Underworld* «un riferimento costante»⁶, insieme ad *America* di Kafka, durante la realizzazione di *Absolutely nothing*. Non a caso, Vasta conclude la narrazione il 3 ottobre, richiamandosi esplicitamente all'anniversario della partita tra Giants e Dodgers e al romanzo di DeLillo, che da quell'evento sportivo prende avvio⁷.

L'accostamento dei giorni alle «sferette bianche» sintetizza una visione materiale del tempo, emersa in più punti di *Absolutely nothing* e che ricorre nell'opera di Vasta a partire dal suo romanzo di esordio, significativamente intitolato *Il tempo materiale*. Sempre nell'intervista citata riferisce:

Scrivendo questo libro è arrivato un momento [...] in cui mi sono reso conto che per me lo spazio era il correlativo oggettivo del tempo. Abbandoni e sparizioni, che in teoria riguardavano lo spazio, erano in realtà abbandoni e sparizioni che riguardavano me nel tempo. Mi sono cioè accorto che mi stava a cuore mettere a fuoco il riflesso dello spazio nel tempo, o forse più concretamente *sul* tempo. [...]. Ripensando alle due settimane di viaggio credo di avere capito che a risaltare, in ogni luogo fisico, era proprio il modificarsi della percezione che avevo del tempo⁸.

Sulla base di questa concezione, il racconto acquista una sua autonomia rispetto al viaggio, allontanandosi, sin dalla struttura, dall'intento delle scritture non finzionali di rendere l'originaria esperienza reale. Per questo

⁵ Giorgio Vasta, *Absolutely nothing. Storie e sparizioni nei deserti americani*, Macerata, Milano, Quodlibet Humboldt, 2016, p. 29.

⁶ Giorgio Vasta, *Il mio amore è un deserto*, intervista di G. Zucco, «minima & moralia», 21 ottobre 2016, <https://www.minimaetmoralia.it/wp/interviste/giorgio-vasta-su-absolutely-nothing-storie-e-sparizioni-nei-deserti-americani/> (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

⁷ Cfr. G. Vasta, *Absolutely nothing* cit., p. 241.

⁸ G. Vasta, *Il mio amore è un deserto* cit.

motivo, il libro di Vasta rappresenta un caso particolare non solo nell'ambito della tradizione odeporica, ma anche in quello della letteratura contemporanea, contrassegnata, ormai da oltre vent'anni, da un proliferare della *non fiction* e dell'*autofiction*⁹.

2. I personaggi

La frattura temporale e la conseguente accelerazione del processo di contaminazione tra *fiction* e *non fiction* è preceduta, nel capitolo tre, dall'ingresso sulla scena di Ramak Fazel, a cui viene riconosciuto un decisivo influsso sulle scelte narrative adottate da lì in poi:

Ramak Fazel è il fotografo che ha scattato le foto di questo libro. È una persona. E questa dovrebbe essere – *doveva* essere – una guida di viaggio; narrativa, letteraria, ma una scrittura *anche* di servizio che traccia itinerari e fornisce informazioni mantenendo chi ha compiuto il viaggio se non sullo sfondo almeno in secondo piano. Solo che nel momento in cui alle otto di mattina del 2 ottobre 2013 Ramak Fazel compare nel cortile interno del Beverly Laurel Hotel di Los Angeles [...] l'asse di questo libro si modifica. Le persone si fanno personaggi, la tortuosità si innalza a metodo e la carrozza del baedeker si trasforma nella zucca di una scrittura che soprattutto suppone, finge, si arrangia, mente¹⁰.

Ramak è una proiezione materiale dell'esuberanza mitopoietica nordamericana (i richiami a narrazioni letterarie e cinematografiche sono tali che l'io viaggiante dice di sentirsi «colmo, preso e prensile, corposo [...] per la quantità di racconto e di immaginazione intessuto nei dollari americani, una massa narrativa letteraria e cinematografica»¹¹). Pertanto, la sua apparizione ha l'effetto di infrangere il confine tra persone e personaggi, tra vero e falso, tra realtà e finzione. Queste coppie finiscono per emanciparsi da un sistema tradizionalmente oppositivo, coniugandosi in una concreta sinergia che determina una nuova prospettiva sulle cose e sulla loro rappresentazione, rispetto alla quale Ramak funge da innesto, incidendo sulla narrazione non come coautore ma come personaggio. Si assiste dunque, rispetto alla

⁹ Si tratta di una diffusione ormai appurata come dimostrano numerosi studi accademici (si cita a titolo di esempio *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, a cura di R. Castellana, Roma, Carocci, 2021) e diversi articoli recenti (cfr. Loredana Lipperini, *È l'ora dell'autofiction: benvenuti nell'era della Selfie Lit*, in «L'Espresso», 27 giugno 2022; Irene Graziosi, *Dimmi la verità: perché siamo ossessionati dall'autofiction?*, in «Lucy. Sulla cultura», 19 aprile 2023; o Giuliana Benvenuti, *Il ritorno dell'autore: l'autofiction è una risposta al self-publishing*, in «Domani», 9 agosto 2023).

¹⁰ G. Vasta, *Absolutely nothing* cit., p. 21.

¹¹ Ivi, p. 19.

letteratura *non fiction*, a un ribaltamento del patto autobiografico con il lettore: se nella *non fiction* il personaggio aspira a coincidere con l'autore reale, configurandosi come personaggio-autore¹²; Ramak, che sarebbe dovuto apparire come autore, si presenta da subito come personaggio, al punto che la sua persona risulta inscindibile dalla materia romanzesca del personaggio stesso.

È proprio Ramak a rievocare in più punti la rottura del confine tra realtà e finzione e, di conseguenza, tra persona e personaggio. Riferendosi all'entertainer e performer americano Andy Kaufman, dice:

Andy Kaufman per me incarna la realtà [...]. Con lui, in lui, i conti non tornano. [...]. I comedians salgono sul palco, recitano il loro monologo e quando hanno terminato vanno via. La differenza tra ciò che è la scena e tutto ciò che non lo è risulta chiara. Quello che invece Kaufman ha ottenuto è di non poter più uscire di scena, per il semplice fatto di avere cancellato la soglia tra la cosiddetta finzione e la cosiddetta realtà¹³.

È il modo in cui Ramak percepisce la realtà a influire sul racconto del viaggio e sulla distanza di quest'ultimo dall'esperienza fattuale. «La finzione – afferma in un passo significativo – è un'eccitazione costante, ma fisica prima che culturale. [...]. Qui la finzione non ha opposti, non prevede un contrario: è la realtà più autentica, l'unica possibile»¹⁴. La narrazione del viaggio asseconda questa concezione. Dunque, «le persone si fanno personaggi» – Ramak Fazel diventa Ramak; Giovanna Silva, Silva – e agiscono in maniera funzionale allo sviluppo della narrazione. Così, se in Ramak le coppie di opposti (realtà-finzione, persona-personaggio) convivono indistintamente, poiché su tale confluenza si fonda il solo piano di realtà da lui riconosciuto (e adottato dall'io narrante nel racconto), quello sintetizzato dalla 'funzione Kaufman'; Silva interviene più volte nel tentativo di separare gli elementi costitutivi delle coppie, distinguendo tra realtà e finzione, e generando in questo modo una tensione tra le sue posizioni e quelle di Ramak¹⁵. Quando a Galveston, Ramak afferma: «Sheldon Cooper di *The Big Bang*

¹² L'espressione 'personaggio-autore' si intende nell'accezione delineata da Alessandro Cinquegrani in *I personaggi non torneranno? La letteratura contemporanea tra finzione e realtà*, Carocci, 2024 (e in particolare pp. 140-177).

¹³ G. Vasta, *Absolutely nothing* cit., pp. 86-87. È una considerazione affine a quella riportata, qualche anno prima, da David Shields in *Reality Hunger*: «Kaufman superò di gran lunga l'esile confine tra persona e personaggio, oltre il punto in cui ti domandavi cosa separava l'attore dal personaggio; ti chiedevi se lui stesso fosse più in grado di riconoscere i confini» (trad. it. di M. Rossari, Roma, Fazi, 2010, pp. 193-194).

¹⁴ G. Vasta, *Absolutely nothing* cit., pp. 242-243.

¹⁵ Un esempio su tutti è la discussione avuta a Galveston.

Theory è nato qui», Silva obietta: «Sheldon Cooper non è nato a Galveston perché Sheldon Cooper *non esiste*, è una finzione, una bugia». L'intervento di Silva ha l'effetto di rafforzare il punto di vista di Ramak, dandogli modo di ribadire: «Nothing is but what is not [...]. È Macbeth [...]. Esiste solo ciò che non esiste»¹⁶.

3. Iperrealtà?

L'incontro con Ramak, si è detto, attiva e potenzia la congenialità del narratore con la sorgente mitopoietica nordamericana, conferendole una materialità, nella stessa persona fisica del fotografo, lungi altrimenti dal realizzarsi: «Ramak – scrive Vasta – incarna le narrazioni che io riesco solo a immaginare».

In un passo emblematico de *Il tempo materiale*, Nimbo dice:

io ho lavorato per potermi dichiarare, adesso, prigioniero mitopoietico. Solo questo. Il piacere di stare nelle frasi. Per un anno ho fabbricato linguaggio – proclamare, enfaticizzare, minacciare – e l'ho attraversato un passo alla volta, una parola dopo l'altra, fino ad arrivare qui, ora, quasi le sette di sera del 21 dicembre 1978, a fare l'eversore dell'eversione. [...] Mi dichiaro prigioniero mitopoietico, mormoro, mi dichiaro prigioniero mitopoietico¹⁷.

Esiste un *fil rouge* tra l'io narrante di *Absolutely nothing* (sia n1 che n2) e Nimbo del *Tempo materiale*, rafforzato dal comune desiderio di scomparire (all'«*ansia di sparire*» del primo, fa eco la volontà del secondo: «Ecco, penso, sparisco. Divento anche io un forellino, un'assenza. Magari una mancanza»¹⁸) e dal tentativo di entrambi di giungere alla realtà attraverso la finzione. Così Nimbo: «penso che non siamo realistici. Siamo iperrealistici. Cerchiamo di stare nel reale esasperandone i connotati»¹⁹.

'Iperrealismo' è il termine impiegato in *Ipermodernità* da Donnarumma in relazione a DeLillo e ad altri autori:

Iperrealista è [...] quello scrittore che si muove fra copie di copie e abita un mondo già tutto duplicato dalle sue immagini – e che, però, non si è vaporizzato in esse, come voleva il pensiero postmoderno. Perciò, la nozione di iperrealtà elaborata da Baudrillard [in *Simulacres et simulations*] non può essere richiamata qui in modo

¹⁶ Ivi, p. 162.

¹⁷ Giorgio Vasta, *Il tempo materiale*, Roma, minimum fax, 2008, p. 306.

¹⁸ Ivi, p. 285.

¹⁹ Ivi, pp. 289-290.

pertinente: essa designava infatti «un reale senza origine e senza realtà» e la «sostituzione al reale dei segni del reale», nell'avvenuta eclissi della «distinzione tra reale e immaginario», e, anzi, di queste due categorie²⁰.

Il concetto di iperrealtà richiamato da Vasta sembra invece più vicino a quello delineato da Baudrillard, dapprima in *Simulacres et simulations* e, più tardi, in *Amérique*, dove, in riferimento agli Stati Uniti, scrive:

L'America non è né sogno né una realtà, è una iperrealtà. Ed è una iperrealtà in quanto utopia vissuta fin dall'inizio come realizzata. Qui, tutto è reale, pragmatico, e tutto lascia perplessi. Può darsi che la verità dell'America possa rivelarsi solo a un europeo, perché solo lui trova qui il simulacro perfetto, quello dell'immanenza e della trascrizione materiale di tutti i valori. Quanto agli americani, essi non hanno alcun senso della simulazione. Ne sono la configurazione perfetta, ma non ne hanno il linguaggio, essendo essi stessi il modello. Costituiscono dunque il materiale ideale di un'analisi di tutte le possibili varianti del mondo moderno²¹.

Parole affini, come si è visto, sono pronunciate in più punti di *Absolutely nothing* dal personaggio di Ramak, che vede fondarsi sulla «confusione [...] tra vero e falso» la cultura e il modo dei nordamericani di conoscere le cose. Lo stesso Ramak riflette l'iperrealtà americana di Baudrillard, guidando il narratore dentro la «fiction dell'America» e rivelando non solo come la fiction possa influire e insediarsi tra le pieghe del reale, ma come, talvolta, il reale possa interpretarsi quale risultato materiale della finzione (per l'appunto «un reale senza origine e senza realtà», una «finzione materiale»).

Cinquegrani, nel suo recente *I personaggi non torneranno?*, utilizza la stessa citazione di Baudrillard in riferimento a DeLillo, definendolo «lo scrittore che dà un linguaggio al mondo della simulazione e dei simulacri»²². Del resto, altri critici, come Duvall e Heller²³, hanno evidenziato in passato una forte convergenza tra le opere dello scrittore – *White Noise* su tutte – e la filosofia di Baudrillard. Altri, come Brugnolo, puntualizzano che «i due parlano dello stesso mondo, ma secondo prospettive divergenti. E non solo

²⁰ Raffaele Donnarumma, *L'ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2016, p. 149.

²¹ Jean Baudrillard, *America*, trad. it. di L. Guarino, Milano, Feltrinelli, 2009, p. 28.

²² A. Cinquegrani, *I personaggi non torneranno?* cit., p. 116.

²³ Cfr. John Duvall, *The (super) Marketplace of Images: Television as Unmediated Mediation in DeLillo "White Noise"*, in «Arizona Quarterly», 50 (1994), pp. 127-153 e Arno Heller, *Simulacrum vs Death: An American Dilemma in Don DeLillo's White Noise*, in *Simulacrum America: The USA and the Popular Media*, a cura di E. Kraus e C. Auer, New York, Camden House, 2000, pp. 38-48.

perché praticano generi discorsivi diversi, ma anche perché hanno una visione differente dell'epoca storica in cui sono immersi»²⁴.

Al di là di come venga declinato, l'accostamento tra i due mondi esiste e, in tal senso, tornando ad *Absolutely nothing*, Vasta sembra coniugare la visione dell'America teorizzata da Baudrillard con la rappresentazione – meno netta e più ironica – che ne dà DeLillo. In relazione alla propria poetica, Vasta si è definito, citando il Piovene delle *Furie*, «non [...] un fantastico, nemmeno un inventivo, e nemmeno un realista, ma [...] un visionario di cose vere». Una simile attitudine è coerente con la «disponibilità», registrata in *Absolutely nothing*, a «riconoscere possibilità di senso a ciò che di solito viene percepito come secondario o del tutto irrilevante»²⁵ o, in altri termini, riprendendo una riflessione di Vasta su DeLillo, a «percepire livelli di realtà intermedi e sfumati, impercettibili, quasi indicibili» e, soprattutto, «farli diventare linguaggio»²⁶.

Rappresentativo, a riguardo, è un passo del decimo capitolo (4 ottobre), quando, giunto a Daggett, il narratore riconosce «un nesso tra gli abandoned places e le parole»: a «ogni passo che muovo fuori e dentro queste vecchie abitazioni, il mio sguardo sfida il linguaggio. Lo interroga, vuol sapere se ha da mettergli a disposizione qualcosa di buono per nominare, per fare frasi, vuole misurare limiti e risorse»²⁷. Rilevante è anche la scena in cui il narratore, al Salton Sea, fissa quello che all'apparenza sembra «il corpo dell'ennesimo pesce naufragato nella sabbia»: «non smetto di guardare, il caos si dipana e mi ritrovo davanti agli occhi una sagoma romboidale [...]: una conformazione così nitida, stagliata, da avere l'impressione che continuando a fissare diventeranno distinguibili le fibre muscolari le arterie i monomeri e ogni singolo capillare»²⁸. In realtà, come gli dimostra Silva, non esiste alcun pesce. Ma la finzione si è ormai materializzata e il linguaggio ha preso consistenza, definendo un nuovo livello di realtà interno al punto di vista del narratore. Il tutto a partire da «un reale senza origine e senza realtà», dalla visione di «un corpo dove c'era vuoto».

Nuovi livelli di realtà nascono dalla sinergia tra vero e falso. Le rappresentazioni nel testo sono molteplici e di vario genere. Un esempio di incidenza della finzione sul reale è dato dall'abbandono del Trotter Park (Goodyear, Arizona), a seguito di un'esplosione programmata durante le riprese del film *Codice criminale* (1998, regia di Bret Michaels):

²⁴ Stefano Brugnolo, *White noise ovvero la realtà come ritorno del depressivo*, in «Between», XII (novembre 2022), n. 24, p. 94.

²⁵ G. Vasta, *Il mio amore è un deserto* cit.

²⁶ Giorgio Vasta, in *Il tempo materiale. Intervista a Giorgio Vasta*, in «Oblique», (agosto 2017), http://www.oblique.it/rassegna_2017.html (ultima consultazione: 31 luglio 2024).

²⁷ G. Vasta, *Absolutely nothing* cit., p. 93.

²⁸ Ivi, p. 24.

penso alla finzione che arriva al Trotter Park sotto forma di un film, che al suo interno prevede ciò che al cinema è uno dei vertici del fake, ovvero l'esplosione: dovrebbe essere innocua e invece uccide gran parte degli uccelli residenti; la messinscena genera cioè effetti irrimediabilmente concreti: [...] la finzione non è mai innocente²⁹.

Viceversa, i viaggiatori riscontrano un caso di finzione generata da eventi reali quando, giunti a New Orleans, si recano presso la località in cui è stato girato, nel 2012, *Beasts of the Southern Wild* di Benh Zeitlin. Alcune parti del set del film sono ricavate dalle macerie generate dagli uragani Katrina (2005) e Ike (2008). Ad affascinarli e a spingere i tre in questa ricerca è proprio l'idea che

il disastro reale degli uragani avesse contribuito alla messinscena del disastro fittizio [...] una catastrofe vera ha disperso in giro materiali che gli scenografi di un film hanno usato per costruire un falso villaggio capace di suscitare, nella storia narrata, un effetto di realtà. Ci piaceva il collasso logico (i due pappagallini lentamente emulsionati fino a diventare – da inseparabili – indistinguibili)³⁰.

4. La scomparsa del personaggio-autore

Di altrettanto interesse è il livello di realtà suscitato dall'ascendente che i piani del sogno e del fantastico esercitano sul punto di vista del narratore e, di conseguenza, sul racconto del viaggio, il quale viene ad assumere i risvolti di una peregrinazione intorno al significato del «furto onirico» subito da n2 la notte prima di partire per Milano. Il sogno si dimostrerà, a posteriori, «un presentimento» del senso di mancanza derivato dall'allontanamento di Lucia, convivente per tre anni del protagonista. La presa di coscienza, avvenuta nell'ultimo brano in font minore, tra il ventunesimo e il ventiduesimo capitolo, è preceduta da un lungo e rivelatorio dialogo tra n2 e Spike, fino a quel momento confinato nel solo spazio delle vignette. Sebbene Spike sia un personaggio da fumetto e la sua presenza si dimostri un'illusione, le parole da lui pronunciate contengono la chiave semantica del viaggio. Come Padre Paulus in *Underworld* chiede a Shay di «nominare le parti», così Spike ricorda al narratore che «nel deserto è importante conoscere i nomi delle cose», aiutandolo a descrivere la più bella sensazione fin qui provata durante il viaggio, ossia la guida della Jeep³¹. Più avanti,

²⁹ Ivi, p. 78.

³⁰ Ivi, p. 155.

³¹ Cfr. ivi, p. 198.

chiarisce il significato dell'espressione *absolutely nothing*, da riferirsi non allo spazio ma alla lingua:

la lingua a volte tace. *Ammutolisce* è più esatto. La lingua, riprende dopo aver messo a fuoco il suo ragionamento, resta senza parole [...]. *Absolutely nothing* significa che a volte la lingua dice basta, non ce la faccio più, mi riposo; tra ventidue miglia ricomincio, ma per il momento mi fermo, smetto di inseguire.

Nelle sue parole il narratore ritrova la «didascalia» del viaggio: «andare a vedere cosa succede negli spazi da cui le parole sono andate via»³².

Nelle righe successive, riprendendo un discorso di Spike sul suo disagio di vivere nel deserto, n2 dimostra per la prima volta di conoscere il contenuto delle vignette: «Lo dici tu quando immagini di andare a Needles o che la tua vita sarebbe stata diversa se avessi preso lezioni di pianoforte». La seconda vignetta a cui fa riferimento compare al capitolo quindici, relativo al 14 ottobre; il dialogo, invece, si svolge il 6 ottobre, nel capitolo diciotto. Il dettaglio starebbe a indicare – e qui il condizionale è d'obbligo – la consapevolezza raggiunta da n2 circa l'avvenuta rottura della linearità temporale attuata da n1; o, più semplicemente, il verificarsi della connessione tra i tre piani del racconto (testo principale, brani in font minore e vignette), poiché, come recita il finale di *Underworld*, «tutto è collegato, alla fine»³³. E infatti, subito dopo, Spike lascia intendere di conoscere il «furto senza oggetto» subito in sogno dal narratore, ma anche il «contenuto» della «mancanza» svelato nel finale. Dopo l'incontro con Spike, verificatosi all'interno del racconto del viaggio, nell'ultimo brano in font minore, *Tentativo di comprensione di cosa mi è stato effettivamente rubato in sogno*, concludendo la stesura del testo (siamo nel 2016), n1 associa il furto del sogno alla fine del rapporto con Lucia, collocato nel 2015. La narrazione del viaggio si configura così come una ricerca di significato, perseguita attraverso il linguaggio. Colto il significato del sogno e ridisegnato il senso dell'esperienza odepórica, il narratore può realizzare il desiderio di scomparire dal libro. L'intreccio tra la narrazione degli anni successivi all'esperienza e il racconto del viaggio si fa sempre più forte. È infatti l'avvenuta comprensione del furto a consentire la messa in scena della scomparsa, quando n2 conferisce consistenza al fantasma della famiglia antropofaga, che aleggia sin dalle pagine iniziali. Sparisce così, in un colpo solo, la doppia versione di Vasta, il narratore-personaggio (n2) e il personaggio-autore (n1). Si tratta di una sparizione annunciata, già in atto nei capitoli precedenti, che trova qui il suo compimento.

³² Ivi, p. 199.

³³ Don DeLillo, *Underworld*, trad. it. di D. Vezzoli, Torino, Einaudi, 2014, p. 879.

Sul piano narratologico, è interessante osservare il testo come un lungo tentativo di autodissoluzione, o, riecheggiando Kafka, di *dispersione*³⁴ da parte del personaggio-autore, che riesce laddove il racconto del viaggio acquista e apporta significato. Non a caso, la realizzazione del senso del viaggio è accompagnata dalla rinuncia a una parte di autorialità, al punto che Lucia, mai nominata fino a quel momento, finisce per affermarsi come

coautrice del libro, come chi, con il proprio piccolo immenso peso, fa inclinare il piano del testo rivelando che *absolutely nothing* è in realtà *absolutely nobody*, e che dunque il nulla radicale del titolo è un modo per dire, evitando di dirlo in modo esplicito, che l'oggetto di queste pagine è la sparizione di una persona [232].

Nel testo, quindi, si configurano tre versioni di autori: Ramak, che rappresenta l'autore nella realtà del mondo scritto, dove la caduta dei confini tra persona e personaggio impedisce di risalire alla prima e dunque al profilo dell'autore reale; Lucia, coautrice nell'assenza, che nella quasi totale estraneità allo spazio del mondo scritto e del linguaggio, rimane fuori-senso approssimandosi più di tutti gli altri al livello del Reale lacaniano; infine Vasta, narratore-personaggio all'interno del racconto (n2) e personaggio-autore (n1). Se Lucia rimane presente nell'assenza, indipendentemente da quanto accade nel racconto, i personaggi di Ramak e Vasta (con Silva) scompaiono dal mondo scritto, divorati dalla finzione, sostanziata nella famiglia antropofaga. La scomparsa del personaggio-autore riabilita quindi una volta di più il ruolo assegnato ai personaggi e alla *fiction*, che in *Absolutely nothing* non risulta fine a sé stessa ma, in quanto «reazione all'abbandono», genera e veicola significato, restituendo a n1 un inedito senso del viaggio vissuto tre anni prima e proponendo, più in generale, una modalità alternativa di 'ritorno al reale', dove il capitale mitopoietico lasciato in eredità dalle narrazioni postmoderne che l'America incarna non viene concepito in antitesi al racconto della realtà, ma viene riabilitato in quanto chiave di accesso alla realtà e ai suoi livelli più impercettibili di significato.

³⁴ Secondo Giorgio Fontana, Karl, accogliendo le promesse del Teatro di Oklahoma, «vuole realizzare fino in fondo la promessa del titolo, diventare un *disperso*: spogliarsi di sé ed essere libero dall'invasione altrui» (*Kafka. Un mondo di verità*, Palermo, Sellerio, p. 182).

GIULIA MARZIALI
(‘SAPIENZA’ UNIVERSITÀ DI ROMA)

VISIONI MULTIFOCALI E RIVISITAZIONI URBANE CONTEMPORANEE

Elementi di urbanistica noir (2020)¹, antologia ideata e curata da Gianni Biondillo, traccia un vero e proprio atlante del *crime* letterario contemporaneo attraverso sei testi, scritti da autori differenti, le cui protagoniste sono sei diverse città italiane. Il volume spazia dalla Napoli di Maurizio De Giovanni alla Roma di Roberto Costantini, dalla Firenze di Marco Vichi alla Parma di Valerio Varesi, dalla Bologna di Carlo Lucarelli alla Milano di Gianni Biondillo. Alle sequenze narrative più tradizionali, si affianca e intreccia un iconotesto dalla struttura particolare: *Architetture impossibili* di Marialuisa Montanari. Il racconto fotografico e immaginifico, parte integrante di un più ampio progetto consultabile sulla pagina *Instagram* dell’architetta-artista², supera la dimensione accessoria e didascalica delle foto in bianco e nero. Ogni immagine, composta dalla sovrapposizione di più immagini modificate mediante la tecnica del *collage*, rivela senso e capacità critico-inventiva al pari dei testi letterari nel tentativo di decostruire e reinventare la realtà di riferimento. Se si osservano con attenzione le riproduzioni, emerge una commistione tra *fiction* e non *fiction*, fotografia e immaginazione, tesa a rinarrare il territorio circostante, intimamente connesso con la percezione e la visione soggettiva. Le *Architetture Impossibili* «sono una ricerca visuale che tende in chiave ironica a provocare uno straniamento, obbligando il nostro sguardo a rallentare e concentrarsi per comprendere le alterazioni del reale»³. Dal rispecchiamento del vero si passa alla creazione di «paesaggi

¹ Gianni Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir*, Milano, EuroMilano, 2020.

² Si rinvia alla pagina *Instagram* di Maria Luisa Montanari: <https://www.instagram.com/marialuisamontanari/>

³ Alessandra Pellegrino, *Le «Architetture Impossibili» di Marialuisa Montanari in mostra a Milano*, in «AD Loves», 9 novembre 2022, <https://www.ad-italia.it/ad-loves/2020/08/03/il-profilo-instagram-del-giorno-le-architetture-impossibili-di-marialuisa-montanari/>

allucinati, surreali, metafisici»⁴. Secondo quanto sostenuto dal curatore nella sua *Introduzione seriosa da saltare piè pari*, non si tratta di un semplice gioco di taglia e incolla, accostando e sovrapponendo porzioni diverse di monumenti ed edifici, ma di «un sottile e colto sistema di accostamenti di interpretazione dei codici architettonici [...] la città di Montanari è unica, localizzata, riconoscibile, ha un'anima. Eppure non esiste»⁵.

La ricerca dell'altrove prende le mosse all'interno dello stesso spazio quotidiano, caratterizzato dalla coesistenza e contiguità di luoghi e quartieri eterogenei, molti dei quali percepiti ancora oggi in senso dispregiativo e approssimativo come periferici, marginali e quindi strani e lontani, sebbene edificati e abitati da diversi decenni. Prendendo in prestito ancora una volta le parole di Biondillo, si delinea un viaggio immaginario lungo «una ipotetica Autostrada del Sole»⁶, che attraversa da sud a nord l'Italia contemporanea e non solo, stimolando riflessioni e suggestioni in grado di comprendere e interpretare il paesaggio urbano fuori dal suo immaginario comune e spesso stereotipato.

Nel ripercorrere le città della Penisola il volume miscelaneo prende le mosse dal metodo di indagine proprio della deriva psicogeografica⁷, nato in seno ai movimenti avanguardistici del Situazionismo e del Lettrismo per contestare e decostruire le logiche invisibili del potere architettonico-capitalista⁸. Esplorare la città attraverso il corpo e uno sguardo «atipico» e trasversale diventa performance ma anche atto politico. Il ricorso alla psicogeografia è qui inteso come prospettiva critica che considera la metropoli al pari di un «palinsesto dove si depositano i significati e i sogni delle

⁴ Gianni Biondillo, *Introduzione seriosa da saltare piè pari*, in Id. (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 6-19, a p. 18.

⁵ Ivi, p. 19.

⁶ G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., quarta di copertina.

⁷ Biondillo in *Sentieri metropolitani. Narrare il territorio con la psicogeografia* riporta un passaggio chiave della *Théorie de la dérive* di Guy-E. Debord, secondo cui: «per fare una deriva, andate in giro a piedi senza meta od orario. Scegliete man mano il percorso non in base a ciò che sapete, ma in base a ciò che vedete intorno. Dovete essere stranieri e guardare ogni cosa come se fosse la prima volta. Un modo per agevolarlo è camminare con passo cadenzato e sguardo leggermente inclinato verso l'alto, in modo da portare al centro del campo visivo l'architettura e lasciare il piano stradale al margine inferiore della vista. Dovete percepire lo spazio come un insieme unitario e lasciarvi attrarre dai particolari» (Gianni Biondillo, *Sentieri metropolitani. Narrare il territorio con la psicogeografia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2022, p. 44). La psicogeografia, in particolare, studia come il paesaggio geografico modellato dall'intervento umano influenzi a sua volta la psicologia umana. Esplorare a piedi un territorio antropomorfizzato consente di comprendere l'interazione continua tra la realtà concreta e l'esperienza personale ed emotiva, che conferisce una specificità unica a ogni ambiente abitato.

⁸ Per un approfondimento sul tema si veda Mario Lippolis (a cura di), *Internazionale Situazionista*, Torino, Nautilus, 1994.

popolazioni che lo hanno abitato e che tutt'ora lo abitano»⁹, teso a garantire l'esistenza stessa del paesaggio e più in generale del mondo di per sé inesistente. Un altro aspetto indispensabile per poter comprendere l'operazione posta alla base di *Elementi di urbanistica noir* risiede nella scelta del genere giallo – inteso nell'accezione più ampia del termine, con annessi e connessi – che rintraccia le sue origini nei racconti del terrore e della suspense di Edgar Allan Poe¹⁰. Come spiega il curatore: «Poe fu, soprattutto, espressione delle inquietudini del suo secolo, il XIX. La sua scrittura non sarebbe nata senza il paesaggio fisico e umano che l'ha fatta scaturire»¹¹. Secondo Biondillo, la fortuna del giallo, tanto in Italia quanto all'estero, è legata indissolubilmente alla duttilità, alla plasticità del genere, che nell'adattarsi alla realtà presa in esame conserva sempre la propria essenza, riconoscibile e plasmabile¹². I testi che compongono il volume sono molto diversi tra loro a conferma proprio della varietà della letteratura *crime*, ma ciò che più colpisce l'attenzione è la relativa, se non assente, importanza attribuita alla *detection*. Gli stilemi del genere del *mystery* vengono messi in secondo piano rispetto al racconto urbanistico; ogni autore mette in luce con il proprio stile un preciso paesaggio urbano per coglierne i principali cambiamenti territoriali e socioculturali. La raccolta si apre con *La città è femmina* di Maurizio De Giovanni – per l'esattezza un estratto del romanzo *Cuccioli per i Bastardi di Pizzofalcone* dello stesso De Giovanni (2015¹³) –, in cui la Napoli degli anni Zero si erge tanto a simbolo della città-mondo quanto ad allegoria del corpo femminile. Il capoluogo campano antropomorfizzato sprigiona una potente e avvolgente sensualità che la innalza ad amante dello stesso io narrante, nonché assassino. Quest'ultimo, rivolgendo la parola direttamente al pubblico di lettori, paragona la bellezza della sua amata vittima a quella della città creando un vero e proprio parallelismo che svolge la funzione di *refrain* dell'intero brano. In proposito, alquanto significativo è l'incipit: «Sapete la città è femmina. Su questo non c'è alcun dubbio. Basta guardarla di prima mattina, appena sveglia. Quando ha la testa ancora appoggiata sul cuscino e si capisce che

⁹ Gianni Biondillo, *Psicogeografie*, <https://www.psicogeografia.com/>

¹⁰ *The murders in the rue Morgue* è stato il primo racconto di Edgar Allan Poe con protagonista Auguste Dupin, pubblicato nel 1841 a Philadelphia sulla rivista «Graham's Magazine». Il testo è stato poi rieditato all'interno dei volumi: Edgar Allan Poe, *The Prose Romances*, William H. Graham, New-York 1843; Id., *Tales*, London, Willey and Putnam, 1845. I racconti sono stati pubblicati, in traduzione italiana, sulla rivista «Il Gabinetto di Lettura» di Torino nel 1857.

¹¹ G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., p. 9.

¹² In merito alla bibliografia sulla storia e le caratteristiche del genere giallo, si vedano tra i tanti riferimenti: Loris Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Milano, Garzanti, 1979; Massimo Carloni, *Indagine sul giallo italiano*, Assisi, Editrice Porziuncola, 1984; Id., *L'Italia in giallo. Geografia e storia del giallo italiano contemporaneo*, Reggio Emilia, Diabasis, 1994.

¹³ Maurizio de Giovanni, *Cuccioli per i Bastardi di Pizzofalcone*, Torino, Einaudi, 2015.

non dorme dal ritmo del respiro, meno profondo e oscuro»¹⁴. Il concetto di abisso attraversa Napoli con i suoi molteplici volti rivelandosi un luogo dantesco e magmatico che si affaccia sull'azzurro del mare e del cielo. In tutta la serie di romanzi dedicati all'ispettore Giuseppe Lojacono e alla sua squadra di poliziotti emarginati, soprannominati i bastardi di Pizzofalcone, prende forma una città in perenne tensione. De Giovanni, prendendo spunto dai riti e miti napoletani e da Croce che descriveva il capoluogo napoletano come un paradiso abitato da diavoli, crea l'immagine di una città purgatoria dai tratti spiccatamente femminili.

Passando in rassegna la miscellanea, degna di nota è la selezione di testi estrapolati dalla *Trilogia del male*¹⁵ di Roberto Costantini. I frammenti raccolti sotto il titolo *Roma, inferno e paradiso*, scelti e organizzati direttamente dall'autore, raccontano Roma e Tripoli, città che accomunano Costantini al suo protagonista, il commissario Michele Balistreri. Ai fini della riflessione fin qui sostenuta, si rivela indicativa la rappresentazione narrativa di una specifica zona della Capitale: il Casalino 900, campo nomadi abusivo descritto nel romanzo *Tu sei il male* (2011), primo capitolo della *Trilogia del male*. Si tratta di un luogo del rifiuto dell'altro da sé che al contempo denuncia, pur entro i confini della finzione letteraria, la situazione di degrado risalente al 2006¹⁶.

Il Casalino 900 esisteva da oltre trent'anni e ospitava circa settecento persone, moltissime donne e bambini, tutti rumeni, macedoni, bosniaci, montenegrini [...] I sentieri non asfaltati del campo, tra i container e le baracche, erano disseminati di pozze fangose, detriti e rifiuti organici. Il panorama non offriva altro che cumuli di immondizia, panni stesi e carcasse d'auto¹⁷.

Il brano riportato, e più in generale l'intera *Trilogia* di Roberto Costantini, si rivela sintomo di un determinato momento storico e indicatore di un certo grado di perifericità (gradienti di urbanità, perifericità), là dove il concetto di periferia viene inteso in termini non solo spaziali ma soprattutto umani e sociali. L'intento è quello di valorizzare, attraverso la stessa

¹⁴ Maurizio de Giovanni, *La città è femmina*, in G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 20-31, a p. 22.

¹⁵ La *Trilogia del male* ha per protagonista il commissario Michele Balistreri ed è composta dai volumi: Roberto Costantini, *Tu sei il male*, Venezia, Marsilio, 2011; Id., *Alle radici del male*, Venezia, Marsilio, 2012; Id., *Il male non dimentica*, Venezia, Marsilio, 2014.

¹⁶ Il Casalino 900 è un luogo che è esistito realmente. La baraccopoli-discardia romana di via Casalino 900, da cui prese il nome, è stata abitata per diverso tempo da gruppi nomadi di etnie differenti fin quando non venne sgomberata nel 2010.

¹⁷ Roberto Costantini, *Roma, inferno e paradiso* in G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 32-39, a p. 36.

rappresentazione letteraria, i luoghi considerati nell'immaginario comune anonimi, non storici e residuali, ma abitati, molto spesso abusivamente, da più generazioni e quindi detentori di un'identità e di una memoria urbana da narrare.

Andando avanti con la lettura dei testi, si passa per una Firenze di fine Ottocento, raccontata da Marco Vichi¹⁸, alle prese con una trasformazione urbana decisiva per il centro cittadino. Lo stesso titolo, *Il ventre di Firenze*, rinvia alla nota contaminazione e assorbimento delle dicotomie e contraddizioni dei diversi mondi che compongono la Napoli di Serao¹⁹. A seguire la Bologna di Lucarelli, narrata attraverso alcuni passi estratti dai suoi romanzi più famosi. In proposito, non può non essere menzionato un passo tratto da *Almost blue* (1997²⁰) e inserito nel volume antologizzato:

Questa città non è quello che sembra. Lei dice piccola perché pensa a quello che sta dentro le mura, che è poco più di un paese, ma questa città è una cosa grande che va da Parma fino a Cattolica, un pezzo di regione spiacciato lungo la via Emilia, dove davvero la gente vive a Modena, lavora a Bologna e la sera va a ballare a Rimini. Questa è una strana metropoli [...] non ha un vero centro ma una periferia diffusa che si chiama Ferrara, Imola, Ravenna o la Riviera²¹.

Lucarelli spiega come, con il modello della città diffusa, sia cambiata, e continui ancora a cambiare, la percezione del modo di concepire e vivere il paesaggio urbano. Mutano di conseguenza anche i punti di riferimento in favore di una visione policentrica.

Il quinto contributo, *Cartoline da Parma*, di Valerio Varesi si focalizza invece sul sentimento, apparentemente placido ma in realtà cupo, delle "città di pianura". Peculiare è l'attenzione riservata ai fenomeni atmosferici, rappresentativi dello stato d'animo del personaggio seriale, il commissario Franco Soneri, e delle vicende narrate. In particolare, la presenza della nebbia si rivela alquanto ricorsiva ma non solo perché indicativa, nell'immaginario comune, dell'*hinterland* parmense, o perché epitome della poetica della *suspense*, ma in quanto elemento atmosferico prediletto da Soneri, detonatore di pensieri e riflessioni esistenziali. Come si legge in un passaggio tratto da

¹⁸ Marco Vichi, *Il ventre di Firenze*, in G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 40-49. Il testo è tratto da *Il bosco delle streghe* dello stesso Vichi, edito da Guanda nel 2017.

¹⁹ Cfr. Matilde Serao, *Il ventre di Napoli*, Milano, Rizzoli, 2012. La prima edizione, come noto, è stata pubblicata nel 1884 dai fratelli Treves.

²⁰ Carlo Lucarelli, *Almost blue*, Bologna, Einaudi, 1997.

²¹ Carlo Lucarelli, *Tutto quello che so di Bologna* in G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 50-56, a p. 52.

Il commissario Soneri e la legge del Corano (2017²²), presente sempre nella miscellanea presa in esame:

Soneri scrutava i tetti di Parma che emergevano come scogli sull'orizzonte grigio nel muto dopopranzo domenicale [...] Le città di mare gli infondevano sempre un senso drammatico di inutilità in quel rapporto così squilibrato tra il sé e l'infinito di acqua e di cielo abbracciati nello stesso colore. Meglio l'ovatta della nebbia coi contorni ristretti di una conchiglia dove almeno si è sicuri di non perdersi. [...] aveva persino elaborato una metafisica della fumana. Non era l'infinito a infonderci l'idea del divino o della grandezza, ma il limite a costringerci a immaginarli. Nelle città di nebbia si pensa, mentre nei posti di mare ci si lascia vivere²³.

Il volume si conclude con la Milano di Biondillo, dove l'autore – riprendendo alcuni brani estrapolati dai romanzi della serie dell'ispettore Michele Ferarro – descrive il continuo rinnovamento che connota la metropoli meneghina ma sempre, come dichiara lo stesso autore, volgendo le spalle al Duomo e più in generale al centro storico, alla città consolidata.

Il contesto metropolitano mostra un'essenza dai significati plurimi, soggetta al costante sviluppo insediativo che tende ciclicamente a inglobare e superare i quartieri popolari considerati in precedenza limitrofi. Tra le ondate trasformative, come si evince nel passo tratto dal romanzo *Il sapore del sangue* (2018²⁴), Biondillo evidenzia la rigenerazione non tanto architettonica, quanto sociale e culturale della zona situata a Nord di piazzale Loreto (cosiddetta NoLo), compresa tra viale Monza e via Padova. In particolare, quest'ultima – dove risiede il protagonista – da strada, quartiere popolare con una elevata concentrazione di immigrati si è trasformata, senza rinunciare alla propria natura multietnica, in quartiere *bohémien* di artisti, designer e architetti:

Senza rendersene conto aveva cambiato quartiere. Senza mai trasferirsi. Non abitava più in una ex portineria in zona via Padova. Ora alloggiava in un loft di NoLo. Che era sempre la ex portineria ma detto in modo più figo. Ed era sempre nella stessa traversa della via principale dello stesso quartiere, ma chiamato con un altro nome. Perché qualcuno [...] aveva deciso per gioco di rinominare così tutta la zona a nord di piazzale Loreto [...] Certe volte basta poco, basta una buona intuizione²⁵.

²² Valerio Varesi, *Il commissario Soneri e la legge del Corano*, Milano, Frassinelli, 2017.

²³ Valerio Varesi, *Cartoline da Parma*, in G. Biondillo (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 90-101, a p. 92.

²⁴ Gianni Biondillo, *Il sapore del sangue*, Milano, Guanda, 2018.

²⁵ Gianni Biondillo, *Milano vicino all'Europa* in Id. (a cura di), *Elementi di urbanistica noir* cit., pp. 102-113, a p. 106.

Si può allora constatare come non esista una fissità dei luoghi e la stessa condizione di marginalità non sia prerogativa esclusiva dei territori edificati agli estremi della città, nei pressi della circonvallazione, dove la densità abitativa è in forte aumento da diverso tempo. Affiora una segmentazione interna alquanto articolata e complessa costituita da quartieri ibridi, dove si alternano porzioni urbane vulnerabili e irrisolte a porzioni riqualificate o in fase di riqualificazione, che mettono in discussione o, meglio, mettono in archivio, la dicotomia tradizionale centro-periferia.

Negli ultimi anni, urbanisti, sociologi e antropologi, si sono infatti interrogati, in modo sistematico, su cosa sia oggi una periferia, cosa la caratterizzi, dove sia ubicata, quali siano i suoi confini – ammesso che di confini si possa ancora parlare. Come osserva l'urbanista Carlo Cellamare: «la categoria interpretativa delle periferie ha avuto e ha tuttora una larga diffusione ed è ampiamente utilizzata. È una dimensione che ha avuto un significato importante, ma che ora si sta disperdendo. Il suo senso e la sua capacità euristica perdono forza»²⁶. L'espansione territoriale della periferia può coinvolgere anche le aree più residenziali del centro, delineando un movimento verso l'interno con la formazione di «periferie interne»²⁷. Questo è un processo flessibile che può prendere diverse direzioni a seconda della città. In altre parole, da un lato, le periferie consolidate continuano a esistere, cambiando la loro composizione sociale con l'annessione progressiva delle aree marginali; dall'altro, i quartieri centrali possono diventare periferici, in quanto degradati, nonostante la loro vicinanza geografica al cuore della città²⁸. In questa ottica Gianni Biondillo tenta di destrutturare l'uso e abuso di rappresentazioni devianti e limitanti, perché non aggiornate, riservando un'attenzione diversa alle dinamiche del processo trasformativo urbano, incardinato in una materia vasta e sfuggente. La contaminazione tra *fiction* e fotografia, ma anche il rinvio alle tecniche della psicogeografia, invertono dunque la prospettiva spaziale, da monocentrica a policentrica, e adottano uno sguardo trasversale e inclusivo rinnovando l'immaginario contemporaneo culturale e letterario.

In conclusione «studiare e raccontare *la città*, in particolare i conflitti che la attraversano, le possibilità che la innervano, rende necessaria l'attivazione di diversi saperi e di analisi che affrontino le strutture urbane e sociali da più punti di vista»²⁹.

²⁶ Carlo Cellamare, *Esistono le periferie?* in *Dialoghi inter/urbani*, a cura di F. Benincasa e F. Leoni, Roma, Bordeaux Edizioni, 2022, pp. 77-86, a p. 77.

²⁷ Agostino Petrillo, *La periferia non è più quella di un tempo*, Roma, Bordeaux, 2020, p. 11.

²⁸ Cfr. Giulia Marziali, *Dalla città-centro alla città-periferia. Giancarlo De Cataldo e la narrazione dei margini*, in «Griseldaonline», 22 (2023), n. 2, pp. 219-232, a p. 220, n. 2.

²⁹ C. Cellamare, *Esistono le periferie?* cit., p. 77.

KAREN BERARDI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PERUGIA)

ESTRANEITÀ E NON APPARTENENZA:
SU *BLACK TULIPS*, DI VITALIANO TREVISAN

È noto come la letteratura di viaggio abbia conosciuto in Europa, a partire dal XVIII secolo, un aumento della sua produzione, attraverso una pubblicistica che ha narrato di viaggi intrapresi per motivi d'istruzione da giovani aristocratici e per necessità professionali da diplomatici e statisti; ma anche attraverso resoconti di esplorazioni compiute da avventurieri, pittori, letterati¹. Resta, in ogni caso, piuttosto complesso stabilire dei confini netti tra una scrittura di servizio e una dotata di dignità estetica; di conseguenza l'odeporica si presenta spesso come genere dal dubbio *status* letterario. Con la comparsa della modernità e dell'aumento dei viaggi individuali non coatti, la scrittura di viaggio conosce un incremento significativo di prodotti sia esteticamente connotati che più strettamente di servizio, aspetto che si rispecchia, peraltro, nella sempre più ricca presenza di collane editoriali dedicate al tema, con libri spesso accompagnati da immagini². Le scritture di viaggio, con l'avvento del pubblico di massa nel XX secolo, divengono quantomai variegata per struttura, finalità, tipologie di lettori: in Italia si va dai più sperimentali *Spagna veloce e toro futurista*, di Filippo Tommaso Marinetti, passando per *Le meraviglie d'Italia* di Carlo Emilio Gadda, gli scritti di Pasolini e Moravia sull'India, fino all'intrattenimento di *La Metà del Mondo* di Barzini; un ruolo certamente propulsivo per il genere, inoltre, spetta al giornalismo: numerosi sono sia i reportage di giornalisti di professione, sia gli elzeviri che alcuni letterati pubblicano nei quotidiani, come riportano le esperienze di Corrado Alvaro, Vincenzo Cardarelli, Alberto Savinio, Emilio Cecchi, Goffredo Parise, Tiziano Terzani. In una contemporaneità

¹ Luca Clerici, *Scrittori italiani di viaggio 1700-1861*, vol. 1, Milano, Mondadori, 2008, pp. XIII-XVI.

² Id., *Scrittori italiani di viaggio 1861-2000*, vol. 2, Milano, Mondadori, 2013, pp. XIX-XXVII.

dove il turismo di massa ha reso accessibili mete un tempo irraggiungibili, le scritture di viaggio si conquistano un posto tra i generi più fortunati, con una varietà di risultati che continua a perdurare³.

Proprio in questo genere possiamo collocare *Black Tulips*, l'ultima opera di Vitaliano Trevisan, pubblicata postuma nel 2022⁴. Originario di Sandrigo, nel vicentino, Trevisan si è presentato come personaggio poliedrico del nostro panorama culturale. Autore di opere spesso ottimamente accolte dalla critica⁵, si è dedicato anche alla scrittura di saggistica e prosa varia, ricoprendo altresì diversi ruoli nel cinema e nel teatro. *Black Tulips* mostra sin dalla copertina un carattere ibrido e apparentemente provvisorio, rappresentativo del genere della scrittura di viaggio, venendo indicato a noi lettori come “quaderno nigeriano”; esso appare, nei temi affrontati, come una riflessione sulle contaminazioni culturali tra il vecchio continente europeo e quello africano; dal punto di vista linguistico come ibridazione tra registri e idiomi diversi; dal punto di vista strutturale come un'opera caratterizzata dalla voluta assenza di linearità.

In primo luogo, il confronto tra le radici del pensiero europeo e quello africano si compie in apertura al libro, dove viene citato in epigrafe lo scrittore nigeriano Chinua Achebe:

If the philosophical dictum of Descartes «I think, therefore I am» represents a European individualistic ideal, the Bantu declaration «Umuntu ngumuntu ngabantu» represents an African communal aspiration: «A human is a human because of other humans»⁶.

Al paradigma individualista cartesiano abbracciato dalla cultura europea, verrebbe opposta l'ambizione alla condivisione, attraverso la quale l'identità dell'individuo si definisce in rapporto agli altri; che è anche l'operazione che compie l'autore quando sceglie di narrare con sguardo retrospettivo un viaggio da lui compiuto in Nigeria vent'anni prima. L'identità di quello che potremmo definire un Trevisan *agens* si costruisce in rapporto a ciò di cui fa esperienza e alle persone che incontra. A una morale europea contemporanea, che non fa che ripetere meccanicamente quanto il colore della pelle non sia un

³ Ivi, pp. XXVII-XC. Ma per un'introduzione al tema delle scritture di viaggio, rimando interamente alle note introduttive dei due tomi.

⁴ Vitaliano Trevisan, *Black Tulips*, Torino, Einaudi, 2022.

⁵ Utilizzo “opere” consapevolmente nella sua accezione piuttosto generica, ma risulta complesso parlare per Trevisan di “romanzi”. Cito, in ordine di pubblicazione, i testi che più si avvicinano all'etichetta di “narrativa”: *Un mondo meraviglioso. Uno standard*, Roma, Theoria, 1997; *I quindicimila passi. Un resoconto*, Torino, Einaudi, 2002; *Il ponte. Un crollo*, Torino, Einaudi, 2007; *Works*, Torino, Einaudi, 2016 (ed. ampliata 2022). *Un mondo meraviglioso, I quindicimila passi e Il ponte* sono stati peraltro raccolti in un volume unico: *Trilogia di Thomas*, Torino, Einaudi, 2024.

⁶ Chinua Achebe, *The Education of a British-Protected Child*, New York, Random House, 2009.

fatto da considerare, bensì da ignorare, egli contrappone un rovesciamento di tale paradigma: «Ma se l'Africa in generale, e la Nigeria in particolare, insegnano qualcosa, è proprio che il colore della pelle, in tutte le sue sfumature, è un fatto. [...] Mi arriva spesso all'orecchio la parola *oyibo*. E l'*oyibo* sono io, visto che significa uomo bianco»⁷. Il termine, in origine *oyinbo*, sarebbe di coniazione Yoruba, nato nel XV secolo per definire i portoghesi giunti alle coste dell'Africa occidentale, ma «in subsequent years, non-Europeans with European mannerisms, including Yoruba and other Africans, were referred to as *oyinbo*»⁸, tanto che infatti il narratore si affretta ad aggiungere: «anche un afroamericano o addirittura un nigeriano occidentalizzato si poteva considerare un *oyibo*»⁹. Pertanto, *oyibo* non si riferisce strettamente al colore della pelle, quanto piuttosto a uno stile di vita e a caratteristiche somatiche, tanto che nigeriani albinici non sono affatto considerati degli *oyibo*:

Albini, cioè bianchissimi, e non solo di pelle. Ma non *oyibo* (111).

(111) NdA: E di nuovo si apre un tema: gli albinici nigeriani sono di pelle bianchissima, come tutti gli albinici, ma mantengono fattezze «nere». Si può dunque parlare di albinici *neri* e, di conseguenza, di albinici *bianchi* – questi ultimi, ovviamente, di fattezze «bianche». Il fatto non è trascurabile, perché apre alla possibilità di riscontrare caratteri fisici *neri* nei bianchi e, viceversa, *bianchi* nei neri – caratteristiche fisiche che, ovviamente, non hanno nulla a che fare con il colore. Che dire, se non si dimostra anche, per l'ennesima volta, il carattere decettivo della lingua¹⁰.

Il termine sembra di alta frequenza e viene registrato anche nella prima bozza circolante online del *Dictionary of Nigerian English*, col significato di *white man* e una frase d'utilizzo piuttosto esemplificativa: *oyibos get money*¹¹. La parola compare anche in un dizionario Yoruba, col significato di «the man with the skin peeled off», e la chiosa: «When the skin of a negro peels off, especially after a burn, the surface becomes white like the skin of a white man»¹². Utilizzando il vocabolo con cui viene identificato dai nigeriani per

⁷ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., pp. 7-10.

⁸ Toyin Falola, Ann Genova, *Yoruba creativity. Fiction, Language, Life and Songs*, Trenton, Africa World Press, 2005, p. 152.

⁹ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., p. 10.

¹⁰ Ivi, p. 141.

¹¹ Roger Blench, *A Dictionary of Nigerian English*, Circulation draft, 2005, p. 19, https://web.archive.org/web/20190818225051id_/http://rogerblench.info:80/Language/English/Nigerian%20English%20Dictionary.pdf

¹² Thomas Jefferson Bowen, Samuel Crowther, *Grammar and dictionary of the Yoruba language: with an introductory description of the country and people of Yoruba*, Washington, Smithsonian Institution, Part Second "Ethymology and Syntax", p. 13, 1858, <https://www.biodiversitylibrary.org/bibliography/25369>

autodefinirsi, Trevisan interiorizza un paradigma non occidentale, lo sguardo dell'africano sul bianco: a un'Europa per così dire "biancocentrica", egli oppone una definizione del bianco come invece *privo, mancante di qualcosa*; l'etimologia sembra quasi suggerire uno strato ulteriore di pelle protettivo, di cui il bianco sarebbe stato teoricamente *sbucciato*¹³.

La condizione dell'*oyibo*, peraltro, riflette una contraddizione con ogni probabilità avvertita dall'autore: egli si trova in uno stato di marginalità non solo in Nigeria, ma anche nella terra di nascita, con la differenza che l'*oyibo* diviene invece estremamente visibile in terra straniera: «Da unico fantasma bianco ero, se possibile, ancor più visibile che di giorno, direi quasi fosforescente»¹⁴. Così visibile da essere accompagnato costantemente da un mormorio di voci che continuamente lo definiscono e da ricevere un trattamento "speciale" anche nel costo dei servizi, mediante l'applicazione di quella che viene chiamata *oyibo tax*. La condizione di marginalità avvertita e narrata da Trevisan in altre sue opere, in modalità peraltro mai drammatiche o tali da suscitare pietismo, bensì con ironia e normalizzazione anche di esperienze non certo sperimentate da una maggioranza¹⁵, viene vissuta in modo diverso in Nigeria: se la marginalità lo rende a tratti nascosto nella quotidianità, qui il fatto di costituire una minoranza – di trovarsi anzi quasi in solitudine – lo rende impossibile da non notare. Trevisan si inserisce nel solco di una tradizione che narra l'ignoto, non tanto attraverso il racconto dell'estraneo, piuttosto specificando che è il *proprio* sguardo ad essere estraneo; questo sguardo si sofferma sul rapporto che intercorre tra l'Europa, vecchio continente "civilizzato" e spesso presentato acriticamente come progressista, e l'Africa, che intrattiene con il primo rapporti di scambio di merci e persone, e sempre più frequentemente di incontro-scontro culturale¹⁶. Trevisan assume così un punto di vista fortemente critico verso i moralismi utilizzati dalle lenti d'informazione europee sui fenomeni migratori, sulle questioni razziali e sulla prostituzione. *Black Tulips* non diviene un semplice strumento di confronto tra due mondi, ma un'occasione per riflettere criticamente sulle radici di ciò che ha permesso il cosiddetto sviluppo occidentale e la possibilità di far giungere al lettore europeo immagini realistiche della Nigeria.

¹³ Il dizionario di cui sopra riporta il suffisso *bò* tradotto come *to peel*. Ivi, p. 13.

¹⁴ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., p. 50.

¹⁵ Penso soprattutto a *Works*, dove l'autore considera per esempio lo spaccio di droghe alla stregua di un lavoro perfettamente normato. La stessa cosa avviene in *Black Tulips* con la prostituzione, analizzata eliminando totalmente ogni sorta di moralismi.

¹⁶ Il punto di vista di Trevisan è esattamente il rovesciamento dello sguardo occidentale sull'oriente descritto brillantemente da Said. Cfr. Edward Said, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978; trad. it. *Orientalismo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.

Il principio descritto dall'autore consiste nella non coincidenza della mappa col territorio e, conseguentemente, nella non stretta coincidenza tra i nomi e le cose¹⁷: per esempio, viene narrato come la Nigeria nasca non, come vuole una vulgata diffusa, da una spartizione occidentale dei territori africani, bensì dall'unione, dettata da interessi economici, di ciò che prima si presentava come diviso; non solo, a una comoda divisione dicotomica tra bianchi sfruttatori e neri sfruttati, Trevisan ne oppone una più complessa basata, piuttosto, sulla divisione tra *classi* sfruttatrici e sfruttate: il commercio di schiavi, per esempio, si è attuato con la complicità dei capi tribù africani¹⁸. Più volte, nel corso del testo, il narratore parla del carattere decettivo della lingua:

Classe ed etnia (67)

(67) NdA: Due parole *sintomatiche* su cui è bene prendere una posizione. La prima è uscita dal discorso, senza che peraltro ne sia arrivata un'altra a prenderne il posto, anche perché, come già nel testo, le classi sociali non esistono più, o almeno così si dice; classico esempio, almeno per chi scrive, di pelosa inversione tra causa ed effetto. È la scomparsa dell'oggetto ad aver determinato la sparizione dell'oggetto, non viceversa¹⁹.

L'idea di una non coincidenza della mappa col territorio è rafforzata dalla volontà dell'autore di recarsi in Nigeria per *osservare con i propri occhi* quanto accade: l'aspetto dell'esperienza diretta diviene talmente importante da conquistarsi delle sezioni apposite nel libro, intitolate UMC (*U Must C, u must c with your own eyes*). L'osservazione diretta consente di narrare l'assenza, o comunque la diversità, di quelle istituzioni a fondamento della società moderna occidentale: non casualmente si parla, per esempio, dell'impossibilità di compiere un censimento in Nigeria, dunque di avere un controllo sulla popolazione e di quanto quello del 1963 abbia piuttosto funzionato da espediente per stabilire un preciso dominio etnico; tutte le istituzioni, dove presenti, risultano così corrotte da far parlare di *cleptocrazia*; i cadaveri, nel nostro sistema prontamente celati, sono invece in Nigeria riversi per la strada, quasi normalizzati²⁰.

¹⁷ Tale assunto è esplicitato direttamente in più punti del testo e lo regge implicitamente. Il riferimento teorico evidente è Alfred Korzybski, *Science and Sanity: an introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster, Penn. - New York, The International Non-aristotelian Library Publishing Company, 1933; Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁸ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., pp. 36-39.

¹⁹ Ivi, p. 84.

²⁰ Ivi, rispettivamente p. 9, 24, 203-208.

Gli elementi di contaminazione, tuttavia, non si esauriscono su un confronto di natura etnico-culturale, bensì anche sul piano dei registri stilistico-linguistici. La lingua adottata da Trevisan è, spesso, un italiano grammaticalmente corretto, tuttavia sporcato da elementi del parlato e, soprattutto, del pensato:

Ora, appena sbarcato all'aeroporto Murtala Muhammed di Lagos, non mi ci vuole molto per rendermi conto che tutta la mia tecnica, qui, non mi servirà a nulla. Mentre aspetto i bagagli, no: *il* bagaglio: uno zaino da montagna con dentro quel che avevo reputato lo stretto necessario, senza peraltro avere davvero idea di cosa potesse essere effettivamente necessario, cosa che, in astratto, si potrebbe dire sempre, se non fosse che, dove mi trovavo, nulla era astratto, altra cosa subito avvertita, e qui ora ragionata²¹.

A cui si aggiunge un italiano saggistico, accompagnato da note a piè di pagina, dall'editore contrassegnate come NdA (note d'autore), insieme a indicazioni bibliografiche:

Lagos. Sedici milioni di abitanti, dicono; ma, dicono anche, può essere che siano diciassette o diciotto, tenendo conto, a spanne, delle varie baraccopoli e di tutti quelli che vivono sotto ponti e cavalcavia (6).

(6) Nda: Sarà interessante ricordare che, dopo il censimento del 1963, indetto dalla neonata repubblica (1960) con l'apposito intento di equilibrare, su base etnica, il governo federale, e che si rivelò, sotto tutti gli aspetti, un disastro [...] ebbene dopo quel maldestro tentativo, la Nigeria non è a oggi in grado di produrre dei dati imparziali e attendibili, ovvero non è mai stata in grado di organizzare un censimento. [...] (Vedi: Richard Bourne, *Nigeria. A New History of a Turbulent Century*, Zed Books, London 2015²²)

Fa la sua comparsa anche il il dialetto veneto, certo meno presente rispetto ad altre opere di Trevisan per via dell'ambientazione del libro, ma comunque inserito: «Ah!, a so sta' a la'orare, in Nigeria. Sarà... quanto? Ventisique ani? Quando che metevo, xò piastre'a a cot'imo. Semo 'ndà xò far na moschea, gheto capio»²³; unito all'inglese tratto da opere saggistiche spesso non tradotto e, soprattutto, al pidgin predominante in tutta l'opera. Le espressioni *go-slow*, *kiss and go* entrano a far parte sistematicamente del tessuto testuale; frequenti anche i dialoghi in pidgin-english:

²¹ Ivi, p. 6.

²² Ivi, p. 9.

²³ Ivi, p. 127n.

Ade: And what about u, ah? What'r u going to do?

Pausa.

Oyibo: A don't kno'! What can I do?

Ade: A-ah! Me neither.

Oyibo: If A was at/ home...

Ade: U r not.

Oyibo: A kno'.

Ade: So, what do u want from me, ah?²⁴

Appare altresì evidente la commistione con uno stile scarno ed essenziale, tipico della sceneggiatura: «È mattina. Sole splende feroce in cielo senza nubi ma consueta foschia idrocarburica. *Sticky atmosphere*. E in terrazza ad aspettare, come sempre»²⁵.

Anche da un punto di vista strutturale, *Black Tulips* manifesta un aspetto provvisorio che, se da un lato è dovuto alla sua incompiutezza, dall'altro sembra corrispondere generalmente a un disegno autoriale. Il carattere finzionale viene apertamente esplicitato già in principio:

Saltiamo a piè pari tutta la questione fisica, l'aria che ti avvolge, la sua consistenza quasi solida, gli odori eccetera; e via anche i colori, e sopra tutti via *il* colore. Al soggetto si addice il Bianco e il Nero²⁶.

La suddivisione macrotestuale appare altresì costruita per frammenti, con alcune sezioni ricorrenti per temi e ambientazioni: in particolare, il già citato "UMC, lo Stigma" (frammenti dedicati a riflessioni sulla prostituzione e i rapporti di genere), "Avvertenze". Queste ultime, in particolare, secondo la volontà autoriale avrebbero dovuto essere gettate casualmente nel libro sotto forma di bugiardino, ma dati gli alti costi di un'operazione simile si sarebbe optato per l'inserimento disordinato, frammentario, all'interno del testo.

Dal punto di vista della ricezione, l'impianto più saggistico che finzionale richiede un "lettore collaborativo", proattivo, che verifichi alcune delle informazioni fornite dal narratore e le integri con approfondimenti. La contaminazione, in questo caso, è dunque anche *esterna* al testo stesso, sotto l'aspetto della ricezione attesa, dove il patto che Trevisan compie spesso col lettore non è di sospensione dell'incredulità in senso tradizionale: nessuna volontà di farlo immergere nelle acque di una storia in cui lasciarsi trasportare. Piuttosto, la ferma volontà di restituire una testimonianza e invitare a una riflessione critica su ciò che siamo come società, voltandosi indietro su

²⁴ Ivi, p. 206.

²⁵ Ivi, p. 148.

²⁶ Ivi, p. 5.

esperienze a malapena appuntate, in cui a contare non è un descrittivismo minuzioso e naturalistico di eventi passati, ma i moti interiori e le riflessioni razionali causati dal mondo esterno; né la *res cogita* né la *res extensa*, per tornare al ribaltamento di Descartes, prevalgono l'una sull'altra, essendo indissolubilmente intrecciate. La Nigeria, dunque, diventa allo stesso tempo occasione per riflettere su un sé che anche in patria si percepisce come estraneo e sui valori (e moralismi) cristiani su cui si fonda l'Europa, senza perdere il focus sul mondo esterno – ed estraneo – che si ha davanti.

Tutto ciò viene restituito attraverso la commistione continua tra passato e presente, intrecciati nel fluire del discorso; intreccio che viene esplicitato, in una sezione narrativa, dallo stesso autore:

Dovrei saperlo: più di trent'anni di studio e pratica batteristica me l'hanno insegnato. Tutto quel tempo a misurarmi col metronomo, prima di rendermi conto che a confondermi era proprio il fottuto metronomo! Una volta sperimentato che, imparando a memoria i testi delle canzoni, non solo non sbagliavo più, ma, che si trattasse di accompagnare, di eseguire un break o un solo, tutto, guadagnando in fluidità, acquistava anche in espressività, mi liberai del metronomo in quanto tale, e dell'idea stessa di tempo meccanicamente o, peggio ancora, atomicamente determinato, che sarà certo utile a più di qualche cosa, ma non a suonare e, se è per questo, nemmeno a vivere. [...] il tempo o, meglio, *i* tempi, per esistere, non hanno affatto bisogno che noi li misuriamo²⁷.

Trevisan sembra così rigettare la linearità temporale, tipica di alcune scritture di viaggio che privilegiano la forma-diario: d'altronde la narrazione degli eventi è già retrospettiva, come esplicitato all'interno del testo stesso:

Esistono due categorie principali di memorie: una è quella che va sotto il nome di memoria cosciente, scoperta; l'altra è quella nascosta, non-cosciente. La memoria scoperta e cosciente è memoria delle impressioni che, al tempo del loro essere state esperite, sono state formulate nella mente in forma di idee. La memoria nascosta e non-cosciente è memoria delle impressioni che non sono state formulate al momento del loro esperimento, così che ricordarle è ri-crearle, ovvero esperirle di nuovo²⁸.

Se già di per sé la lettura di un'esperienza compiuta da altri è sottoposta al filtro di chi l'ha esperita e sceglie di narrarla, la ri-esperienza di impressioni passate aggiunge ulteriori barriere che si frappongono tra quanto viene narrato e il lettore. Eppure, proprio per l'incapacità dell'autore, anche questa

²⁷ Ivi, p. 114.

²⁸ Ivi, pp. 143-144.

esplicitata nel testo²⁹, di pensare (e pensarsi) in prospettiva, lo sguardo per così dire “retrospettivo”³⁰ è tale solo nella scelta di narrare eventi avvenuti anni prima, mentre non fornisce affatto un carattere definitivo alle riflessioni messe su carta; la provvisorietà di *Black Tulips* non sembra così essere data solo dallo *status* particolare del testo, bensì da una precisa volontà autoriale. Anche in questo senso, passato e presente si fondono.

Il retroterra culturale di Trevisan ci viene in aiuto, poiché i suoi modelli non sono eminentemente letterari: difatti egli rifiuta la definizione di *frammento*, parlando piuttosto di *scorci* e *figure*:

In ogni caso, ciò che dette figure (scorci) di così diversa natura, hanno in comune è di porsi al nostro sguardo, che si scriva o che si legga poco importa, *obliquamente* anziché su un piano parallelo o normale. Del resto, si può ben dire che noi umani vediamo il mondo quasi esclusivamente di scorcio – un perfetto prospetto, o profilo, corpo o figura che sia, è un caso abbastanza raro. Eppure, proprio per via della prospettiva, tendiamo a dimenticarne³¹.

Trevisan fa riferimento, anche qui in modo chiaro ed esplicito mediante le note autoriali (definite per l'appunto «scorci»), alla poetica architettonica di Carlo Scarpa³². Ancora una volta per cogliere pienamente l'essenza del testo bisogna uscire da questo, sfidare la classica linearità di un romanzo e compromettere quella che in gergo editoriale viene definita «leggibilità», attraverso il rimando non solo a testi altri, ma anche dando una certa importanza al vissuto dell'autore stesso. In questo modo, assume una valenza particolare l'epitesto pubblico³³; esso diviene, quasi paradossalmente, modello strutturale al testo stesso, dal momento che le note, se percepite come *scorci*, divengono finestre sull'esterno, sia temporale, in termini di memoria, sia spaziale, in termini di testo e riferimenti bibliografici. Inoltre, come abbiamo avuto modo di vedere in precedenza, la stessa volontà autoriale di inserire il bugiardino delle Avvertenze si colloca in una logica che contempla fortemente una dimensione epistestuale.

Condizione che fa riflettere, anche più in generale, sullo stato del romanzo nel contesto nazionale contemporaneo, dove al di là di alcuni tentativi di *fiction* piuttosto fortunati e molto spesso anche ben confezionati

²⁹ Ivi, pp. 21-23.

³⁰ Parlo di uno sguardo “retrospettivo”, proprio perché l'autore l'autore rifiuta uno sguardo prospettico.

³¹ Ivi, p. 161.

³² Scarpa è peraltro protagonista evidente nel dramma scritto da Trevisan, *Il delirio del particolare. Ein Kammerspiel*, Mantova, Oligo editore, 2020.

³³ Cfr. Gérard Genette, *Seuils*, Parigi, Éditions du Seuil, 1987; trad. it. *Soglie*, Torino, Einaudi 1989.

dal mercato³⁴, ben solida sembra la tendenza, anche in autori più ricercati, all'ibridazione e contaminazione di linguaggi e strutture e alla combinazione, sempre più esplicita, di realtà e finzione, fino ad assumere aspetti quasi paradossali. D'altronde:

è proprio mentendo che mi guadagno da vivere. [...] Qui per sapere dove vengo, per conoscermi, per illuminare tenebra in mio cuore. Ah mio dio!, non faccio che raccontarmi favole. Ma, per sapere la verità, altro modo non c'è³⁵.

³⁴ Cfr., a titolo esemplificativo, il successo della serie letteraria – poi anche televisiva – dell'*Amica geniale*, di Elena Ferrante; ma è sufficiente dare un'occhiata ad alcuni vincitori/finalisti dei premi letterari più conosciuti e alle classifiche di vendita.

³⁵ V. Trevisan, *Black Tulips* cit., p. 160.

CARLO SANTOLI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO)

ORIGINALITÀ DI UNO SCRITTORE-VIAGGIATORE:
LE MEMORIE A ZIG-ZAG DI CARLO LINATI

Camminatore e sognatore, Linati cattura l'inafferrabile bellezza delle cose e dei luoghi descritti, creando un'immagine viva per il lettore, partecipe della natura circostante e dell'incanto di un'aura medioevale e romantica. Visione e visionarietà connotano il racconto «[...] del viaggio come vagabondaggio "alla ventura", senza meta, col gusto di "lasciarsi venire addosso la notte in un paesaggio straniero"»¹.

Le *Memorie a zig-zag* sono, infatti, una prosa figurativa e sonora, un diario lirico innovativo tra realtà e immaginazione, che, con una scrittura raffinata, restituisce l'avventura dell'autore nomade, che non si limita ad una fredda annotazione di dati ambientali, ma riunisce, da *Passeggiata comacina* a *Casentino*, aneddoti, incontri, riferimenti storici.

L'occhio del *flâneur* "vigile e patetico" si dispiega attraverso «la passeggiata, il viaggio, il paesaggio, la sosta e il cammino»², che «sono modi d'essere e di esprimersi: sono una poetica, e, se si vuole, un'etica»³. D'altronde è proprio Linati a dichiararlo:

La natura non la posso veramente gustare che in dettaglio, pezzo a pezzo. E perciò io amo quell'andare adagio e pacato lungo le siepi e i paesi, ch'era il viag-

¹ Arturo Della Torre, *Carlo Linati, Antologia degli scritti*, Bologna, Boni, 1980, p. 29.

² Arnaldo Bocelli, *Uno scrittore dimenticato*, in «Il Mondo», 5 gennaio 1960. Cfr. anche Cesare Angelini, *Poeta in Brianza*, in Cesare Angelini, *Quattro lombardi (e la Brianza)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1961, pp. 47-56; Carlo Bo, *Carlo Linati*, conferenza tenuta il 29 maggio 1981 alla Biblioteca Comunale di Como, presentazione di A. Spallino, Sindaco di Como, Edizioni del Comune di Como; Enrico Falqui, *La "narrativa" dei vociani (Ovvero: Linati romanziere)*, in «Civiltà fascista», III (settembre 1936-XIV), n. 9, Tivoli, Arti grafiche Aldo Chicca 1936-XIV, pp. 1-10.

³ *Ibidem*.

giare dei grandi descrittori dei secoli scorsi, da Stevenson a Heine, da Sterne a De Föe⁴.

Procede a zig-zag la descrizione, un viaggio à *rebours* tra vedute e impressioni, richiamando per analogia l'ascensione petrarchesca al Monte Nevoso:

Metà gennaio: è nevicato da circa una settimana e c'è un sole lustro e scintillante che invita ad uscire, a muover le gambe. E, naturalmente, appena fuori son preso da un irresistibile bisogno di salire su per quella montagna là di faccia, la montagna di Brunate, di cui si scorge la costa nevosa e soleggiata, in fondo alla strada, fra basse case grigie. Quella costa mi attira sempre stranamente. È una delle mie follie più care, abbordare un monte, salirlo d'un fiato per ritrovarmi quasi per incanto nella santità degli alberi e delle rocce⁵.

Linati osserva e presta attenzione al particolare, al fine di coglierne l'essenza, attraverso anche un'erranza dell'anima «in cerca di luoghi insoliti ed angoli remoti»⁶, che scandiscono l'itinerario con una parola *picta* e affabulatrice, una parola immagine, figurativa, con cui lo scrittore rimira la bellezza della natura e la quiete:

Laggiù, dall'orlo dell'acqua, l'orizzonte si amplia all'improvviso, prende volo, si fa poesia, arde di memorie e di favole in riposi di una bellezza teneramente classica. Specchio d'acqua solcato da battelli come gabbiani e, d'estate da *mas* e da *outrigger* a diporto, orlato di ville e giardini dove tanto s'è amato, tanto s'è scritto, e cantato [...] Attraverso la città, raggiungo la strada di Torno e dopo un lieve tratto infilo una stradiciola, e salgo [...] Ora mi piace salendo di scrutare, entro di me, il gioco delle mie sensazioni e dei miei pensieri⁷.

Non si tratta, però, di un mero atlante dei luoghi, il viaggio linatiano è soprattutto introspettivo tra emozioni, pensieri e suggestioni, costruito su una narrazione, in cui non vi è una precisa indicazione temporale, ma un intreccio di continue alternanze tra il reale e l'immaginario, che attestano la creatività e l'invenzione letteraria.

⁴ Carlo Linati, *Passaggio al Po*, in *Memorie a zig-zag*, Torino, Buratti, 1929, p. 44. Si vedano anche Arturo Della Torre, *Carlo Linati*, Como, Casa Editrice Pietro Cairoli, 1972; Carlo Linati, *Antologia degli scritti*, a cura di A. Della Torre e con la collaborazione di A. Longatti, Bologna, Boni, 1980; Carlo Linati, *Di lago in lago. Storie e scritti sul Varesotto*, a cura di M. Chiodetti con una lettera di B. Mora Pina e un ricordo di M. Gerli Somarè, Gavirate (VA), Nicolini Editore, 2002; Carlo Linati, *Campeggiando in Bretagna. Pagine di vagabondaggio*, con un'introduzione di M. Chiodetti e una nota di B. Mora, Varese, Associazione Culturale Terra Insubre, 2009.

⁵ Carlo Linati, *Passeggiata comacina*, in *Memorie a zig-zag* cit., p. 29.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, pp. 29-30.

L'atteggiamento magniloquente ed enfatico che pervade quell'architettura del fasto cinquecentesco mi ha dato, anche questa volta, una scossa, un brivido di grande tragicità e di infinita malinconia... Sarà la stagione, sarà che in questi giorni ho l'anima buia, accidiata... [...] Oggi, questi palazzi crollanti mi sembrano il simbolo di ogni dileguare, di ogni trapassare⁸.

Eppure, l'aura di disfacimento suscita l'eco del passato, permettendo di rimirare i vari momenti, che la parola descrive, rappresenta, raffigura, un'empatia fra scrittore, paesaggio e lettore.

È tre giorni che siamo in Mantova e, dovunque io mi trovi, o a passeggiare per le sue contrade nebbiose o nei suoi bar chiassosi, non posso trattenermi dal ripensare con una certa desolazione all'immenso palazzo ch'è là solo, cadente, come ad un vecchio amico infelice. Nella luce e nel chiasso mi piace rievocare le sue mille stanze fredde, assiderate, dove tanto splendore di umanità è passato, le sue migliaia di nicchie vuote, i suoi soffitti crollanti, quell'immane solitudine di pietra, di stucco e d'oro che si disfà tutta sola, in silenzio, là in fondo alla città, sul lago romantico... [...] d'un tratto, è come se la storia riviva in me, come se la Reggia si metta a splendere e ad echeggiare [...] ⁹.

L'avventura prosegue «lungo le anse del Po» con un dinamismo visivo, in cui si precisa l'azione cinematografica. Lo scrittore osserva la scena, umanizzandone anche figure ed oggetti e ritrovandone l'antico sobrio tempo. Giunto a Suzzara, scrive:

Bella la campagna padana, in dicembre. I tralci delle viti pendono a lunghe ciocche qua e là sul terreno ingiallito: e i campi, questi campi verso Gazzuolo, verso Borgoforte, io li guardo, passando, con venerazione. Virgilio è nato poco lontano di qui¹⁰.

Mentre si sofferma su un paesaggio, l'autore ci restituisce la figurazione della sua anima, lyricizzando «[...] una grazia nascosta», una «velata [...] soavità e finezza [...]», «una delicatezza riposata, una maturità di linee ch'è propria soltanto di questi luoghi e di nessun altro»¹¹. Il silenzio lo accompagna per attingerne l'incanto, quando verso Sabbioneta intravede «[...] di tanto in tanto un torrione abbandonato o la forma di un vecchio palazzo. La loro architettura ha un che di nobile, di palladiano [...] Tanto basta per dare a questo paesaggio malinconico una fermezza classica, quasi un piglio feudale»¹².

⁸ C. Linati, *Passaggio al Po* cit., p. 41.

⁹ Ivi, pp. 43-44.

¹⁰ Ivi, p. 45.

¹¹ Ivi, pp. 45-46.

¹² Ivi, p. 47.

È uno scenario che ridesta il pensiero del Cinquecento, in cui «[...] queste campagne dovevano essere [...] un tripudio di palazzi», e la memoria dei Gonzaga, che avevano ville e feudi [...] arricchendo gl'interni con gran fasto di pitture», con «giardini intorno ai palazzi e giochi d'alberi e di fontane e archi trionfali»¹³, ma, talvolta, lo spettacolo della veduta offre una rappresentazione intimistica e nostalgica:

[...] il gran fiume con la pacata maestà della corrente, con la bellezza favolosa delle sue golene e dei suoi boschi di tremule e di pioppi, con tutto il volume di tradizioni, pensieri, testimonianze ch'esso apportava nel suo fluire eterno mi richiamava al mio mondo d'jeri [...] Lo percorremmo a piedi, adagino, contemplando le acque gonfie e giallastre, i loro sfondi meravigliosi [...] Erà là il Po nella sua più vigorosa maturità, tra Casalmaggiore e Ostiglia [...] lo vedevamo sgorgare di lassù il fiume, da un piccolo punto invisibile tra cielo e boschi¹⁴.

Il percorso geografico è illustrato accuratamente con un'avvincente intensità pittorica tale da comporre un affresco fluviale e terriero, che «[...] rivela il senso panico di una natura materna che lo avvolge e lo assorbe in una ebbrezza gioiosa [...]»¹⁵. Il testo diviene rappresentazione, da cui emerge «la vena del [...] diarista raffinato e brillante annotatore di vagabondaggi [...]»¹⁶.

Ho sempre amato gli argini, queste eminenze famigliari che vi concedono vedute modeste ma precise sopra il paese sottostante¹⁷.

Si rileva «un impressionismo [...] che sembra realisticamente rimanere alla superficie delle cose, ma che invece poi si cangia o sfuma in una allusività che è trepidante ricerca o nostalgia di una segreta comunione e armonia»¹⁸. La parola, tra visività e percezione, assimilandosi alla prosa dannunziana del *Fuoco* «[...] non assorbe solo in sé, simbolicamente, l'anima delle cose [...] ma vuole farsi pittura, o consentire la trasposizione del colore e della linea in sillaba»¹⁹. Come Stelio Effrena anche Carlo Linati «[...] aspira a essere un "pittore che scrive" [...]»²⁰. Giova infatti notare con quale originalità il racconto si dispiega su una mirabile architettura stilistica.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, pp. 49, 50.

¹⁵ Arturo Della Torre, *Linati vent'anni dopo*, con una antologia minima di scritti, introduzione di A. Longatti, in «Quadrante Lariano», (novembre-dicembre 1969), n. 12, p. 12.

¹⁶ C. Linati, *Passaggio al Po* cit., p. 40.

¹⁷ Ivi, pp. 51-52.

¹⁸ A. Bocelli, *Uno scrittore dimenticato* cit.

¹⁹ Gabriele d'Annunzio, *Il Fuoco*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 2006, p. XXV.

²⁰ *Ibidem*.

All'aprirsi della stagione il lago si fa pieno di colori e di sorprese. Le barchette che, inutili e ravvolte, hanno svernato lungo la gettata cominciano a sciamare sull'acqua e condurre a diporto i primi forestieri: i canottieri, *outrigger* o jole a quattro [...] L'acqua specchia, in quelle prime assolate, gridi e voli, e i miei amici letterati di Milano progettano, nelle scalmane di primavera, gite in massa ai miei paesi, che non faranno mai²¹.

L'azione dello sguardo si dipana da Torno alla Pliniana, arricchendosi di forza rappresentativa e proponendo una rievocazione sorprendente:

La Pliniana tutti sanno ch'è una grande villa nascosta laggiù entro un'insenatura romantica, carica d'anni, d'amori e di leggende. Ebbene, oggi voglio andare a risaltare questo vecchio *cliché* del romanticismo lombardo [...] ²².

Il discorso si fa iterativo, strutturato su un andamento melodico progressivo, assumendo i connotati di una peregrinazione marcatamente iniziatica: «Nel tonfo cadenzato dei remi, quasi creato da esso, io vedo sfilarmi accanto il gran fregio della montagna: e ora è un fresco bosco d'ontani, ora un rovere, ora una rupe tranquilla, ora una breve grotta ciangottante, che scendono a bere nella chiarezza incantevole di queste acque leggere e mussanti come un seltz. Divino andare! Sembra il mio un viaggio musicale pieno di rito, ha la natura stessa del viaggio di Lohengrin, del periplo d'Ulisse»²³, che si conclude quando appare «[...] il bel loggiato dorico [...] le alte finestre chiuse, sormontate da cornicioni triangolari, e il gran terrazzo a lato, che sostiene un nobile giardino. Intorno è la più rigogliosa cornice di verde e d'acque»²⁴. L'osservatore non indugia ad ammirare, ripensa «[...] a ciò che narra la leggenda»²⁵, ai suoi personaggi, a cui fa da sfondo l'immagine di un «meraviglioso giardino»²⁶ e del torrente «che precipita giù da uno spacco della montagna per mescolare le sue acque spumeggianti a quelle del lago»²⁷. Ne scaturisce una visione mirabile anche quando girovaga «[...] per un'intera mattinata lungo la sponda settentrionale del lago di Varese per riuscire a scovare in fondo ad un'ansa romita, poco distante da Gavirate, quel comunello di Voltorre»²⁸, di cui ritrae «[...] il bel chiostro [...] intitolato a

²¹ Carlo Linati, *La villa di Plinio*, in *Memorie a zig-zag* cit., p. 67.

²² Ivi, pp. 68-69.

²³ Ivi, pp. 69-70.

²⁴ Ivi, p. 70.

²⁵ Ivi, p. 71.

²⁶ Ivi, p. 72.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Carlo Linati, *Conconiana*, in *Memorie a zig-zag* cit., p. 79.

San Michele»²⁹, narrandone la storia e la figura Luigi Conconi, architetto e pittore, che scelse il luogo per villeggiarvi e soggiornarvi³⁰. Ricorda anche «[...] i suoi quadri più belli: il ritratto della poetessa Rita Maggioni, splendida di giovinezza e di sorriso, [...] “Nastagio degli Onesti” [...] il quadro della bella Manteca e la serie delle fantasie su l’“Antro del Mago” [...]»³¹, invece tra i «molti [...] quadri sul chiostro prediletto [...] è rimasta solo una bellissima “Notte stellata”, piena di arcana poesia»³². Linati prepara l’atmosfera, comunicando un sentimento dello spazio. Esaminando le sequenze, nelle quali la pagina può essere suddivisa, ci rendiamo conto che i vari elementi espressivi, dalle immagini alle strutture sintattiche, hanno un loro significato, assumono un «carattere fortemente pittorico»³³ come nella rappresentazione della terra di Malpaga «situata nel mezzo della pianura bergamasca»³⁴, dove «[...] una casina sperduta [...] al limite del piano, sotto questo solicello che ne rischiera appena la facciata rossastra e sgretolata par che t’improvvisi agli occhi un Magnasco o un Canaletto dei più belli»³⁵. È il palazzo quattrocentesco di Colleoni, generale in capo della Repubblica Veneta, a destare maggiore interesse per i «fregi raffaelleschi»³⁶ e per i dipinti che Romanino «[...] istoriò nelle pareti» con «soggetti celebranti fatti civili e domestici del Colleoni»³⁷, rilevando come il Condottiere non abbia «[...] certo qui la presenza imperiale che il Verrocchio gli ha dato nella statua equestre [...] in San Zanipolo, a Venezia»³⁸ e non abbia «[...] quell’aspetto un po’ barbarico del viso duro ed arcigno [...] com’è un poco nel ritratto del Moroni»³⁹. Non semplici divagazioni rispondono invece al tentativo di riscoprire le radici di un luogo, annotandone sulla pagina le impressioni, «[...] via via che il paesaggio muta o si specifica, restando però sempre vivo nell’immaginario della visione, perché trasmette a chi scrive “sentore d’antica saggezza”»⁴⁰:

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ Ivi, p. 80.

³¹ Ivi, p. 83.

³² *Ibidem.*

³³ Carlo Linati, *Il riposo del condottiere*, in *Memorie a zig-zag cit.*, p. 99.

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ Ivi, p. 100.

³⁶ Ivi, p. 102.

³⁷ Ivi, p. 103.

³⁸ *Ibidem.*

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Lorenzo Morandotti, *Paesaggi tra ricordo e invenzione. Per una rilettura di “Passeggiate lariane”*, in Carlo Linati a 50 anni dalla morte, Atti del Convegno (Como, 1999), a cura di A. Longatti, Comune di Como, 2001, p. 69.

Non ho mai visto la natura di un paesaggio trasformarsi tanto repentinamente. Da un passo all'altro tutto è mutato. Venendo col treno da Venezia, questo inselvaticamento della terra così subitaneo vi dà l'impressione di entrare nella soglia d'una grande rovina... Ecco li pietrami e scopeti, timi e ginestre e, dietro, tutto l'apparato scenico di questa terra imbevuta di sgomento e di sangue: ecco il Carso [...] Io ricordava ad ogni passo, attraversandola, la bellezza delle pinete di Vallombrosa, quella selva perfetta, indimenticabile, che ricopre come un fitto ammanto le mistiche solitudini di Camaldoli e del Paradiso. Tuttavia è sempre bello camminare in mezzo a questi spettacoli vegetali⁴¹.

Non è però una passeggiata racchiusa nell'esplorazione di un piccolo mondo agreste, l'ottica del viaggiatore vaga per sperimentare nuove prospettive d'incanto:

Questo paesaggio di vecchia Liguria ben mi fa comprendere com'abbia potuto inebriare di sé Telemaco Signorini, pittor fiorentino, e la sua minuta e delicata tavolozza.

Poi, passato sull'altro versante, salii al santuario della Madonna di Montenero. Un'ora buona d'arrampicata mi ci portò, e non inutilmente, perché, salendo, m'era caro rivedere ad uno ad uno quegli umili motivi e quegli aspetti pittoreschi che il Signorini amò dipingere da queste parti: quel Riomaggiore veduto dall'alto, coi tetti e le altane lucenti di sole, quei terrazzini dove tratteggiò belle figliole che ricamano, le prospettive alate delle *Cinque Terre*, dominate a primavera, dall'alto, soffuse di nebbia argentea, cariche di peschi in fiore...⁴²

Si assiste a un'«ideale scenografia di meditazioni, di ricordi»⁴³, di cui discorre il pittore-paesista:

Ripenso con tenerezza a tre cose che mi piacquero in Pisa oltre agli affreschi di Benozzo Gozzoli e alla solitudine dei Lungarni fulminati dal sole.

Quel vecchietto vestito di governativa livrea che, ritto in mezzo al Battistero tra il fonte battesimale e il pergamo, lancia verso la cupola alcune note modulate con la bocca per far udire ai forestieri il fenomeno dell'eco su per le volte concave ed altissime [...] Dal ciglione sotto al Monastero ci fermiamo a contemplare questo magnifico e tragico panorama della campagna volterrana, che da quel punto si domina in tutta la sua ventosa ampiezza. È un mare cretoso, ondosso giallastro che si dilunga fino all'orizzonte come un deserto senza scampo che cinga il monte e la città in un assedio immenso di cavalloni arenosi. È una landa morta, ocracea, appena qua e là macchiata da piccoli boschi di lecci, da cipressèti o da qualche

⁴¹ Carlo Linati, *Corsa per l'Istria*, in *Memorie a zig-zag* cit., pp. 110, 116.

⁴² Ivi, p. 138.

⁴³ A. Della Torre, *Linati vent'anni dopo* cit., p. 29.

casolare sperduto lungo le forre malestrose come la carcassa di cammello sopra un amba etiopica. È il paesaggio della febbre e del terrore. Non ho mai conosciuto una natura che mi desse come questa un senso più profondo, infinito della decrepitezza della terra [...]»⁴⁴.

La parola riflette suggestioni e stati d'animo:

Un'altra emozione della terra volterrana la ebbimo scendendo verso sera da Volterra a Cecina, lungo la valle.

Era un tramonto mirabilmente infocato in un cielo purissimo, deterso dal vento, e tutto quello strano paese di macchioni, di biancane e di fratte ne veniva sceneggiato stupendamente, n'era messo tutto a ombra e a foco. Di rado vedemmo splendori e tinte più cosmicamente incantevoli, in cielo e in terra. L'emozione che ci dava quel drammatico tramonto su quelle campagne selvagge vinceva in noi ogni desiderio o possibilità di rappresentazione⁴⁵.

Sono «[...] quadretti d'inesprimibile grazia»⁴⁶, che rievocano l'immagine dell'Alpe di Siusi tra Val Gardena, Val di Siusi e il gruppo del Sassolungo, vagabondando «pei poggi e per le vallate del Casentino [...] accade di sentire anche più viva e più presente l'immagine di Dante»⁴⁷. Campi, cielo, bosco tutto appare «finemente lavorato come in una pittura del Ghirlandajo o del Credi, tutto spaziente per una luce chiara ed uguale, senza vapori, quasi di natura alpestre»⁴⁸, in cui si rivela «la serena dolcezza del Casentino, la sua leggiadria forte, il suo carattere tra macchiaiolo e campestre [...]»⁴⁹.

Emerge un lessico e uno stile di particolare resa visiva in Linati, che dimostra di aver profondamente interiorizzato il fascino e i caratteri essenziali della lezione di Benozzo Gozzoli, coniugando magia e favolosità, come attestano le *Memorie a zig-zag*. Lo scrittore acquisisce l'allegria di una scena agreste che faceva da sfondo all'*Ebrezza di Noè*, studia i lungarni pisani per la bellissima scenografia urbana descritta dalla lunga curva del fiume, apprezzando e facendo suo il disegno puro, nitido del pittore nello scandire lo spazio semplice di un paesaggio punteggiato da alberi e costruzioni fortemente aderenti a modelli reali, imparando altresì da Benozzo ad attardarsi su molti particolari della vita quotidiana e dell'ambiente

⁴⁴ Carlo Linati, *Per strade e contrade*, in *Memorie a zig-zag* cit., pp. 147, 153.

⁴⁵ Ivi, p. 154.

⁴⁶ Carlo Linati, *Arie di montagna*, in *Memorie a zig-zag* cit., p. 169.

⁴⁷ Carlo Linati, *Casentino*, in *Memorie a zig-zag* cit., p. 187.

⁴⁸ Ivi, p. 189.

⁴⁹ Ivi, p. 190.

per affermare la sua qualità di narratore fedele di vicende. Non a caso nei paesaggi descritti s'intravede talvolta il ricordo dell'Angelico o di Telemaco Signorini per i colori tersi, brillanti, che schiarano dolcemente nell'azzurro del cielo, nei verdi dei campi e nelle pietre delle città. Il realismo si stempera in un'atmosfera di poetica suggestione emotiva, in un'aura da favola e di serenità, di affascinante magia, rielaborata e personalizzata in forme nuove ed originali, che distinguono e qualificano la prosa d'arte di Carlo Linati.

FRANCESCA VALENTINI
(UNIVERSITÀ DI VENEZIA 'CA' FOSCARI')

LA CENTRALITÀ DEL MARGINE. PERIFERIE,
CENTRI, STEREOTIPI, NOSTALGIA NOVECENTESCHI
(UNGARETTI, MORAVIA, PASOLINI)

Nel Novecento anche gli intellettuali italiani iniziano a viaggiare con una frequenza maggiore rispetto al passato e le mete comprendono realtà distanti e sino ad allora avvolte in una coltre di esoticità che nel XX secolo entra in crisi anche per il processo di decolonizzazione che coinvolge i Paesi del Terzo Mondo. Sono numerosi i viaggiatori italiani, che, attraverso i loro racconti, illuminano parti del pianeta distanti, profondamente diversi dalle realtà note della penisola, tuttavia, il viaggio è sempre anche un momento di riflessione sulla propria patria; come afferma Guagnini, infatti, la letteratura di viaggio è «quella che, forse più di altri generi di scrittura, rivela i mutamenti del “vedere”, proprio perché essa – costituzionalmente – è legata al racconto di incontri, di cose e persone viste, di luoghi, è legata in modi vari alla definizione del contesto, del paesaggio»¹.

Il contributo si focalizzerà sulla rappresentazione del Brasile nelle pagine di Ungaretti, Moravia e Pasolini², cercando di evidenziare come la prospettiva europea, e italiana in particolare, emerga sia perché il viaggio costituisce una distanza privilegiata per comprendere meglio la propria realtà, sia perché questa condiziona innegabilmente l'interpretazione.

Giuseppe Ungaretti, tra il 1936 e il 1942, si trova in Brasile; l'esperienza brasiliana è uno snodo cruciale della poetica ungarettiana: se già durante gli anni romani il poeta si era avvicinato al Barocco, in particolare attraverso Michelangelo, Caravaggio e Góngora, in Brasile egli riesce a cogliere l'essenza del suo particolare barocchismo. È soprattutto la natura a illuminare

¹ Elvio Guagnini, *Il viaggio, lo sguardo, la scrittura*, Trieste, EUT, 2010, p. 15.

² L'importanza delle pagine africane di Alberto Moravia e Pier Paolo Pasolini, oltre che della comune esperienza indiana, è nota; tuttavia, in questa sede, risulta impossibile offrire uno sguardo esaustivo anche su questo *corpus* di opere.

Ungaretti: la vegetazione proliferante, ricca, variegata del Brasile, infatti, è una natura barocca che sembra sfidare qualunque definizione, qualunque limite e qualunque tentativo di trovare un ordine in qualcosa che di per sé è una sfida all'ordine. Scrive il poeta:

Voglio insomma confessare che devo al Brasile se ho capito il Barocco che tanto tormento dà, da lunghi anni, alla mia ispirazione e alla mia tecnica espressiva. Ho capito in Brasile chiaramente il valore d'urto che era nel Barocco, e perché tra incoscienza e memoria e tra natura e ragione l'incontro dovesse sempre manifestarsi violento, e l'ho capito, devo riconoscerlo, più contemplandone il cielo e il paesaggio, viaggiandoci e leggendone gli scrittori, più conoscendovi, in quei luoghi, in quel quadro, faccia a faccia la Morte mentre infuriava inesorabile sulla creatura umana che mi era più cara, che ammirandone le chiese a Bahia o a Minas, chiese che pure sono incarnazioni bellissime del Barocco³.

La natura della terra brasiliana illumina dunque Ungaretti su quegli aspetti del Barocco che già lo avevano interessato, ma dei quali non sembrava aver colto la reale essenza. Ungaretti si avvicina e ammira anche l'arte e la cultura del Brasile, trovando la massima espressione del barocchismo nell'esperienza di Antonio Francisco Lisboa (1730-1814), noto come Aleijadinho, figlio di una schiava africana e di un portoghese, il quale rappresenta il meticciato costitutivo e il sincretismo del Paese verde-oro. Nelle opere realizzate dall'architetto mutilato dalla lebbra, infatti, si ritrovano molteplici contaminazioni artistiche, la cui unione dà vita a una forma unica e irripetibile, nella quale le singole influenze non sono isolabili, ma vengono coniugate in una nuova forma identitaria. Scrive Ungaretti: «Alle chiese di Minas non dava la sua opera l'Aleijadinho, lo scultore-architetto, il Michelangelo mulatto, mutilato delle mani dalla lebbra, e che scolpiva facendosi legare ai moncherini scalpello e mazzuolo? Può esserci un'arte più sconvolta dal vento del Barocco, più travolta dalla disperata speranza, di quella che s'agita nei suoi Profeti?»⁴. L'architetto è celebrato anche da José Lezama Lima come figura emblematica della cultura del Nuovo Mondo: «El arte del Aleijadinho representa la culminación del barroco americano, la unión en una forma grandiosa de lo hispánico con las culturas africanas. [...] Vemos así que el señor barroco americano [...] participa, vigila y cuida las dos grandes síntesis que están en la raíz del barroco americano, la hispanoincaica y la hispanonegroide»⁵. In Brasile, dunque, il

³ Giuseppe Ungaretti, *Brasile*, in *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*, a cura di P. Montefoschi, Milano, Mondadori, 2000, p. 455-456.

⁴ *Ibidem*.

⁵ José Lezama Lima, *La expresión americana*, in *Identidad y descolonización cultural*, a cura di L. Rafael, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2010, pp. 288-289.

poeta incontra la matrice irrazionale e selvaggia che gli permette di comprendere quel Barocco che già lo aveva attirato attraverso i versi gongorini e gli scritti di Michelangelo:

in Brasile la mia poesia ha trovato risolto quel contrasto che è all'origine della mia ispirazione e dei miei tentativi di canto e che mi pareva dovesse rimanermi per sempre indecifrabile. Ecco perché chiamo il Brasile la mia Patria umana; mi ha dato, per l'esperienza che vi ho potuto fare, la misura dell'uomo: smisurata di dignità, di potenza, e insieme d'un essere che è nulla⁶.

Se il Brasile è per Ungaretti la «Patria umana» perché sintesi dell'esagerazione, dell'exasperazione delle emozioni e di quel sentire che riassume la sua visione del mondo, è proprio a partire dall'esperienza latinoamericana che il poeta inizia la stesura dei versi che compongono la raccolta *Il Dolore*, dominata dalla retorica barocca, «visibile nel turgore di un linguaggio che mostra l'affiorare del caos dietro l'artificio di una sintassi vertiginosa, di una parola costantemente sospesa tra delirio e silenzio»⁷. È sufficiente confrontarsi con alcune composizioni della raccolta per cogliere come l'estetica barocca venga eletta a rappresentare l'angosciosa condizione umana; nel Barocco brasiliano che racconta la storia di un popolo oltraggiato e sfruttato, Ungaretti riesce a trovare il significante privilegiato per rappresentare, in generale, la dolorosa condizione dell'uomo del suo tempo, angoscia da sempre tema privilegiato dell'opera del poeta.

La povertà, il dramma dello sfruttamento coloniale e della schiavitù si intrecciano nella storia del Paese verde-oro e ne condizionano la cultura. Se nel XX secolo il Brasile inizia una progressiva fase di ammodernamento e sviluppo, tuttavia questa porta alla luce il divario tra le classi sociali del Paese; accanto agli edifici moderni, sorgono le *favelas*, «versione brasiliana degli slums londinesi, delle bidonvilles parigine, delle borgate romane»⁸. Le *favelas*, che ancora oggi costituiscono uno dei principali problemi delle metropoli brasiliane, occupano intere aree urbane e ospitano «i favelados, cioè i sottoproletari brasiliani, ossia i discendenti degli schiavi liberati con tanta pompa e tanto clamore umanitario alla fine dell'ottocento»⁹. La *favela* come luogo-margine è «al contempo un concetto spaziale prodotto dalle faglie congenite al progetto urbanistico, un concetto sociale prodotto dal fallimento del capitalismo e un concetto

⁶ G. Ungaretti, *Brasile* cit., p. 456.

⁷ Daniela Baroncini, *Ungaretti barocco*, Roma, Carocci, 2008, p. 149.

⁸ Alberto Moravia, *Prefazione*, in C.M. de Jesus, *Quarto de despejo*, 1962, p. 6.

⁹ *Ibidem*.

politico»¹⁰. Alberto Moravia si reca in Sud America nel 1960 e rimarrà colpito da queste realtà marginali che evidenziano i limiti del disegno di un Brasile capitalista e proiettato verso un progresso capace di inserire il Paese nel novero delle potenze Occidentali. Come era solito fare, Moravia durante il suo soggiorno si dedica alla scrittura: i sei articoli che vengono pubblicati dal «Corriere della sera» raccolgono le impressioni dell'autore. Moravia, che già dai suoi primi viaggi era solito interrogare le realtà che incontra nell'ottica di scandagliare la mentalità contemporanea, gli esiti del capitalismo e i mutamenti della società, esprime sin dal suo arrivo un misto di perplessità e stupore davanti a Brasilia, la nuova capitale brasiliana:

Ecco, tutt'intorno Brasilia, il pullulare maligno e ingrato della macchia, estesa, come sappiamo, migliaia di chilometri e in mezzo alla quale la città è piombata come una meteorite ardente, sacrificando a sangue la terra arida. Dall'alto, la volontà che è all'origine di Brasilia si rivela chiaramente: creare una capitale astratta per un paese immenso la cui unità è anch'essa un miracolo di astrazione linguistica ed etnica; penetrare con la forza dello Stato all'interno selvaggio del Brasile, dopo che le penetrazioni individuali sono in parte fallite¹¹.

Affascinato da una realtà composita e a tratti contraddittoria, Moravia coglie nei profili urbani una sorta di gigantismo che ridimensiona la centralità dell'uomo. L'obiettivo del presidente Kubitschek e del progetto di Brasilia è quello di rievocare l'antica capitale brasiliana, Salvador de Bahia, ma è soprattutto quello di allontanare la ricca borghesia dalla costa: «dalle molli e barocche città della costa e costringerla a riprendere con mezzi moderni la marcia verso l'interno degli antichi colonizzatori»¹². Nonostante sia mascherato da uno spiccato funzionalismo, il barocchismo domina anche l'architettura di Brasilia, riaffermando, secondo l'autore, il diritto identitario del Brasile; scrive Moravia: «In realtà qui è stata detta una parola di orgoglio come appunto in certe città dell'antichità fondate dopo una conquista cruenta. L'orgoglio di un paese che si appresa per la seconda volta nella sua storia a partire alla conquista di se stesso»¹³.

Natura, storia e paesaggio urbanistico si intrecciano in un *unicum* che colpisce l'autore, il quale, per la prima volta, si trova davanti alla questione della negritudine. Sarà l'incontro con il diario della *favelada* Carolina Maria

¹⁰ Roberto Francavilla, «Non chiediamo permesso. Sfondiamo la porta». *La letteratura e la favela*, in *Voci dal margine. La letteratura di ghetto, favela, frontiera*, a cura di R. Francavilla, Roma, Artemide, 2012, p. 75.

¹¹ Alberto Moravia, *Viaggi. Articoli 1930-1990*, Milano, Bompiani, 1994, pp. 939-940.

¹² Ivi, p. 940.

¹³ Ivi, p. 942.

de Jesus, *Quarto de despejo*, a portare Moravia a un'autentica immersione nel problema razziale e nella miseria a cui sono costretti gli afrodiscendenti. È proprio Moravia che si spende affinché lo scritto di Carolina venga tradotto e distribuito in Italia: Bompiani lo pubblica nel 1962 con la traduzione di Lidia Rocavilla e una prefazione in cui Moravia riflette sul Brasile e sull'immagine che ancora gli italiani hanno di esso. La visione edenica del Brasile come un Paese capace di ispirare Rousseau, Melville, Rimbaud, si accompagna, nella descrizione di Moravia, alla consapevolezza che «in Brasile ci sono milioni di uomini, probabilmente la maggior parte della popolazione, che non conoscono né bellezza né libertà, vivendo in luoghi orridi e angusti e con poche possibilità di evaderne»¹⁴. La condizione degli afrodiscendenti è al centro dello scritto di Moravia, il quale sottolinea come «i discendenti degli schiavi non [abbiano] ancora fatto a tempo a liberarsi dalle abitudini mentali proprie della condizione servile; d'altronde, dal punto di vista economico, essi sono passati dallo stato di oggetti vendibili a quello non molto migliore di sottoproletari totalmente alienati»¹⁵. Questi soggetti non soggetti affollano le *favelas* delle metropoli brasiliane. La *favela* impressiona Moravia che legge in essa molteplici analogie con le altre periferie a lui note; è proprio lì che l'autore incontra Carolina Maria de Jesus, *favelada* afroamericana, straccivendola, madre di tre figli dei quali deve occuparsi da sola. Carolina è l'ultima tra gli ultimi: rigettata dalla società per essere povera, destinata alla stanza dei rifiuti (*Quarto de despejo*, titolo dell'opera, significa letteralmente "stanza dei rifiuti" e rimanda metaforicamente alla favela stessa), all'interno della *favela* vive ai margini per il suo essere una donna che scrive e che legge. La donna è per Moravia l'espressione della consapevolezza che la accomuna agli altri intoccabili del pianeta, ovvero «essa ha fede in quello che costituisce la sola vera superiorità dei bianchi sulle razze di colore colonizzate ed asservite: la cultura»¹⁶. Anche se la prospettiva dell'autore risente ancora di uno spiccato eurocentrismo, come afferma Casini, i giudizi espressi «non vanno imputati allo scrittore in quanto tale, ma piuttosto alla cultura europea e italiana da cui egli proviene, del tutto impreparata, alle soglie degli anni Sessanta, di fronte alla comparsa sulla scena mondiale di realtà continentali di proporzioni mai viste, difficili da comprendere secondo la cultura europea, pur illuminata, della prima metà del Novecento»¹⁷. È proprio a partire dall'esperienza brasiliana che Moravia inizia a riflettere

¹⁴ A. Moravia, *Prefazione* cit., p. 5.

¹⁵ Ivi, pp. 5-6.

¹⁶ Ivi, p. 8.

¹⁷ Simone Casini, *Brasile 1960: gli anni della svolta per Alberto Moravia*, in «Revista de italianística», XXXI (2016), p. 121.

sui limiti delle categorie culturali che secolarmente interpretano il mondo e i giochi di forza che hanno caratterizzato la storia. Fino agli anni Sessanta l'interesse di Moravia era andato principalmente verso gli Stati Uniti e l'Unione Sovietica, ma lo scontro tra le due super potenze e tra i loro modelli politici, economici e sociali, a partire dagli anni Sessanta lascia spazio a un'indagine diversa, mirata a scandagliare le nuove realtà emergenti. Casini sottolinea come la cronologia dei viaggi di Moravia si orienti verso «l'infinita, religiosa monotonia degli altipiani iranici, dell'India, e soprattutto dell'Africa. Dopo il 1960, non sarà più l'Occidente la meta dei suoi viaggi, ma sarà l'Africa, dove Moravia a partire dal 1962 tornerà pressoché ogni anno, e che costituisce la “grande scoperta” – per lui intellettuale occidentale – della sua vicenda matura»¹⁸. Il viaggio brasiliano è dunque la prima esperienza che apre una nuova stagione per Moravia: da una prospettiva tipicamente eurocentrica, infatti, inizia ad abbracciare una visione più predisposta a cogliere le peculiarità del Terzo Mondo. È significativo che alcuni dei suoi viaggi li faccia con Pasolini: entrambi, infatti, iniziano a cercare nei profili delle versioni terzomondiste dei proletari un mondo che sembra definitivamente perduto a causa del capitalismo e del progressivo individualismo. Nel 1961 Moravia, Dacia Maraini, e Pasolini si recano in India; da questo viaggio derivano due testimonianze diverse, *Un'idea dell'India* e *L'odore dell'India*, ma in qualche modo complementari: «Moravia dell'India vide solo ciò che era diverso, tanto che il suo resoconto di viaggio intendeva spiegare fino a che punto l'India non era paragonabile ed era “altro” [...] viceversa Pasolini [...] notò solo ciò che in India era analogo a quello che egli già conosceva»¹⁹. La lettura che Pasolini dà dell'India mette in luce quanto la realtà indiana sia vicina, nonostante le distanze geografiche. L'atteggiamento che porta Pasolini ad avvicinare emotivamente, ma non solo, universi distanti in nome di valori precapitalisti che egli cerca disperatamente nei Paesi che attraversa sarà una costante anche della prospettiva che l'autore adotta per pensare all'Africa, dove, a partire dal suo primo viaggio del 1961, si recherà diverse volte. Anche il Brasile verrà interpretato da Pasolini più nella sua continuità con l'Italia che attraverso una lettura volta a enfatizzarne i caratteri precipui. Pasolini trascorre un paio d'ore nell'aeroporto di Recife dove l'aereo del poeta di Casarsa atterra per un problema tecnico: nel marzo del 1970, infatti, è in volo con Maria Callas per l'Argentina per presentare il film *Medea*, quando l'aereo è costretto a fare una tappa nell'aeroporto pernambucano. L'esperienza insolita porta Pasolini a scrivere due poesie,

¹⁸ Ivi, p. 122.

¹⁹ Giovanna Trento, *Pasolini e l'Africa. L'Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazioni dell'Africa postcoloniale*, Milano, Mimesis, 2010, p. 160.

«Comunicato all'Ansa (Recife)», nella quale accenna una serie di pennellate che ritraggono l'aeroporto, e «Il piagnisteo di cui parlava Marx», in cui parla del Brasile come la sua «nuova patria»²⁰, come «una patria piena di innocenti»²¹. Pasolini trascrive il proprio incontro con la terra brasiliana attraverso lo sguardo dei giovani operai del cantiere dell'aeroporto di Recife che osservano i passeggeri appena sbarcati. Egli rimane colpito dai volti dei proletari brasiliani, nei cui occhi legge l'eco delle borgate in cui aveva inseguito, invano, il mito di un passato premoderno. I giornali brasiliani riportano brevemente la sosta di Pasolini e della Callas²², ma per il poeta, come per Moravia, le ore trascorse a Recife probabilmente hanno portato una riflessione che inaugura una nuova stagione: «Il giudizio che Pasolini riporta da Recife è la coscienza triste dell'ingiustizia sociale che domina il Brasile, “nuova patria”, e il continente latinoamericano»²³. È proprio la breve tappa brasiliana a far riflettere il poeta di Casarsa sull'opportunità di progettare un film che avrebbe esplorato le realtà di quegli “ultimi” su cui da sempre si era focalizzata la sua attenzione; Maria Rita Napomuceno, a proposito di questo progetto di «un film su un film da farsi»²⁴, scrive:

Os filmes dedicados à problemática terceiro-mundista refletem uma elegia pasoliniana ao humanismo perdido pela razão burguesa que conduziu a Europa às atrocidades nazi-fascistas. O amor de Pasolini pelo povo que está às margens da sociedade burguesa e da razão instrumental o fez optar por representar e teorizar um Terceiro Mundo que, como declara em 1967, “começa na periferia de Roma e é feito por todos aqueles que vivem nas periferias industriais e não trabalham”. A personagem do “outro”, que é o seu “mito de diversidade”, começa a delinear-se ainda no Friuli camponês de sua infância²⁵.

Il progetto intendeva sondare il vincolo tra potere e località diverse in cui compaiono contraddizioni, tensioni e conflitti che comunque rimandano, nell'immaginario del poeta, a una fase di passaggio che in Italia sembra

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Trasumanar e organizzar*, Milano, Garzanti, 2014, pos. 1398 (versione digitale).

²¹ Ivi.

²² Biagio D'Angelo e Alex Calheiros commentano le brevi note a piè di pagina dei giornali brasiliani del tempo asserendo che questi «raccontano il minimo indispensabile, e cioè che i due artisti celebrati, Pasolini e la Callas, si trovavano di passaggio in Brasile [...]. L'atteggiamento della stampa brasiliana è probabilmente dovuto al carattere fascista e moralista dei giornali di quella decade» (Biagio D'Angelo e Alex Calheiros, *Visioni in bianco e nero. Il Brasile sotto gli occhi di Pier Paolo Pasolini*, in «Oltreoceano», 10 (2015), pp. 260-261).

²³ Ivi, p. 263.

²⁴ Maria Rita Napomuceno, *A visita de Pasolini ao Brasil: um terceiro Mundo melancólico*, in «Ciberlegenda», (2010), p. 41.

²⁵ *Ibidem*.

già essersi consumata e che ha già portato i ragazzi di vita cari a Pasolini a cercare l'omologazione borghese.

I versi più interessanti sono quelli che Pasolini scrive durante il viaggio di ritorno dall'Argentina, quando trascorre un paio di giorni a Salvador de Bahia e a Rio de Janeiro, dove viene guidato da un ragazzino del posto sino alle *favelas*, come Dante da Virgilio attraverso i gironi infernali. Il componimento «Gerarchia», infatti, descrive una «disperata città dove europei poveri sono venuti a ricreare un mondo a immagine e somiglianza del loro»²⁶; Joaquim, il giovane *favelado*, è l'emblema delle conseguenze del potere e dell'imperialismo che stanno travolgendo anche la realtà brasiliana, così come hanno già fatto con le borgate romane. Per Pasolini è evidente la somiglianza tra lo spirito che soggiace alla società brasiliana e quella italiana, «non c'è Oceano che tenga»²⁷. Pasolini raggiunge la *favela*, dove trova un'umanità altrove perduta:

La Favela, fatalmente, ci attendeva/ io gran conoscitor, egli duca –/ i suoi genitori ci accolsero, e il fratellino nudo/ appena uscito di dietro la tela cerata –/ eh sì, invariabilità della vita, la madre/ mi parlò come Limardi Maria, preparandomi la limonata/ sacra dell'ospite; la madre bianca ma ancor/ giovane di carne;/ invecchiata come invecchiano le povere, eppur ragazza;/ la sua gentilezza con quella del suo compagno,/ fraterno al figlio che solo per sua volontà/ era ora come un messo della Città –/ Ah, sovversivi, ricerco l'amore e trovo voi./ Ricerco la perdizione e trovo la sete di giustizia²⁸.

Come già Moravia, così Pasolini legge un'analogia tra i *favelados* e quel mondo preborghese che il poeta ricercava nelle borgate. L'impressione che tra Brasile e Italia non vi siano differenze così profonde è testimoniata dai versi «Brasile, mia terra,/ terra dei miei veri amici [...] O Brasile, mia disgraziata patria,/ votata senza scelta alla felicità,/ (di tutto son padroni il denaro e la carne,/ mentre tu sei così poetico)/ dentro ogni tuo abitante mio concittadino,/ c'è un angelo che non sa nulla/ [...] Oh, Brasile, mia terra natale, dove/ le vecchie lotte – bene o male già vinte –/ per noi vecchi riacquistano significato»²⁹. Le interpretazioni e le comparazioni tra la cultura brasiliana e quella italiana sono per D'Angelo e Calheiros «un sottogenere letterario e culturale di notevole importanza per l'autocomprensione e per la formazione identitaria del Brasile degli anni Settanta»³⁰. Maria Betânia Amoroso

²⁶ P.P. Pasolini, *Trasumanar e organizzar* cit., pos. 1422.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ B. D'Angelo, A. Calheiros, *Visioni in bianco e nero* cit., p. 264.

paragona Pasolini a un novello Dante, osservatore critico della realtà, capace di compiere un viaggio individuale e al contempo collettivo per sondare i limiti dell'inferno capitalista e moderno³¹: come Dante esplora i limiti e le contraddizioni della realtà comunale, mostrando i vizi e la degenerazione dei costumi, così Pasolini osserva le conseguenze del miracolo economico che si è tradotto in una generale omologazione dei costumi a scapito della genuinità spontanea premoderna che caratterizzava la realtà contadina, culla delle sue prime ricerche poetiche. Il Brasile di Pasolini è un Paese guardato da un occhio borghese che coglie la mutazione antropologica che colpisce i giovani come Joaquim, il quale aspira a entrare a far parte della vita standardizzata della città, sottraendosi alla variegata vitalità del mondo precapitalista³². In «Gerarchia» Pasolini ritrae la dicotomia che sta prendendo vita in Brasile, ovvero quella che oppone gli intellettuali borghesi e i giovani proletari, emblematicamente rappresentati da Pasolini dal «primo ragazzo del popolo/ che si dà per mille cruzeiros a Copacabana»³³. È sempre la Amoroso che afferma:

Com *Hierarquia* Pasolini se auto-apresenta finalmente ao Brasil. [...] nesse poema brasileiro em prosa o poeta [...] encontra na cidade dolorosamente maravilhosa aqueles filhos da periferia e os dispõe fraternalmente próximos dos soldados que estavam do lado de lá dos estudantes romanos e compõe para esses meninos de periferia uma tristíssima elegia de amor. Há nesse amor uma terrível tragédia perfeitamente expressa, cujos heróis são os pobres meninos que vivem suas vidas recitando as mesmas partes reservadas historicamente para eles³⁴.

Se il XX secolo è il momento in cui il Terzo Mondo inizia ad alzare la propria voce per ribellarsi al silenzio secolare imposto dai colonizzatori storici, al contempo è necessario sottolineare come questo si delinei all'interno della produzione letteraria di autori come Moravia e Pasolini che vivono con frustrazione e crescente perplessità i cambiamenti che interessano l'Italia del secondo Novecento. Ungaretti, attraverso la sua esperienza brasiliana, aveva trovato nell'ex colonia una patria umana capace di ordinare l'angoscia esistenziale che riesce a trovare espressione in un linguaggio barocco sino ad allora mai completamente esplorato, mai sondato della sua originale complessità. Ungaretti coglie nel linguaggio sincretico dell'architettura

³¹ Maria Betânia Amoroso, *Os tempos de Pasolini no Brasil*, in *Pasolini, ou quando o cinema se faz poesia e política de seu tempo*, a cura di F. Kactuz, Rio de Janeiro, Uns entre os outros, 2014.

³² Scrive Pasolini: «Torniamo alla Favela/ dove non si pensa nulla/ o si vuole diventare messi della Città/ là dove i vecchi sono filo-americani» (*Trasumanar e organizar* cit., pos. 3233).

³³ *Ibidem*.

³⁴ M.B. Amoroso, *Os tempos de Pasolini no Brasil* cit., p. 93.

brasiliiana una forma adatta a esprimere il groviglio delle emozioni umane che valicano i confini della parola e che si addensano in metafore e iperboli capaci di costruire realtà e mondi alternativi. Moravia e Pasolini nei loro viaggi guardano il Terzo Mondo attraverso una prospettiva che consente loro di cogliere le sfumature dell'universo italiano e, in generale, occidentale. Nonostante in entrambi i casi vi sia un embrionale interesse nei confronti di fenomeni come la *Negritude* e le lotte per la liberazione dal giogo coloniale che sembra permanere a livello culturale, nonostante entrambi sembrino cogliere la forza dialettica del margine che proprio nel XX secolo sta acquisendo un nuova voce e lotta per guadagnare uno spazio nel mosaico delle potenze moderne, sia Moravia che Pasolini non rinunciano a cercare nell'universo del Terzo Mondo elementi che consentano loro di condurre una riflessione sul contesto italiano. Quell'esotico che aveva dominato le prime rappresentazioni letterarie dei Sud del Mondo a partire dalle prime campagne di colonizzazione, viene, in parte, sostituito da un atteggiamento che, pur andando a sondare con uno sguardo più critico il mondo premoderno, cerca comunque un dialogo con la prospettiva europea. Se i viaggiatori nel passato avevano cercato nelle mete come l'America Latina e l'Africa una sorta di terreno mitico dove potesse ancora mantenersi in vita il mito dell'El Dorado e del paradiso perduto, gli intellettuali del Novecento trovano nel Terzo Mondo quella tappa di passaggio tra un mondo che ancora può salvarsi dalla degenerazione capitalista e la svolta omologante, auspicando un impossibile rallentamento di questo processo al fine di preservare quell'autenticità che ancora sembra debolmente caratterizzare queste realtà periferiche, che, invece, in Paesi come l'Italia risultano, al pari delle lucciole pasoliniane, ormai definitivamente estinte.

LUCA GALLARINI
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO STATALE)

MILANO-FOGGIA CON CARLO CASTELLANETA

Quello di Carlo Castellaneta è certamente un destino curioso: il cognome di questo scrittore è un toponimo pugliese – Castellaneta è un paese della provincia di Taranto – ma nel nostro caso il toponimo rinvia idealmente, come le eterotopie, a un altro luogo: rinvia infatti alla città di Milano. Perché Castellaneta, nato a Milano nel 1930 da madre milanese e padre pugliese, in più di mezzo secolo di attività letteraria è rimasto fedele alla propria città: «Come autore – spiegherà in un'intervista disponibile su YouTube – ho dovuto “pagare” di essere milanese: a Genova, a Palermo, da Roma in giù soprattutto, [dicevano] “quello lì parla sempre di Milano”»¹. E ne parla in romanzi – per citare solo alcuni titoli – come *Viaggio col padre* (1958), il libro d'esordio, che prende le mosse da un viaggio in treno da Milano a Foggia, *Una lunga rabbia* (1961), che racconta la “vita agra” del dopoguerra, e *Notti e nebbie* (1975), ambientato al tempo della Repubblica di Salò.

Oggi, invece, la situazione è per così dire rovesciata: Castellaneta è stato di recente ricordato a Lucera, paese vicino a Foggia e luogo di origine della famiglia paterna, con iniziative meritorie promosse dal figlio Dario e dalla moglie Caterina Zaina (2017), ma a partire dai primi anni Duemila – e in particolare dopo la morte sopraggiunta nel 2013 – a Milano la sua fama è sì è decisamente offuscata. In una pionieristica ricognizione delle sorti editoriali e critiche dello scrittore, alcuni anni fa Mauro Novelli osservava che «salvo rare eccezioni, i romanzi di Castellaneta sono fuori catalogo, introvabili in libreria», e invitava a rileggere «uno scrittore che ha saputo offrire,

¹ *Un sogno per Milano*, intervista a Carlo Castellaneta (1999), <https://www.youtube.com/watch?v=mk3NigAc5kY> (ultima consultazione: 5 agosto 2024).

con lucidità e passione, alcune delle più convincenti trasposizioni narrative della Milano novecentesca»².

L'invito è stato raccolto da una casa editrice di Novara, Interlinea, che a partire dal 2018 ha cominciato a riproporre i libri di Castellaneta, sotto la guida di Ermanno Paccagnini. Dopo appena due romanzi (*Notti e nebbie*, *Viaggio col padre*), Interlinea e il curatore hanno scelto però di pubblicare una raccolta di articoli di giornale, *Le anime di Milano* (2022), come a voler rimarcare un legame, tra lo scrittore e la sua città, non più evidente come un tempo. Si tratta di un legame importante, perché la figura di Castellaneta e la sua idea di letteratura non si possono comprendere se non in relazione alla città in cui è nato e vissuto: «Io sono molto contento di essere nato a Milano – si legge in un'intervista del 2002 – città che considero un osservatorio privilegiato per uno che debba fare lo scrittore, perché qui succedono le cose prima che a Roma, a Venezia, a Firenze»³.

Dopo aver abbandonato gli studi, e dopo numerose peripezie e vicissitudini (in seguito rielaborate in *Una lunga rabbia*, romanzo dal titolo emblematico), negli anni Cinquanta Castellaneta riesce a farsi strada nell'industria culturale milanese, più precisamente nel giornalismo e nell'editoria: lavora come correttore di bozze e traduttore per Mondadori, e poi come giornalista e critico d'arte. Nel 1954 comincia a pubblicare sui giornali i primi racconti e li fa leggere a Elio Vittorini che, da talent scout qual era, riconosce le qualità del giovane scrittore e caldeggia la pubblicazione del suo primo romanzo presso Mondadori⁴.

Dal confronto, a volte duro, con la realtà milanese scaturisce la volontà di interloquire con un pubblico ampio:

nel mio lavoro, ho cercato di essere un testimone del mio tempo. Non solo un narratore ma anche un cronista. Ho l'ambizione di pensare che quando fra cinquant'anni i lettori futuri vorranno sapere com'era il clima di Milano durante la resistenza, com'era l'atmosfera dell'Italia al tempo delle manifestazioni politiche della sinistra, eccetera, dovranno leggere alcuni miei libri: *Notti e nebbia* [sic], oppure *La Paloma*, tutti quei romanzi che sono di descrizione dell'Italia come è stata in quei momenti lì⁵.

² Mauro Novelli, *La narrativa di Carlo Castellaneta. Una ricognizione*, in *Milano e l'Europa. Cultura milanese e riflessi europei di 14 protagonisti del Novecento*, a cura di E.T. Brioschi, Milano, Chimera Editore, 2018, p. 63.

³ Michael Patrick McDonald, *Intervista a Carlo Castellaneta*, in «Italian Quarterly», (Summer-Fall 2002), n. 153-154, p. 86.

⁴ Si veda Carlo Castellaneta, *Come nasce un romanzo*, in «Nuova Antologia», (1974), n. 522, pp. 54-64. Ora si legge in Id., *Viaggio col padre* [1958], a cura di E. Paccagnini, Novara, Interlinea, 2019, pp. 169-183. Il lungo iter editoriale del romanzo è stato ricostruito da Paccagnini nel saggio che accompagna l'edizione Interlinea: *Il viaggio nel laboratorio segreto di uno scrittore*, pp. 187-207.

⁵ M.P. McDonald, *Intervista a Carlo Castellaneta* cit., p. 78.

Sotto il cielo di Milano matura anche il rifiuto degli eccessi dell'arte sperimentale: «Quando io vado a vedere i quadri di Braque o di Picasso in un museo, e vedo queste facce contorte, o la bottiglia vista in cento modi, io ammiro questa grande libertà, che non si può fare con le parole, però. Mi piacerebbe, ma non si può»⁶. La vera sperimentazione, spiega l'autore, non risiede nei giochi di parole («Non si tratta di mettere i verbi tutti all'infinito o tutti al futuro, o giocare coi tempi della narrazione, come qualcuno ha fatto, non è lì la novità»), ma nell'adozione di un punto di vista inedito: «tutta la novità sta nello spostare l'angolo della visuale e tutto cambia»⁷.

Questa soluzione è il contributo di originalità che Castellaneta apporta alla stagione del Neorealismo, che al momento del suo debutto come romanziere è ormai al tramonto:

Il più grande difetto del Neorealismo è stato di diventare, alla fine, una maniera. Ad esempio, se un autore raccontava una storia dove c'era uno sfortunato, che gli andava male tutto, era perseguitato e schiacciato dai soprusi – lui povero e gli altri ricchi – veniva apprezzato per l'argomento, senza badare se tale storia era resa in modo letterariamente giusto o no⁸.

Castellaneta ci presenta una vicenda di sapore autobiografico e, in apparenza, tipicamente neorealista. *Viaggio col padre* copre un arco di tempo che va dalla guerra d'Etiopia al 1950, con enfasi particolare sugli anni della Repubblica sociale, ma narra la storia di chi stava dalla parte sbagliata. Il padre citato nel titolo è un piccolo borghese che non rinnega la propria adesione al fascismo, nemmeno di fronte all'evidenza della sconfitta militare. Lo stesso avviene, con un surplus di provocazione, in *Notti e nebbie*, dove il protagonista è un commissario della polizia politica che attribuisce le ragioni della sconfitta e della guerra civile non all'ideologia del regime, ma a chi questa ideologia l'ha tradita.

L'adozione di un punto di vista originale non implica tuttavia l'approdo a una dimensione fantastica. Penso sia opportuno precisarlo perché il vero modello, artistico e professionale, che aveva davanti a sé il giovane Castellaneta, più che Elio Vittorini era Dino Buzzati, nella duplice veste di scrittore e giornalista del «Corriere della Sera»: «Scrivere per i giornali esige chiarezza, semplicità. [...] Quindi il giornalismo mi ha insegnato ad essere conciso, a non usare due aggettivi ma a sceglierne uno solo e, se è possibile, neanche

⁶ Ivi, p. 85.

⁷ Ivi, p. 78.

⁸ Ivi, p. 79.

quello»⁹. Buzzati era però, secondo Castellaneta, «molto conservatore» e incline a un «senso pessimistico della vita»¹⁰: un sentimento che gli impediva – con l’eccezione del romanzo *Un amore* (1963) – di essere scrittore e al tempo stesso cronista dei suoi tempi.

Nei romanzi di Castellaneta, a differenza di quanto avviene in Buzzati, lo spostamento dell’«angolo della visuale» non assume le forme di un’apertura al mistero e al fantastico. Nel libro d’esordio, lo straniamento è assicurato dalla decisione di dare voce al padre fascista e dalla contaminazione tra il genere del romanzo storico contemporaneo e quello del racconto di viaggio.

Per raccontare la storia della sua famiglia, Castellaneta adotta l’escamotage di un viaggio in treno: padre e figlio, che di norma a Milano non si frequentano né si parlano, tornano in Puglia per il funerale del nonno paterno. Il treno è dunque un’eterotopia (Foucault), uno spazio che mette in comunicazione e a confronto altri luoghi: tornare a Foggia diventa un’occasione preziosa per fare i conti con quello che è successo a Milano tra il 1935 e il dopoguerra. Castellaneta, a questo proposito, sosterrà di essersi documentato in modo scrupoloso: «Mi ero anche annotato – e non l’ho trascritto per evitare pedanterie – lo stato civile dei miei protagonisti, come usava fare Balzac, e l’orario della linea ferroviaria Milano-Foggia, per procedere di pari passo con il tempo “reale” del viaggio»¹¹.

Quest’esigenza di precisione documentale ci restituisce un microcosmo ferroviario e crepuscolare che è scomparso ormai da almeno vent’anni: soldati di leva, suore, venditori ambulanti sulle banchine. E non ci sono motivi per mettere in dubbio che l’autore si sia davvero comportato da piccolo Balzac. Ciò che più conta, però, è il passaggio dallo spazio al tempo: il viaggio notturno (partenza di sera da Milano e arrivo a Foggia il mattino dopo) permette di convertire senza funambolismi la tratta Milano-Foggia in un movimento a ritroso negli anni. Se il paesaggio non distrae l’osservatore, perché fuori è buio, ecco che diventa possibile tornare ai ricordi e viaggiare nel tempo¹². L’eterotopia del treno porta con sé una “eterocronia”: il tempo che

⁹ Ivi, p. 84. Buzzati era stato commilitone del padre di Castellaneta. Si veda nella medesima intervista p. 90: «Siccome aveva fatto il militare con mio padre, mio padre aveva nell’album delle fotografie di famiglia una foto con il plotone, tutti in fila. “Vedi? Questo qui è Dino Buzzati”. Allora io un giorno ho tolto questa fotografia e gliel’ho portata. Buzzati era molto sensibile alla vita militare, è rimasto colpito dalla fotografia, e mi ha preso subito a ben volere».

¹⁰ Ivi, p. 90.

¹¹ C. Castellaneta, *Come nasce un romanzo* cit., p. 171.

¹² Si veda la riflessione sulla metropolitana, in Carlo Castellaneta, *Le anime di Milano*, con un ricordo di I. Bossi Fedrigotti e una nota di E. Paccagnini, a cura di M.M. Fort, Novara, Interlinea, 2022, p. 127: «Meglio e più che su qualsiasi trasporto di superficie, la metropolitana obbliga ad osservare le facce della gente, non consente distrazioni attraverso il finestrino. Già quei tonfi metallici dei portelli d’ingresso sono un preludio a qualcosa di oscuro, d’imprevisto, un viaggio nell’Ade».

scorre sui binari e quello mentale del ricordo si alternano in continuazione, grazie a una tecnica narrativa semplice ma efficace: il viaggio è raccontato al passato remoto («“Si va”, fece mio padre»¹³), i ricordi dell’infanzia e dell’adolescenza sono invece al presente.

Fondamentale, nel recupero del passato, è la focalizzazione interna: il narratore assume la prospettiva di sé stesso più giovane, e cioè di un bambino o di un ragazzo dotato di una consapevolezza limitata degli eventi di cui è testimone. Il lettore si trova così a fare i conti non solo con la testardaggine di un padre dichiaratamente fascista, ma anche con l’impazienza di un figlio che vorrebbe avere l’occasione di combattere prima della fine della guerra: «Sarebbe bello stare distesi tutta notte pensando queste cose [ovvero alla luna, alle stelle e ai misteri del cosmo] senza doversi levare d’un balzo col rombo dei quadrimotori già sopra la testa. Eppure non desidero che la guerra finisca, che sia vinta così presto da lasciarmi fuori, senza averci combattuto»¹⁴.

La vicenda risulta insomma filtrata dalla visuale dell’io narrante, secondo i livelli di consapevolezza connaturati all’età. Quando è ancora un bambino, il parco Lambro si estende davanti ai suoi occhi come una prateria sconfinata: «Dinanzi a noi tutt’intorno i prati continuano all’infinito, le mie scarpe sono bianche infarinate. [...] Il parco è immenso, sparso di margherite basse, lucertole sfrecciano dietro i cespugli»¹⁵. Quando invece, qualche anno più tardi, riceve per Natale una divisa da balilla, il protagonista dimostra di non gradire il regalo per ragioni più personali che politiche. Scopre infatti di aver paura di crescere e si rammarica di non poter più giocare con Remo, il fratello più piccolo: «Mi sembra già grande, vestito così, fino a provar vergogna dei pochi giocattoli che avevo desiderato. [...] L’autocarro di Remo va e viene sopra le coperte, vorrei provarlo – un solo colpo alle ruote col palmo della mano – ma tengo il fez ancora in testa e non oso. Per me ho libri e matite, il resto lo porterà la befana fascista»¹⁶.

Infine, quando descrive l’esposizione dei corpi di Mussolini, della Petacci e dei gerarchi in piazzale Loreto, l’io narrante non chiama Mussolini con nome e cognome, bensì con una perifrasi rivelatrice: «ancora non so convincermi che il figlio di Rosa Maltoni sia stato davvero fucilato, mentre mi tornano alla mente frasi imparate sui libri di scuola, ricordi e confuse nozioni dell’infanzia»¹⁷. Rosa Maltoni era la madre di Mussolini: sotto il regime,

¹³ C. Castellaneta, *Viaggio col padre* cit., p. 7.

¹⁴ Ivi, p. 51.

¹⁵ Ivi, p. 9 e p. 11.

¹⁶ Ivi, p. 21.

¹⁷ Ivi, p. 132.

veniva celebrata come una sorta di madre di tutti gli italiani. Nell'ottica di un ragazzo, ogni uomo – anche adulto – è sempre prima di tutto il figlio di una mamma.

La maturazione ideologica del protagonista avverrà più avanti e solo grazie all'intervento di Ottavio, uno studioso antifascista dalla caratterizzazione complessa (è amico del padre, fratello della di lui amante e vicino di casa) che viene spedito al confino, in Calabria, per aver pubblicato «un libro sulla Spagna»¹⁸. Non si tratta, va da sé, di un libro di storia o di geografia, come crede il protagonista da bambino, ma di un saggio su una guerra civile che ha svolto la funzione di prova generale del secondo conflitto mondiale:

Scrissi un libro con tutta la storia dicendo chi aveva ragione, e lo pubblicai in Francia. Ma al Ministero qualcuno se ne accorse e mi mandarono al confino. [...] È stato là che ho conosciuto la gente più in gamba, che adesso ha combattuto assieme a me. [...] Adesso è finita. Bisogna rimettersi a leggere, a studiare, a far capire agli altri perché si è combattuto. C'è tutto da rifare¹⁹.

La presa di coscienza degli orrori del regime e della guerra sarebbe arrivata prima, se il ragazzo avesse dato retta alla madre, un personaggio che vive in un luogo che non comunica con altri luoghi (quasi a ricordarci che non tutti i luoghi sono eterotopi). La madre è infatti una casalinga: il suo spazio di pertinenza è la casa, e ciò le permette di conservare quel principio di realtà che è precluso agli uomini, irretiti e obnubilati dalla propaganda fascista («Avete ucciso troppi innocenti, nessuna donna sta più dalla vostra parte»²⁰). Proprio perché non le viene riconosciuto alcun ruolo pubblico o professionale – per i quali era indispensabile una buona dose di conformismo ideologico – la madre comprende, a differenza del marito e del figlio, che l'entrata in guerra dell'America decide in modo irreversibile le sorti del conflitto: «Detto così, dalla mamma, il nome di America mette timore e soggezione, una terra enorme e infida contro cui nulla possono le colonne di carri tedeschi, le lingue di fuoco dei lanciamine, le barbe autentiche e sudate degli alpini stampati sui giornali»²¹. La madre è inoltre l'unico personaggio a ricordare le conseguenze della Prima guerra mondiale, esemplificate dal ritorno di suo padre dal fronte: «Quando tornò, nel diciotto, aveva trentasette anni, ma sembrava uno straccio»²².

¹⁸ Ivi, p. 56.

¹⁹ Ivi, p. 127.

²⁰ Ivi, p. 106.

²¹ Ivi, p. 50.

²² Ivi, p. 75.

La casa, va detto, è anche lo spazio chiuso del padre, soprattutto quando quest'ultimo viene licenziato dopo la guerra e si rifiuta anche solo di uscire, ma l'aggressività del fascismo, quando non trova sfogo nella violenza bellica (il padre non viene arruolato e decide di non partire come volontario), si insinua nella vita privata e assume le forme di una pulsione erotica che distrugge la famiglia: a un certo punto, il padre abbandona moglie e figli per fuggire con l'amante, prima a Venezia e poi a Genova.

Ragionando sempre in chiave di eterotopie, e di spazi connessi ad altri spazi, possiamo osservare in Castellaneta non tanto un difetto – perché sarebbe ingeneroso affrontare il problema in questi termini – quanto piuttosto una caratteristica comune ad altri scrittori e artisti: la tendenza a ridurre Milano a dimensioni contenute, quasi paesane, per ovviare alle difficoltà che insorgono ogniqualvolta si cerchi di rappresentare la socialità urbana. La Milano di Castellaneta è circoscritta a piazza Bottini, a Città Studi e al quartiere allora periferico di Lambrate: è un microcosmo che non sembra avere connessioni con il resto della città. Ma è doveroso ribadire, a questo proposito, che Castellaneta si trova in buona compagnia. Penso a Giovannino Guareschi, che nel suo romanzo d'esordio, *La scoperta di Milano*, descrive Milano di notte o d'estate, o quando scoppia la guerra e viene introdotto il razionamento della benzina: le automobili immobilizzate diventano rifugi per gatti e il capoluogo appare uguale a tante città di provincia²³. Penso alla sceneggiatura di Pier Paolo Pasolini *La nebbiosa*, che si svolge "in notturna"²⁴; o ancora al romanzo *Il Fabbricone* di Giovanni Testori: il caseggiato del titolo si trova a Vialba, alla periferia nord-ovest di Milano²⁵. Penso infine a Saul Steinberg, celebre cartoonist del «New Yorker», che dal 1933 al 1940 studiò architettura al Politecnico e collaborò con grande successo a riviste umoristiche come il «Bertoldo». Quando, a New York, tornava con la mente agli anni passati a Milano, Steinberg disegnava le vie e gli edifici del quartiere dove era vissuto, cioè Lambrate (via Pascoli, via Ampère), oppure disegnava un elemento tipico del paesaggio di oggi ma soprattutto di allora: il tram. In bella vista, sopra il conducente, leggiamo il cartello con la destinazione: ancora una volta Lambrate²⁶.

²³ Si veda Giovannino Guareschi, *La scoperta di Milano* [1941], Rizzoli, Milano, 2018, p. 173: «Sono andato a vedere la mia macchina: sul cuscino posteriore un grosso gatto dormiva. Buonanotte. Meno male che serve ancora a qualcosa».

²⁴ Si veda Pier Paolo Pasolini, *La nebbiosa*, Milano, Il Saggiatore, 2013.

²⁵ Si veda Giovanni Testori, *Il Fabbricone* [1961], Milano, Feltrinelli, 2012.

²⁶ Si veda Saul Steinberg, *Up Close*, a cura di F. Pellicciari, Mantova, Corraini, 2022, p. 70, p. 71 e p. 73.

La decisione di ridurre la città a un singolo quartiere è coerente con la scelta della focalizzazione interna: è una città che si misura secondo il raggio d'azione di un bambino e poi di un ragazzo, ovvero secondo la «nascente geografia della mia memoria»²⁷. Ma si spiega anche con la volontà di proporre una forma urbana intermedia, e in fondo direi rassicurante: «Milano – scriverà Castellaneta nel 1986 – non ha grandi orizzonti, ma alla Città Studi il cielo sembra più largo, qui dove un tempo, al posto dei fabbricati, si aprivano campi di calcio e distese di orti»²⁸.

La Lambrate di Castellaneta confina con i campi, ma è collegata idealmente al resto del mondo grazie alla stazione ferroviaria: «Allora [via Bassini] era una strada di periferia con poche case e molti prati attorno, però sapeva di fresco, di vernice, di erba e gasometri come immagino sappia l'aria di Novosibirsk»²⁹. Si tratta, è chiaro, di una soluzione di compromesso, che ridimensiona i fenomeni di spersonalizzazione tipici delle grandi città e, al contempo, previene il rischio – o il fascino regressivo – dell'utopia bucolica. Bisogna precisare, a tale proposito, che la caratterizzazione Lambrate-centrica di Milano non degenera mai nel vagheggiamento di un *Mondo piccolo* guareschiano: non è vero che nel quartiere tutti si conoscono, perché le frequentazioni sono condizionate dalla classe sociale di appartenenza. Basterà un unico esempio: il protagonista entra in contatto con Gianna – una popolana che si prostituisce con fascisti e tedeschi e che è sempre vissuta a Lambrate – solamente quando lascia il ginnasio e abbandona gli studi.

Resta da capire, per concludere, che ruolo abbia nel romanzo la città di Foggia. In realtà Foggia non viene mai davvero descritta: si allude al Meridione, che viene liquidato in modo sprezzante dal padre come «Africa»³⁰ o con parole come «Nessuno ha fretta, laggiù»³¹. Sono affermazioni che trovano un correttivo o, meglio ancora, un antidoto nel fatto stesso di essere pronunciate da un personaggio inaffidabile, ideologicamente improponibile e incurante delle convinzioni altrui.

Foggia compare di sfuggita alla fine del viaggio, in una descrizione che sovrappone le due città, quella pugliese e quella lombarda, anticipando la riappacificazione tra padre e figlio. In effetti, il momento in cui i due scendono dal treno prefigura il ritorno a casa: «Eravamo giunti, guardavamo i marciapiedi bianchissimi, i binari luccicanti sotto il sole di Foggia, e proprio qui, finalmente, stavamo tornando a casa, in via Bassini, io con la sua

²⁷ C. Castellaneta, *Viaggio col padre* cit., p. 31.

²⁸ C. Castellaneta, *Le anime di Milano* cit., p. 49.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ C. Castellaneta, *Viaggio col padre* cit., p. 13.

³¹ *Ivi*, p. 12.

mano sulla spalla, lui incerto e turbato dietro gli occhiali da sole»³². L'immagine di chiusura segna il passaggio dall'alternanza alla sovrapposizione degli spazi e dei piani temporali: se la fine del viaggio sancisce il ritorno a casa del padre, l'arrivo alla stazione di Foggia può essere descritto con gli odori, i sapori e i rituali di una domenica in famiglia, a Milano: «La gente smontava, sibili di vapore uscivano da sotto le ruote dei vagoni, e noi ancora stavamo qui, assenti e vicini, come al balcone di casa nostra, nei mattini di domenica quando i lenzuoli traboccano dai davanzali e l'odore del coniglio arrosto ci mette in pace col mondo»³³.

³² Ivi, p. 166.

³³ *Ibidem*.

NOEMI NAGY
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA)

PASOLINI E L'ULTIMO VIAGGIO: L'ALTROVE IN *PETROLIO*

Nel corso del presente contributo si tenterà di tracciare un percorso interno a quell'edificio testuale dalle proprietà «magmatiche, sproporzionate e abnormi»¹ che è *Petrolio*, muovendo tra le pagine dedicate ai tre diversi viaggi compiuti da Carlo in Oriente, delineati sin dallo schema inserito negli appunti dedicati alla «folia prefatoria»² dell'opera. Si tratta di due viaggi in Medio Oriente: il primo, che nel romanzo cade sotto la rubrica *Gli Argonauti*, compiuto da Carlo all'inizio della propria carriera all'interno dell'Eni; il secondo, successivo di una decina d'anni (quando già «uomo di potere»³); e di un conclusivo viaggio in Giappone, rimasto allo stadio incompiuto di progetto. Si tenterà inoltre di porre queste pagine in dialogo con altri scritti appartenenti all'ultima fase della produzione pasoliniana, in particolare con quelli relativi alla ricerca di un altrove reale e prestorico all'interno dello scenario sempre più omologato della modernità neocapitalista.

È noto come lo sguardo dell'autore si sia rivolto, fino alla fine degli anni Sessanta, al subproletariato occidentale⁴ e – nello specifico – italiano: «paese da laboratorio»⁵, anomalo rispetto al quadro europeo, in cui ancora sembravano coesistere mondo moderno industriale e mondo arcaico contadino, soprattutto nel Meridione: la notte – scrive Pasolini nel '69 – «da Cassino in giù, è ancora la notte antica, col suo naturale coprifuoco e la sua naturale vecchia paura sacra»⁶.

¹ Pier Paolo Pasolini, *Petrolio*, a cura di M. Careri e W. Siti, Milano, Garzanti, 2022, p. 646.

² Ivi, p. 41.

³ Ivi, p. 320.

⁴ Si veda Luca Caminati, *Orientalismo eretico. Pier Paolo Pasolini e il cinema del Terzo Mondo*, Milano, Mondadori, 2007.

⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1638.

⁶ Ivi, p. 1222.

A un certo momento, tuttavia, sopraggiunge la convinzione che l'ingenuità e l'innocenza proprie, ad esempio, delle borgate romane degli anni Cinquanta sono scomparse a causa della «mutazione antropologica»⁷ che ha spazzato via le norme e le leggi di quella cultura particolaristica per sostituirle con i codici e i valori «del potere consumistico, della moda, della televisione»⁸. Così anche quella «sacca storica»⁹ che è stata la Napoli in cui Pasolini ha ambientato il *Decameron* – «l'ultima metropoli plebea, l'ultimo grande villaggio»¹⁰ – è destinata all'estinzione. Se dunque all'altezza degli anni Sessanta non pareva esserci differenza «fra un villaggio calabrese e un villaggio indiano o marocchino»¹¹, presto l'autore osserverà che «al posto dell'Italia bella e umana, anche se povera, c'è ormai qualcosa di indefinibile che chiamare brutto è poco»¹².

Lo sguardo si volgerà allora altrove, più lontano, al di fuori della penisola, verso quel Terzo Mondo che coinvolge l'autore – come scrive Caminati in *Orientalismo eretico* – in una «lunga storia d'amore»¹³, il cui inizio è possibile far coincidere con il primo viaggio in India, nel '61, dal quale l'autore trarrà il volume *L'odore dell'India* (1962). Seguiranno i film *Edipo re*, del '67; *Il fiore delle Mille e una notte*, del '74; documentari e medio e cortometraggi, come *Sopralluoghi in Palestina* (1963-64), *Le mura di Sana'a* (1971), *Appunti per un film sull'India* (1968) e *Appunti per un'Orestide africana* (1969), parte – questi ultimi due – di un progetto incompiuto di *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, costituito da cinque episodi da girarsi in India, Africa, Paesi arabi, America latina e nei ghetti neri degli Stati Uniti¹⁴. Tuttavia, risulterà presto chiaro come anche quell'«illimitato mondo contadino pre-nazionale e pre-industriale»¹⁵ che pareva sopravvivere nei paesi del Terzo Mondo stia entrando «nell'orbita del cosiddetto Sviluppo»¹⁶. Pensando ad esempio all'integrazione forzata delle popolazioni Tuareg da parte degli americani in Niger:

intorno alle miniere di uranio (e altrove intorno ai pozzi di petrolio) si avranno fenomeni di integrazione necessitata con tanta virulenza dalle cose, che i Tuareg si troveranno non più Tuareg da un giorno all'altro [...]. Col miraggio di un

⁷ Massimo Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema*, Roma, Carocci, 2022, p. 28.

⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 841.

⁹ Ivi, p. 1652.

¹⁰ Ivi, p. 553.

¹¹ Ivi, p. 1638.

¹² P.P. Pasolini, *Per il cinema*, a cura di W. Siti e F. Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, p. 2108.

¹³ L. Caminati, *Orientalismo eretico* cit., p. 46.

¹⁴ Ivi., p. 55.

¹⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 321.

¹⁶ Ivi, p. 321.

improvviso benessere (da notarsi che il benessere in Africa coincide con l'assimilazione di un mondo non africano, con l'industrializzazione)¹⁷.

Il rappresentante per eccellenza di questo «mondo non africano» è identificabile, in *Medea*, con la figura di Giasone, il cui approdo in Colchide rappresenta la violazione di un universo arcaico da parte di un agente «moderno e pragmatico»¹⁸ e la cui ideologia razionalistica e borghese esclude di fatto il sacro e l'irrazionale dalla nuova dinamica sociale. Tale lettura politica del mito degli Argonauti – per cui si pensi a come la figlia di Eete abbandoni il mitico, il barbarico, per amore dell'eroe greco, per essere poi sfruttata e abbandonata a sua volta¹⁹ – viene ulteriormente accentuata nelle annotazioni di quella che sarebbe stata la traccia di un rifacimento del poema di Rodio in *Petrolio* (Appunti 36-40), che – presentando un continuo contrappunto tra l'opera alessandrina e i riferimenti all'età contemporanea e all'imperialismo dell'industria petrolifera – si configurano come una vera e propria «allegoria dello sfruttamento del Terzo mondo da parte dell'Occidente neocapitalistico»²⁰, come ha osservato Massimo Fusillo.

Nel corso di questo viaggio, l'ingegnere Carlo Vallecchi, ancora all'inizio della propria carriera, si reca in Medio Oriente nelle vesti di novello Giasone alla ricerca del Vello d'Oro, poi trovato nel Golfo Persico, dove splende a brandelli «di una luce oleosa e appena palpitante»²¹ e dove potrà di conseguenza entrare trionfalmente in funzione lo Scarabeo, «famosa piattaforma galleggiante dell'ENI»²². La direzione verso cui muove questo primo spostamento è quella di un altrove appena *mappizzato* e quindi ancora da *mappizzare*: lo «spazio del sogno» non è ancora «saturato», nonostante siamo già «“tardi”, siamo marci alessandrini [...] uomini colti»²³. Non è dunque irrilevante la decisione di porre come sottotesto per questo viaggio il poema di Rodio, il cui Giasone si configura già in una certa misura come moderno: nell'introduzione all'edizione Rizzoli, Fusillo registra nella «dimensione rinunciataria», nell'«assenza di imprese e, peggio ancora, la presenza di imprese sconcertanti»²⁴ il principale scarto dalla cultura omerica. Il poema alessandrino viene inoltre qui tenuto maggiormente presente rispetto a

¹⁷ Ivi, p. 209.

¹⁸ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* cit., p. 129.

¹⁹ Ivi, p. 141.

²⁰ Ivi, p. 129.

²¹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 181.

²² Ivi, p. 245.

²³ Ivi, p. 182.

²⁴ Massimo Fusillo, *Introduzione*, in Apollonio Rodio, *Le Argonautiche*, Milano, Rizzoli, 1986, p. 13.

quanto non lo fosse nel film: il procedere del viaggio segue infatti la suddivisione in quattro libri e sono diverse le puntuali corrispondenze con particolari episodi del testo di Rodio, come il sacrificio a Ecate, il canto di Orfeo, o il passaggio di Eracle presso le Esperidi un giorno prima degli Argonauti²⁵.

A queste ««visioni» rifatte sul Mito» si alternano però «visioni realistiche di viaggi veri»²⁶: numerosi sono i riferimenti ai viaggi compiuti da Pasolini in Africa, in India, in Nepal; pensando, ad esempio, alla scena della chiesa copta che – come osserva Walter Siti nella postfazione – è accostabile da vicino al resoconto *Le mie Mille e una notte*, uscito su «Playboy» nel '73. Questo paesaggio composto da «turbanti, barracani [...] e blue jeans»²⁷ risulta poi rapportabile anche a quello catturato dalla macchina da presa degli *Appunti per un'Orestide africana*, in cui Pasolini costruisce un'analogia tra i processi sociali evocati da Eschilo e il passaggio dell'Africa dalla cultura tribale alla modernizzazione postcolonialista²⁸. Se nell'Africa degli *Appunti* la tentazione modernistica e consumistica è simboleggiata, ad esempio, dall'immagine di un frigorifero²⁹, nell'Iraq di *Petrolio* si incontrano televisori che trasmettono film americani. Ma, nonostante negli *Appunti* il processo di mappizzazione sia già largamente avviato – pensando alla realtà falsa dei confini tracciati dai colonialisti o alle descrizioni di cittadine «sorte da poco, là dove un tempo non c'era [...] che un luogo deserto della savana, o della foresta»³⁰ – a quest'altezza, osserva Fusillo, «in questo 1969 che precede di pochissimo la cupa disperazione degli ultimi anni», l'Africa «è ancora l'alternativa che ridà fiducia e in cui Pasolini ritrova il suo Eschilo, letto sulla scia di Thomson come sintesi tra cultura feudale e mondo della democrazia»³¹.

Così anche all'altezza di questo primo viaggio di Carlo si ha, «chissà come», ancora «una certa possibilità di iniziazione»³², di quella «seconda nascita» che è la «vera nascita»³³. La citazione è tratta – in *Petrolio* – dal *Mito e realtà* di Eliade, recensito da Pasolini sul «Tempo» nell'agosto del '74. All'interno della finzione narrativa essa proviene invece dalla «meditazione di Orfeo», figura accostabile a quella autoriale, il cui testamento può essere inteso come una *mise en abyme* dello stesso *Petrolio*, in quanto libro

²⁵ Id., *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* cit., p. 129.

²⁶ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 175.

²⁷ Ivi, p. 187.

²⁸ Si veda M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* cit., p. 186.

²⁹ Ivi, p. 185.

³⁰ Id., *Per il cinema* cit., p. 1179.

³¹ M. Fusillo, *La Grecia secondo Pasolini. Mito e cinema* cit., p. 189.

³² *Ibidem*.

³³ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 182.

funebre e postumo: alla ricerca di un altrove geografico si accompagna così quella di un altrove semiotico, cioè dell'incomprensibilità. Si consideri l'intenzione di Pasolini di impiegare caratteri greci e giapponesi per la stesura delle narrazioni dei tre viaggi, facendo riferimento anche ai «segni non alfabetici» di Michaux, e più in generale l'insistenza, lungo tutta l'opera, sulla sua illeggibilità.

Tornando alle parole di Orfeo: questa «seconda nascita», ovvero «nascita culturale», si configura «come passaggio di tempo per la maturazione di un "tempo politico"» e pone le basi per il secondo viaggio in Medio Oriente, «ripetizione del primo»³⁴ a dieci anni di distanza. Ora in possesso dei «fondamenti di sogno», Carlo ritorna su «luoghi che riconosce», e per questo viene «considerato un competente delle cose d'Oriente: uno che ha già visto»³⁵. Lo spazio, dunque, è ormai quasi interamente annesso, la sostituzione delle culture «tradizionali e reali» con «una nuova cultura alienante» è avvenuta, l'aulica vita condotta nei villaggi e nei campi è stata interrotta dal «passaggio di Alessandro», svuotata e contaminata «dalla nuova civiltà che li copre di immondizie, rifiuti, oggetti innaturali», tanto che l'Oriente arabo «pare in realtà essere l'Italia»³⁶.

Resta a questo punto soltanto un angolo non *mappizzato*, «(nel deserto, casualmente)»³⁷: deserto che nell'opera di Pasolini assurge spesso a «simbolo della solitudine e insieme della negazione della storia», di «situazione di vuoto, di nudità»³⁸ da cui è possibile ricominciare, scrive Sandro Onofri, e proprio a partire dal quale prende avvio, in *Petrolio*, il processo che porterà Carlo a una conversione alla «religione mistica»³⁹. Si arriva così all'ultimo viaggio in Oriente, a Edo, nome di Tokyo durante il periodo Tokuwaga della storia giapponese. Questa «terza ripetizione» avrebbe dovuto muovere oltre la *mappizzazione*, nascendo dalla «necessità di una nuova cultura e di un nuovo modello di comportamento per Carlo»⁴⁰, indirizzato verso la «scelta della santità».

La meta viene indicata da un nuovo personaggio dalla natura «giocherellona» che, dissociatosi dai sogni di Carlo, acquisisce un corpo e un nome, «onomasiologicamente scherzoso, secondo il suo carattere»⁴¹, cioè Cornelio.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 51.

³⁶ Ivi, p. 246.

³⁷ Ivi, p. 51.

³⁸ Sandro Onofri, *La proiezione mitica del presente*, in *A partire da Petrolio. Pasolini interroga la letteratura*, a cura di C. Benedetti e M.A. Grignani, Ravenna, Longo, 1995, p. 135.

³⁹ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 51.

⁴⁰ Ivi, p. 647.

⁴¹ *Ibidem*.

Uno dei suoi principali tratti identificativi è il mutismo, a cui Pasolini annette una nota in cui ricorda come, per Freud, nei sogni «il mutismo [sia] spesso una rappresentazione familiare della morte»⁴². Inoltre, nell'esprimersi con una «frenesia quasi afasica, estremamente allegra» – attraverso «calembours», giochi di parole, scherzi linguistici, neologismi» – tale personaggio «capriccioso, teppisticamente derisorio» non può non ricordare quel «santone zen che è il ciarlatano Semjon Jakovlevic»⁴³ dei *Demoni* di Dostoevskij, ricordato da Pasolini nella recensione del '74 al *Viaggio fra i mistici del Giappone* del monaco francese Paul Arnold, confluita poi in *Descrizioni di descrizioni*, «la più attendibile “fonte” di *Petrolio*»⁴⁴ secondo Fortini. Questa recensione, in cui la funzione del ridicolo viene messa in relazione «con il comportamento sacro zen», è accompagnata da quella dedicata al volume di *Antropologia religiosa* di Alfonso di Nola, nella quale Pasolini identifica il «momento più sublime» della religione con quello «ludico». L'autore si dice poi affascinato dal volume, se non altro per il suo

riferirsi al fenomeno dei “modelli di comportamento” o patterns: fenomeno che mi interessa, in questo momento, proprio come fenomeno attuale, cioè la “sostituzione” dei modelli di una “civiltà dei consumi” agli antichi modelli, validi fino a pochi anni fa, di una “civiltà del risparmio”⁴⁵.

Di Nola dedica inoltre un intero capitolo alla natura apotropaica del riso e dell'osceno: vengono esaminate, in particolare, tre fonti testuali – collocabili nell'Egitto del 1160 a.C., nella Grecia del VI-VII secolo a.C. e nel Giappone del 720 d.C. – contenenti parallele narrazioni sacrali che presentano analogie descrittive e mitico-ideologiche⁴⁶, e in cui, soprattutto, la risata e l'oscenità giocano un ruolo fondamentale nel processo solutorio di una crisi cosmica. «D'altronde è noto come il “riso” abbia una funzione risoltrice di crisi cosmiche, se causato da esibizione di “membro” o “vulva”», si legge anche nell'appunto 74 di *Petrolio*, in chiusura della *Visione del Merda*:

Voglio dire che quando cambia il senso della vita, ciò include naturalmente lo schema di una crisi cosmica. È inutile dire che i personaggi visti da Carlo nella sua Visione, non sanno che la crisi che essi vivono è una crisi cosmica consistente nel

⁴² Ivi, p. 641.

⁴³ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 2008, p. 2137.

⁴⁴ Franco Fortini, *Attraverso Pasolini*, a cura di V. Celotto e B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 227.

⁴⁵ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 2136.

⁴⁶ Si veda Alfonso Maria Di Nola, *Antropologia religiosa. Introduzione al problema e campioni di ricerca*, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 15.

passaggio dal “Ciclo” naturale delle stagioni, al “Ciclo” industriale della produzione e del consumo. Il primo era lento e comune a tutti gli uomini di una collettività [...]. Il secondo è puramente astratto e diacronico. Non ha quindi date, solennità, ritor- ni. [...] Ciò fa sì inoltre che siano scomparse le “iniziazioni”. I bambini sono subito educati all’imitazione generale dei “patterns”: entrano nella società già iniziati⁴⁷.

Se il primo degli spostamenti di Carlo in Medio Oriente si configura- va ancora come un’iniziazione, all’altezza di questo terzo viaggio essa non è più possibile e ci si trova effettivamente di fronte a una «crisi cosmica», dettata dalla fine del petrolio, dell’acqua, dell’aria. A tal proposito, Walter Siti scrive nella postfazione:

Quella che finora [...] è apparsa come una insopportabile mutazione disumaniz- zante, una deriva folle e autodistruttiva del neocapitalismo capace di eliminare dal mondo ogni traccia di sacro, comincia a presentarsi come una «crisi cosmica» che forse può preludere a un nuovo ordine sconosciuto⁴⁸.

Tuttavia, questo «nuovo ordine sconosciuto» potrebbe finire per risul- tare in un’ulteriore conferma di quello precedente. Ancora nel volume di Di Nola si legge, infatti, come la «momentanea regressione alla condizione preculturale» venga proiettata nel mito e nel rito «soltanto per rifondar la sicurezza di cultura messa in crisi»: in ognuna delle fonti testuali prese in esame le crisi emergenti riguardano la possibilità di un crollo della cultura, improvvisamente esposta al «disfacimento e alla reversione in conseguenza di un avvenimento che [...] si caratterizza per la sua illogicità»⁴⁹. Si ricordi, a margine, come in corrispondenza della «programmazione» del viaggio a Edo, Carlo osservi la «Cessazione della logica nel discorso di Cornelio»⁵⁰.

I vari espedienti mitico-rituali di regressione alla natura – come «l’e- sibizione della potenza istintuale-sessuale; la cancellazione dell’impianto culturale mediante la violazione della norma; o la sollecitazione del piano organico-fisiologico mediante il riso» in Nola e forse, si ipotizza, in *Petrolio* – sono dunque meccanismi culturali che tendono a ristabilire l’ordine in crisi attraverso un accesso, temporaneo, alla natura stessa che precede l’ordine. Sarebbero, cioè, scrive Nola, «strutture di garanzia che operano come opera ogni rito, quando realizza la momentanea reversione della storia (cultura) nella non-storia (natura), ai fini di ristabilire la cultura»⁵¹. Cultura che, posta

⁴⁷ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 454.

⁴⁸ Ivi, p. 799.

⁴⁹ A.M. Di Nola, *Antropologia religiosa* cit., p. 88.

⁵⁰ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 647.

⁵¹ A.M. Di Nola, *Antropologia religiosa* cit., p. 90.

su basi nuove, potrà rinascere diversa: ma non in *Petrolio*, in cui pare invece prospettarsi un'interpretazione parodistica o comunque obliqua del testo di Nola nel momento in cui, tra gli schematici appunti dedicati al *Finale*, si incorre in una riunione tra gli Dei, subito successiva alla «crisi cosmica» e alle «risate», in cui viene deciso che tutto sarà «come prima». Seguendo tale chiave interpretativa, il viaggio a Edo si porrebbe dunque non in distacco ma in continuità con i precedenti viaggi, portandone le premesse alle estreme conseguenze e innestandosi con coerenza sul pessimismo e la disillusione caratterizzanti l'ultima fase della produzione pasoliniana.

Si ricordi anche come Carlo provi una sgradevole «Impressione “di ritorno” che Cornelio assomigli a un “hippy” drogato e un po' stupido – Magari anche molto ignorante, e, per giunta, italiano»; e come «all'italiana»⁵² sia anche la riconversione di Carlo alla religione mistica, così come si trova scritto nello schema iniziale che delinea i tre viaggi. Questa *italianità* pare forse rapportabile a quanto si legge in un'altra recensione confluita in *Descrizioni di descrizioni*, stavolta al volume di Marcel Granet dedicato a *La religione dei Cinesi*, in cui Pasolini osserva come sia

l'Oriente il fondo dell'imbutto in cui nascono tragicamente le religioni, come stato assoluto: espandendosi verso i margini, l'Occidente o l'Estremo Oriente, esse perdono la loro assolutezza ascetica: vengono al compromesso con l'attività pratica, con la ragione⁵³.

Prosegue osservando come, di fatto, lo Zen si sia diffuso come una moda in Occidente non a causa «del suo esotismo, o della sua alterità», ma, al contrario, in quanto conferma per gli occidentali «della bontà del loro spirito pratico e razionale»⁵⁴. Per esempio,

l'idea o il sentimento del Nulla (del resto imparlabile) sia nelle filosofie di tipo stoico-epicureo, o empirico – in Occidente – sia nello Zen – nell'Estremo Oriente – è, certo, anche un Nulla cosmico, ma è, soprattutto, un nulla sociale. La ragione non si lascia annichilire da esso [...] ma al contrario se ne impadronisce, rafforzando nel confronto la propria certezza di essere [...]. Irridendo ambigualmente la realtà da essa inventata e manipolata attraverso l'azione, la ragione sia occidentale che cinese o giapponese, fa coincidere se stessa non solo col tutto ma anche col nulla⁵⁵.

⁵² P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 51.

⁵³ P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte* cit., p. 1854.

⁵⁴ Ivi, p. 1852.

⁵⁵ Ivi, p. 1854.

Alla luce di queste parole, potrebbe assumere una precisa valenza quello che in *Petrolio* viene descritto come il movimento di Carlo nella direzione di un «ritiro dentro l'illuminazione che genera e rigenera l'idea del nulla»⁵⁶. D'altronde, in una nota all'*Appunto* 84, Pasolini scrive che l'ispirazione per questo romanzo gli è venuta non dalla scoperta di un «“nulla” filosofico, cosmico», che avrebbe causato «il ritiro dal mondo; l'ascesi», ma di un «“nulla” sociale»: «[n]iente ritiro dal mondo, quindi: anzi, partecipazione più fitta: tanto più fitta quanto più in malafede, necessitata dalla mancanza di alternative, e intesa come parodia. Niente ascesi; ma interesse per le cose sociali nullificate, e rifondate sul pragmatismo»⁵⁷.

Compiendo il percorso intrapreso con i primi due viaggi, forse con questo sarebbe dunque stato annesso quell'ultimo angolo di territorio rimasto casualmente libero nel deserto: anche il nulla sarebbe stato, in definitiva, mappizzato. Suona allora appropriato quanto si legge in un pezzo intitolato *Ci sono ancora vite romanzesche*, per il quale «[n]on si può più andare “verso l'Orizzonte” come se si trattasse di un'avventura: cioè della conquista dell'altrove», perché «non esiste più altrove» e «[s]iamo tutti qui»⁵⁸.

⁵⁶ P.P. Pasolini, *Petrolio* cit., p. 470.

⁵⁷ Ivi, p. 466.

⁵⁸ P.P. Pasolini, *Saggi sulla politica e sulla società* cit., p. 1201.

NOVELLA PRIMO
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA)

«IL PASSO COINCIDE CON LO SGUARDO».
VIAGGI E PAESAGGI: LA PROSPETTIVA VISUALE
DI ANTONELLA ANEDDA

Perimetrare insieme luoghi e ricordi, definire i confini di spazi reali o immaginari attraverso la scrittura può assumere infinite valenze, espresse in altrettante forme.

Antonella Anedda (nata a Roma da famiglia sardo-corsa nel 1955) – nota ai più soprattutto come poetessa ma anche valente saggista e traduttrice – si accosta, in alcune occasioni, al genere della letteratura di viaggio con esiti di indubbio interesse per le sue dense e colte riflessioni sull'attraversamento dei luoghi visitati che sono rielaborati sovente, nella scrittura, ibridando i filtri della letterarietà con quelli della cultura visuale¹.

È quanto emerge nel volume *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena* (2013) in cui l'autrice, ripercorrendo alcune tappe dei suoi abituali soggiorni in Sardegna e in Corsica, propone una sua peculiare tematizzazione dell'insularità, delineando una soggettiva mappatura di paesaggi e di esperienze, generatori a loro volta di intense riflessioni filosofiche anche grazie al rimando al *medium* fotografico, spesso richiamato efrasticamente.

Isolatria si presenta come un agile volumetto, articolato in ventiquattro brevi capitoli, tutti titolati, in cui si profila un suggestivo itinerario lungo l'arcipelago maddaleniano, a nord-est della Sardegna, compiuto periodicamente dall'autrice sin dall'infanzia per cui la scrittura di viaggio appare finalizzata innanzitutto a riattivare e mantenere vive le memorie familiari. Ci si trova insomma di fronte a una prosa diaristica più che a un *reportage* di tipo giornalistico. Se la base del discorso si configura quindi subito come non piattamente denotativa, pur non mancando alcune dettagliate

¹ Sull'influenza delle arti figurative in Anedda (anche se con riferimento soprattutto a *La vita dei dettagli*), si veda Eloisa Morra, *Scomporre quadri, immaginare mondi. Dinamiche figurative e percezione nella poesia di Antonella Anedda*, in «Italianistica», (2011), n. 3, pp. 167-181.

descrizioni dei singoli luoghi visitati (come Cagliari, Olbia e Palau per non parlare delle spiagge della Maddalena), il tessuto verbale si arricchisce di molteplici rimandi intertestuali, legati alle letture di Anedda, e iconografici, sia in riferimento alle arti figurative che alla fotografia.

Non si tratta tuttavia di un libro illustrato per cui alcuni dispositivi iconotestuali sono presenti nel testo solo col ricorso all'*ekphrasis*. Già nel primo capitolo del libro, dal titolo *Avvicinamento*, la fotografia è considerata barthesianamente² un elemento di verità fondamentale alla precisazione del racconto insulare:

Rileggo queste parole a distanza di due anni e mi accorgo che non bastano a raccontare le isole a cui è dedicato questo libro. Le dipingono soltanto, come una di quelle marine fiamminghe in cui la burrasca e le navi sono immobili. La Maddalena, con il suo arcipelago, ha continuato a sfuggirmi finché non ho deciso di guardare, fotografare, ripercorrere le sue spiagge e le sue strade, finché, anche da lontano, non l'ho ripensata di nuovo. Allora, come succede nelle mattine molto nitide, è apparsa³.

Significativamente le parole «dipingono» e sono assimilate a certi quadri dei pittori fiamminghi in cui sono proposte vedute immobili di paesaggi dinamici e tendenti al sublime kantiano (come le navi durante una tempesta), laddove, nella prospettiva dell'autrice, sembrerebbe che le foto educino lo sguardo dell'osservatore, indirizzandolo a un ripensamento e quindi a una riconsiderazione degli spazi da descrivere che solo così si rivelano nella loro autenticità in una sorta di epifania («l'ho ripensata di nuovo. Allora, come succede nelle mattine molto nitide, è apparsa»⁴). Tutto ciò è in linea con quanto hanno asserito autorevoli teorici del paesaggio come Jakob che considera la centralità del soggetto-osservatore nell'esperienza paesaggistica⁵, ma anche come Simmel, secondo cui diventa essenziale «quel momento che traduce la frammentarietà degli elementi del paesaggio in un sentimento di unità»⁶.

Occorre pure tenere presente che l'io narrante si accosta alla fotografia ricoprendo due ruoli diversi, attivo e passivo. Nel primo caso Anedda si

² Si veda Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

³ Antonella Anedda, *Isolatria. Viaggio nell'arcipelago della Maddalena*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 4-5.

⁴ Ivi, p. 5.

⁵ «In altre parole, parlare di paesaggio implica sempre una coscienza del paesaggio stesso, vale a dire l'esperienza del paesaggio da parte di un soggetto, che funge da base costitutiva del fenomeno che osserva. A tale circolarità riflessiva corrisponde il fatto che, nell'esperienza del paesaggio, e in un senso ancora da definire, ciò che è in gioco è il soggetto stesso» (Michael Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2017, p. 9).

⁶ Georg Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Roma, Armando, 2006, p. 65.

pone come fotografa dilettante con l'intento di catturare la specificità dei luoghi e consegnarli al lettore nella loro autenticità; nel secondo caso invece da osservatrice, si sofferma su immagini di vario tipo ammirate nei luoghi visitati. Alle due modalità di fruizione del *medium* fotografico corrisponde anche un diverso tempo del racconto con importanti slittamenti dal presente degli scatti turistici al passato delle foto-ritratto, quasi sempre color seppia, corrispondenti peraltro ai due tempi prevalenti della narrazione.

Nel rievocare, ad esempio, i viaggi in piroscifo alla volta di Cagliari compiuti da piccola, Anedda convoca, tra suoi ricordi, anche una foto⁷ col fratello e la domestica Micheledda tra i piccioni di piazza Martiri. Al presumibile bianco e nero della foto corrisponde l'abbigliamento della stessa domestica che «vestiva sempre di nero, con una crocchia grigia piena di forcine d'osso»⁸: è una rievocazione che a partire dai piccioni apre al mondo animale, presenza costante nella scrittura aneddiana, qui con l'aneddoto di un verdone portato in viaggio, quale esempio del desiderio infantile di adomesticare i volatili.

Nel volume si assiste anche al caso di una foto scattata dall'autrice alla riproduzione di una stampa, raffigurante «l'immagine del faro di St. Catherine nell'isola di Wight» affissa nel bar di una nave-traghetto che dà l'abbrivo a una serie di interessanti riflessioni paesaggistiche:

è la riproduzione di una stampa color seppia con rovine e querce scosse dal vento. Un trapianto di sublime in un'isola mediterranea. [...]. Se la nebbia che lo avvolge fosse fredda lo si potrebbe immaginare in un paesaggio scozzese. Fotografo le querce della stampa. Le mie sono foto senza alcuna pretesa, scattate con il cellulare, ma servono a ricordare velocemente e ho sempre di più la convinzione che servano meglio delle parole.

Spesso ho filmato il mare, sempre con il cellulare, solo per rivedere i colori passare da un blu quasi ruggine al verde chiaro vicino al bianco delle spiagge, fino al celeste più raro in qualche insenatura senza cespugli. Da un po' di tempo ho iniziato a fotografare anche i dettagli del paesaggio circostante ma dimentico di inserire le didascalie e capita che mi chieda a quali luoghi si riferiscano le foto⁹.

Anche in questo passo si delinea una significativa dialettica tensiva tra memoria e oblio per cui le immagini dovrebbero facilitare il ricordo, ma certi dettagli, non essendo state inserite a tempo debito le didascalie dei luoghi fotografati, sono destinati a perdersi comunque. Il brano prosegue infatti con le descrizioni di altre foto del 2010 raffiguranti luoghi e situazioni

⁷ Ivi, p. 7.

⁸ Ivi, pp. 7-8.

⁹ Ivi, pp. 12-13.

di cui l'autrice serba una memoria imprecisa («mi sembra di ricordare...»; «Dovevano esserci pochi turisti»; «Solo guardando la foto successiva [...] ricordo che eravamo a Caprera»¹⁰).

Non è inoltre trascurabile il fatto che il discorso fotografico si integri con quello, tanto caro ad Anedda e semanticamente cruciale, della mappa (si veda a riguardo il suo scritto *Più delicati degli storici sono i colori dei cartografi*, 2018¹¹), vera e propria sorgente immaginifica per l'autrice che dai luoghi schematicamente indicati nella carta geografica ricava degli accostamenti metaforici inaspettati con una spiccata tendenza allo zoomorfismo:

Su una delle pareti del bar, non distante dall'immagine del faro di St. Catherine, c'è una mappa con le isole minori che formano l'arcipelago. Per la prima volta noto le loro forme. Santo Stefano è un geco sollevato sulle zampe posteriori, una piccola iguana, Barretti e Barrettini due mosche di pietra, Spargi un ragno e le tre isole più lontane, Santa Maria, Razzoli e Budelli, una stella marina con tre punte sfrangiate che potrebbero anche ricordare un anemone. Un arcipelago d'insetti senza storia e memoria, privo di tutto, anche di un dialetto che non ha nulla in comune con le belle lingue dell'isola sarda: logudorese, baronesu, campidanese. Qui la lingua è fatta per gridare nella bufera, niente canto, niente musica. Parole al vento¹².

In un altro passo del libro si legge:

Le mappe sono le radiografie delle isole. Benché le legga con fatica mi piace la loro astrazione, la strada che si assottiglia diventando una linea, l'acqua del fiume che si contrae diventando un filo celeste, l'acqua dei laghi minuscola come una goccia di pioggia, il mare di carta azzurra più cupa dove è fondo e i monti appena increpati come quelli dei presepi.

Le mappe sono silenziose e per me una delle poesie più belle del Novecento è *The Map* di Elizabeth Bishop¹³.

Tornando ai riferimenti fotografici in *Isolatria* l'autrice racconta della sua predilezione a «fotografare i muri di forti abbandonati o di case»¹⁴:

¹⁰ Ivi, p. 13.

¹¹ Il titolo dell'intervento di Anedda è tratto da un verso della poesia *The Map* di Elisabeth Bishop: «More delicate than the historians' are the map-makers' colors». Così scrive l'autrice (ivi, p. 28): «Sì, i colori dei cartografi sono più delicati di quelli degli storici, la topografia è imparziale. Ci sono confini senza sangue, prati senza cadaveri. Il tempo atmosferico non esiste. La carta geografica non viene turbata da nulla, non scende la neve, non soffiano le tempeste, i mari sono senza onde». Sulle mappe letterarie si veda *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*, a cura di M. Guglielmi e G. Iacoli, Macerata, Quodlibet, 2012.

¹² A. Anedda, *Isolatria* cit., p. 15.

¹³ Ivi, p. 28.

¹⁴ Ivi, p. 25.

Il tempo, la pioggia, il sale, il vento hanno disegnato forme sorprendenti che cambiano con la luce e agiscono da rivelatore delle nostre emozioni. Forse i più interessanti sono i muri di una polveriera a Punta Rossa, l'estrema punta sud di Caprera, rossa per le rocce e l'esposizione. L'effetto è quello di una Altamira scopercchiata e improvvisata da chi guarda. Il sole, l'ombra, l'immaginazione possono fingere cavalli e buoi, nuvole, persino profili di visi. Succede lo stesso a chi osserva appunto le nuvole, che possono fingere radure, laghi, mari capovolti e musi di animali. Basta che l'ora cambi e possono cambiare le epoche. Alla quiete dei primitivi si sovrappongono superfici che potrebbero essere tele di Burri pietrificate, o quadri di Anselm Kiefer tipo *Cauterizzazione del distretto rurale di Buchen*. I muri scrostati, cauterizzati, nascondono forme animali, corpi smembrati, improvvisi di lampi al magnesio, un inferno informale e basta guardare in un giorno di disperazione acuita dallo scirocco per capire il secolo appena passato. Sono opere a tutti gli effetti, fatte di schegge, di ferro e di piombo, di fuoco e detriti¹⁵.

E poi ci sono le foto del nonno e del bisnonno dell'autrice che risalgono ai due conflitti mondiali, tra le quali appare più bella quella «senza traccia di esseri umani, della banchina prima dell'ampliamento del lungomare di viale Amendola in cui aria, acqua, case sono bagnate di luce color seppia»¹⁶.

L'assenza di persone all'interno di una descrizione paesaggistica potrebbe forse evocare il libro *Paysages avec figures absentes* di Philippe Jaccottet, autore sempre tenuto molto presente dall'autrice e citato anche nel suo *Isolatria*. All'autore francofono Anedda allude, inoltre, chiaramente nelle prose del suo *Paesaggio con figure* (2005)¹⁷ che sono «appunti, brani di diario, descrizioni di luoghi e di persone»¹⁸ a partire dalla prospettiva visuale che si offre da una finestra.

In *Isolatria* l'autorevolezza di queste immagini storiche è subito dopo accostata nel testo, con effetto vagamente straniante, alla ricerca compiuta dall'autrice su Google-Immagini da cui si genera «un collage di foto diverse ma simili, rocce e acqua, acqua e rocce»¹⁹ che restituisce, pur nella sua presumibile stereotipia, gli stessi colori del mare e del paesaggio circostante osservati dall'autrice *de visu*:

Rivedo a colori: la tonalità di rosso del granito e quella più cupa degli anemoni di scoglio, i gigli bianco-giallo che crescono sulla sabbia e muoiono dopo poche ore, le alghe viola e i branchi di pesci trasparenti che brucano i prati di poseidonia.

¹⁵ Ivi, p. 26 (corsivi nel testo).

¹⁶ Ivi, p. 30.

¹⁷ Antonella Anedda, *Paesaggio con figure* in *Eco e Narciso. 14 scrittori per un paesaggio*, a cura di R. De Marchi e D. Voltolini, Milano, Sironi, 2005, pp. 11-36.

¹⁸ Ivi, p. 11.

¹⁹ A. Anedda, *Isolatria* cit., p. 30.

Rivedo senza capire, abbacinata. Ricordo tutto, come dice Zeno nella *Coscienza*, ma non intendo nulla²⁰.

Queste considerazioni avviano tutto un discorso sul senso delle parole e soprattutto sulla fatica dello scrivere²¹.

Ecco allora che la descrizione di foto pregresse corrobora e puntella i ricordi della scrittrice anche a proposito di una processione del primo maggio in onore della Madonna presso Cala francese:

In una delle tante foto scattate nel corso degli anni la rivedo contro il cielo azzurro, posata sulla roccia tanto scavata da sembrare friabile. Il tempo ha sottolineato i colori, grigio-ocra, giallo e marrone, che sono costretta, scrivendo, a descrivere in questo modo, quando invece lo sguardo, più veloce, con uno scatto restituisce tutto e senza mentire²².

Tanti altri sono i riferimenti fotografici presenti nel libro: dai cinghiali di Caprera fotografati quando sostano sul ciglio dei cespugli²³ alle foto scattate da Anedda alle rocce che «a seconda della luce prendono forme diverse»²⁴, all'osservazione di sapore tenuemente foscoliano, nella Chiesa della Trinità, dell'«immenso collage di visi e di corpi di epoche diverse» presente in una parete interamente coperta di ex voto, costituiti «non di cuori d'argento ma di fotografie»²⁵ semanticamente paragonabile alla contemplazione delle foto antiche color seppia durante la visita al cimitero isolano²⁶. E, infine, poco prima della conclusione del libro, la scrittura di viaggio è dichiaratamente generata dalla distanza, definendosi a partire da un computer «nel cuore dell'Inghilterra»²⁷ con la comparazione della

²⁰ Ivi, p. 31.

²¹ Scrive a tal proposito Anedda: «Le parole mi colpiscono separatamente come oggetti autonomi sulla cui costruzione mi accanisco da sempre» (ivi, p. 31); e ancora «Quest'anno avevo a disposizione meno del solito mese e per la prima volta sono riuscita a vedere alcuni luoghi di Caprera e della Maddalena che avevo guardato da sempre. Per la prima volta il tempo limitato ha concentrato lo sguardo sullo spazio e lo ha liberato ho dovuto pianificare, trovare l'essenziale, studiare, non dare per scontato nulla. Crediamo di conoscere un posto solo perché lo abbiamo percorso e visto per anni. Scrivere prova che è un'illusione. Quella sedimentazione di sguardi ci ha appannato gli occhi. [...] Abbiamo tante immagini alle quali non riusciamo a dare nomi. Siamo frastornati da frasi incompiute» (ivi, pp. 32-33).

²² Ivi, p. 38.

²³ Ivi, p. 51.

²⁴ Ivi, p. 76.

²⁵ Ivi, p. 85. A tal proposito si legge nel testo: «Un immenso collage di visi e di corpi di epoche diverse, alcuni ancora vivi, altri già morti, mescolati tra loro quasi sempre senza cognomi, solo i nomi, le date, le brevi frasi di invocazione o di ringraziamento» (*ibidem*).

²⁶ Ivi, p. 116.

²⁷ Ivi, p. 131.

mappa alle foto e l'immane mediazione delle arti figurative: «Per quasi un'ora ho guardato e guardato, facendo scorrere le foto sullo schermo come icone sull'iconostasi»²⁸.

Ma perché parlare di «isolatria»? Sin dalle prime pagine dell'opera, l'isola si impone nel suo statuto anfibologico:

La prima lezione delle isole è che non puoi andartene a piedi. Acqua, aria, vento, onde, corde, bitte, sartie. Devi prendere una nave o un aereo. Devi correre in cerchio come un cane. Conosci la protezione ma anche il massimo dell'esposizione. Circondata da un elemento instabile, il mare, l'isola coincide con le forze opposte del rifugio e della minaccia. Respira con il tempo atmosferico, continuamente disorientata da nuvole, uccelli, traghetti che per una tempesta improvvisa rischiano di naufragare sugli scogli e che non riescono ad attraccare nei porti se non dopo lunghe manovre.

La costrizione dello spazio lo dilata, lo spalanca per tutti i quattro punti cardinali, non smette di farci sognare quello che c'è oltre il mare. Da un'isola si immaginano i continenti, le terre distese, percorribili. La costrizione aumenta il desiderio della distanza²⁹.

Non è un caso che il primo capitolo del libro si intitoli *Avvicinamento* secondo una tecnica narrativa messa in atto da vari autori (basti pensare alla descrizione per cerchi concentrici dell'approdo lagunare compiuta da Zanzotto nel suo *Venezia, forse*), e che da Anedda è ricondotta, nel volume *Geografie*³⁰ (2021), a uno schieramento tattico militare che precede l'azione vera e propria.

Diverse sono le modalità di fruizione dello spazio di un'isola; la scrittrice arriva a parlare di un «ammaestramento del paesaggio»³¹ necessario nella ricezione di elementi di instabilità, mutevolezza e anche solitudine³².

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Ivi, p. 3. L'interesse della scrittrice per la dimensione equorea è evidente anche in altri scritti come *Diario di bordo*, in Anne Carson, *Antropologia dell'acqua. Riflessioni sulla natura liquida del linguaggio*, ed. italiana a cura di A. Anedda, E. Biagini e E. Tandello, Roma, Donzelli, 2010, pp. 155-165.

³⁰ Antonella Anedda, *Geografie*, Milano, Garzanti, 2021, p. 8.

³¹ Ivi, p. 4. Così scrive Anedda: «L'ammaestramento del paesaggio di un'isola coincide con lo spezzarsi di ogni abitudine. L'orizzonte deve essere ogni volta ridefinito, ogni volta il corpo deve modularsi su uno spazio e un tempo senza certezze. Ogni volta siamo in balia di elementi diversi, di diverse condizioni. Alcune parole che a volte usiamo per la meteorologia possono applicarsi agli stati d'animo: calmo, agitato, sereno. È un ammaestramento di solitudine e, attraverso il vento, di modestia. Il vento ci dice che siamo instabili che basta una raffica a scardinarci e non siamo al centro di nulla».

³² A questo proposito, Anedda cita Gilles Deleuze: «Sognare delle isole [...] poco importa se con angoscia o gioia, è sognare che ci si separi, che si è già separati, lontano dai continenti, che si è soli e perduti» (ivi, p. 4).

Inscape o *mindscape*³³ che dirsi voglia, le tappe più importanti del viaggio rivissuto nella memoria di Anedda sono saldamente ancorate a situazioni e soprattutto a persone ormai perdute:

Ora ci torno da sola e come sempre mi succede per i posti dove sono stata con persone amate mi chiedo se quegli spazi conservino una traccia, per noi invisibile, degli incontri passati e se un domani, come per i fossili, troveranno, anziché una stella marina, un pensiero pietrificato³⁴.

L'attitudine prevalente nella scrittura aneddiana è catalogica per cui abbondano gli elenchi e le liste di quanto osservato³⁵.

E se già la stessa isola reca in sé i tratti della realtà, della ritualità e della separatezza, occorre tener presente che *Isolatria* insiste anche sui mezzi di trasporto (ad esempio la nave-traghetto è messa a confronto col tempo accelerato e compresso dell'aereo³⁶), non-luoghi che per Riccardo Donati rappresentano «isole del pensiero, spazi di raccoglimento da cui osservare lo svolgersi delle vite degli altri»³⁷. Appare inoltre in filigrana lo spazio dell'ospedale, quello del ricovero, ma anche della sala operatoria, cui l'autrice ha dedicato pure dei componimenti poetici³⁸.

Notevoli sono i casi in cui si assiste al passaggio dal *mindscape* al *bodyscape*: durante il nuoto, ad esempio, in una felice indistinzione tra corpo e acqua: «per un attimo, in un equilibrio precario, noi siamo il paesaggio»³⁹.

Infine, si ricorda qui per inciso, come il ricordo di alcuni viaggi riviva anche nel tessuto prosastico, franto e letterariamente 'dissonante', di *Geografie* in cui sono descritti alcuni percorsi odeporeici in contesti «dislocati» (Giappone, Grecia, Irlanda, Mongolia...). In questo volume più recente si coglie inoltre il rafforzarsi della sensibilità ecologica di Anedda che sostiene

³³ Si fa riferimento alla terminologia adottata, tra gli altri, da Vittorio Lingiardi, *Mindscales. Psiche nel paesaggio*, Milano, Cortina, 2017.

³⁴ Ivi, p. 40.

³⁵ *Ibidem*: «Ogni volta che sono dentro un paesaggio, o semplicemente dentro uno spazio, so solo catalogare le cose osservate. Guardo tutto, i colori delle strisce sulle sdraio, le forme dei costumi da bagno, gli oggetti che vengono portati sulla spiaggia, i titoli dei libri, il tipo di giornali, le pettinature, i capelli, la forma delle mani»; si veda Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Firenze, Bompiani, 2012.

³⁶ Si veda A. Anedda, *Isolatria* cit., p. 5.

³⁷ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci, 2020, p. 39.

³⁸ Si veda Caterina Verbaro, *L'arte dello spazio di Antonella Anedda*, in «Arabeschi», (gennaio-giugno 2015), n. 5, pp. 23-35 (a proposito della presenza degli ospedali e delle mappe, in Anedda si veda nota 26, p. 34). Il contributo è dedicato soprattutto alla poesia aneddiana, ma propone degli opportuni confronti con la produzione prosastica, in particolare con *La vita dei dettagli* e *Isolatria*.

³⁹ A. Anedda, *Isolatria* cit., p. 72.

sovente nei suoi scritti una prospettiva non-antropocentrica⁴⁰. Inoltre, quando le riflessioni sul viaggio si soffermano su luoghi che hanno delle risonanze storiche, ecco allora che, alla maniera di Andrea Zanzotto, storia e geografia si incontrano, palesando la loro inscindibilità, e il paesaggio è denso di stratificazioni memoriali. È quanto si verifica, ad esempio, percorrendo i luoghi prossimi a Sant'Anna di Stazzema dove nel 1944 avvenne una nota rappresaglia nazista e, a tal proposito, giunge l'interrogativo dell'autrice: «La storia è un'ininterrotta geografia, la geografia è una storia interrotta? La geografia è uno spazio dove la storia potrebbe spezzarsi, pestata dai passi di vivi e morti?»⁴¹.

Tornando a *Isolatria*, in certi casi la tramatura intertestuale si fa più fitta e i rimandi autoriali sono esplicitati. In tema di ibridazione della scrittura è possibile menzionare il caso di una descrizione paesaggistica compiuta inframezzando al testo alcuni versi della prediletta poetessa Bishop che affiorano «insieme alla testa e alle braccia con una traduzione approssimativa, di servizio al mare, mentre mi immergo e risalgo non diversa dalla foca della poesia o da una delle foche, che ho visto nuotare in Irlanda»⁴².

E se è vero che la scrittura odeporica è di per sé generata dal movimento, questo risulta ancora più evidente nella poetica aneddiana in cui situazioni come il nuoto, nel brano sopracitato, o la corsa (in quello che seguirà) facilitano l'osservazione⁴³:

So però che se riuscissi a correre più spesso sarei più contenta. Non ho ambizioni estetiche, come per esempio dimagrire, ma filosofiche. Correre mi fa muovere con il mondo, ci fa scorrere vicini. Il passo coincide con lo sguardo. Correre e scrivere, come dice Haruki Murakami nel suo *L'arte del correre*, condividono disciplina, concentrazione e senso dello spazio. Correre è una lezione di passaggio, di superamento e di abbandono. Passiamo, vediamo, perdiamo⁴⁴.

⁴⁰ A tal proposito mi sia consentito il rimando a Novella Primo, *Lo spazio eco-letterario di Antonella Anedda tra i darwiniani Amori delle piante e la Natura leopardiana*, in *La terra e i viventi. Genealogie di un rapporto necessario*, a cura di G. Giordano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2024, pp. 286-300.

⁴¹ A. Anedda, *Geografie* cit., p. 12.

⁴² Ivi, p. 47.

⁴³ Riccardo Donati, *Apri gli occhi e resisti. L'opera in versi e in prosa di Antonella Anedda* cit., p. 15; così scrive a riguardo: «“Cammino” è un'altra parola decisiva del vocabolario di Anedda, certo quella che meglio connota il senso dell'“esistere”. Il termine qualifica infatti un itinerario di vita e di pensiero, etico-poetico, da costruire per ripetute approssimazioni, passo dopo passo».

⁴⁴ Ivi, p. 56; si veda anche A. Anedda, *Isolatria* cit., p. 5: «Non c'è nulla di più onesto di un resoconto di viaggio. Il procedimento somiglia a una traduzione di servizio. Si traduce il luogo perché qualcun altro si orienti e usi quelle parole per decifrare quanto basta».

TOMMASO DAL MONTE
(UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI UDINE)

IL MANCATO INCONTRO CON L'ALTRO NEL CANTO DEL DIAVOLO DI WALTER SITI

Walter Siti pubblica il *Canto del diavolo* (2009), *reportage* di un viaggio negli Emirati Arabi Uniti, tre anni dopo l'uscita di *Troppi paradisi* (2006). L'ultimo capitolo della trilogia autofinzionale si era concluso con l'affermazione di Walter, protagonista e alter ego dell'autore, di voler spostare sugli altri il fulcro di ipotetiche nuove narrazioni: «Se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me»¹. Per quanto questa frase vada attribuita al personaggio e non propriamente all'autore, e sarebbe dunque ingenuo interpretarla in modo rigoroso come una dichiarazione di poetica, è pur vero che *Troppi paradisi* chiude un ciclo ben definito e apre a nuove soluzioni. Visti retrospettivamente, i libri che seguono il *Dio impossibile* – ad eccezione di *Exit strategy* – sperimentano nuovi assetti narrativi rispetto all'autofiction, nonostante insistano spesso su temi già affrontati durante la trilogia. Se una continuità di fondo è quindi assicurata dal ritorno di motivi proiettati non più sul personaggio Walter Siti, ma su stuntmen e sostituti autoriali², si assiste allo stesso tempo a un decentramento dall'io, a cui corrisponde il superamento formale dell'autofiction³. In questo percorso,

¹ Walter Siti, *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 425.

² In *Autopsia dell'ossessione* Danilo è il «Doppelgänger» del Rivale, a sua volta un *alter ego* di Siti (Id., *Autopsia dell'ossessione*, Milano, Mondadori, 2010, p. 179); Tommaso di *Resistere non serve a niente* è lo «stuntman» di Siti (Id., *Resistere non serve a niente*, Milano, Rizzoli, 2012, p. 314), così come lo sono Filippo e Ruggero nella *Natura è innocente* (la dedica del libro è «A Filippo e Ruggero miei amici e miei stuntmen»; si veda Id., *La natura è innocente. Due vite quasi vere*, Milano, Rizzoli, 2020); don Leo di *Bruciare tutto* è definito dall'autore il suo «inverso e contraddittorio sosia» (Id., *Bruciare tutto*, Milano, Rizzoli, 2017, p. 19).

³ Mi sembra dello stesso avviso Filippo Pennacchio quando propone di utilizzare la categoria di autofiction, intesa però solo «in un senso estensivo ed elastico» per descrivere la produzione di Siti dopo *Troppi paradisi*. Pennacchio ha ragione nel sostenere che «gli elementi cardine su cui ruotava *Il dio impossibile* si ritrovano anche oltre la sua conclusione», ma dal punto di vista

Il canto del diavolo rappresenta un momento importante e si presta a più interpretazioni.

A giudicare dai ringraziamenti che chiudono il libro, l'idea del *reportage* era nata su invito – per non dire su commissione – dell'editore Rizzoli⁴, senza rispondere a un'ispirazione personale. Siti, tuttavia, coglie l'opportunità per cimentarsi con un genere che, a prima vista, sembrerebbe favorire una pausa dalla vita ordinaria e l'adozione di uno sguardo estroflusso, facilitando così il distacco dalla scrittura focalizzata sull'io⁵. Tuttavia, proprio riflettendo sul *Canto del diavolo*, Valentina Sturli ha ricordato che «il resoconto di viaggio è da sempre un genere dai confini porosi, che mescola in misura variabile narrazione e documentario, cronaca e diario intimo. Siamo (almeno nella maggioranza dei casi) nel dominio della non fiction»⁶. Per quanto il *reportage* sia un genere teso verso l'esterno, esso ammette e anzi stimola – soprattutto in epoca postcoloniale, dopo le riflessioni sulla soggettività dello sguardo – una forte presenza dell'io come filtro e mezzo del racconto; un io che dovrebbe essere portatore in modo diretto delle idee e i pensieri dell'autore. Ma quest'ultima sovrapposizione risulta assai difficile nel caso di Siti, che aveva costruito il patto narrativo della trilogia sulla falsificazione del proprio io. Come ha sottolineato Raffaele Donnarumma:

Poiché l'io narrante ha i tratti del personaggio da romanzo che abbiamo conosciuto, con lo stesso nome, nella trilogia e nel *Contagio*, *Il canto del diavolo* è qualcosa di diverso da tanti libri di viaggio. Riconoscere, nella voce del vero Walter Siti, la voce del Walter da autofiction produce comunque un effetto perturbante. Chi ha

strettamente narratologico la categoria di autofiction non è applicabile a testi come *Il contagio*, *Autopsia dell'ossessione* o *Resistere non serve a niente* (si veda Filippo Pennacchio, *Eccessi d'autore. Retoriche della voce nel romanzo italiano di oggi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 83-108; le citazioni sono alle pp. 97 e 98). Per indicare l'importanza che l'io continua a mantenere nella produzione di Siti è più appropriata la categoria di egofonia, proposta in Raffaele Donnarumma, *Egofonie. Spazi dell'io ipermoderno: Magrelli, Trevi, Siti*, in *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*, a cura di S. Contarini, M.P. De Paulis-Delambert e A. Tosatti, Massa, Transeuropa, 2016, pp. 231-248.

⁴ Si veda Walter Siti, *Il canto del diavolo*, Milano, Rizzoli, 2009, p. 205: «Grazie naturalmente alla casa editrice Rizzoli e a Michele Rossi, che hanno ideato e promosso questo senile viaggio rasoterra».

⁵ Accredita questa interpretazione Alessandra Grandelis, «Disintossicarmi dall'indifferenza»: Siti e la rappresentazione della realtà nel *reportage* *Il canto del diavolo*, in *Finzione cronaca realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, a cura di H. Serkowska, Massa, Transeuropa, 2011, p. 189: «Come dimostrano le pagine di *Il canto del diavolo*, proprio con il *reportage*, lo scrittore ha deciso di uscire dalla gabbia di un ego accentratore per iniziare a schiudersi, senza troppi giochi di finzione, al racconto della realtà e delle sue infinite contraddizioni».

⁶ Valentina Sturli, *Siti attraverso Pasolini: il viaggio tra fiction e non fiction*, in «SigMa», 3 (2019), p. 791.

mentito così a lungo può anche smettere di mentire e dire finalmente la verità; ma non gli si crede a cuor leggero⁷.

Se il dubbio sullo statuto ontologico dell'io narrante del *Canto del diavolo* porta a sospendere il giudizio sulla veridicità della cronaca, il *reportage* andrà letto in stretta continuità con le autofiction precedenti e non come un autentico resoconto di viaggio⁸.

Al discorso sul genere si lega poi quello tematico, strettamente connesso alla meta del viaggio. Gli Emirati Arabi, e soprattutto Abu Dhabi e Dubai, i due stati più ricchi in cui Siti trascorre la maggior parte del tempo e a cui dedica più pagine, danno corpo alle stesse ossessioni di cui lo scrittore aveva già parlato nei suoi libri⁹. Nei mall si celebra l'onnipotenza della merce, nelle architetture futuristiche oscilla il confine tra realtà e finzione, la vastità del paesaggio desertico richiama per analogia il corpo dei culturisti – e Walter trascorre la prima settimana di viaggio con Massimo, la persona reale che era servita da modello per il Marcello di *Troppi paradisi*. La fenomenologia emiratina è la stessa già indagata nella trilogia, ma si presenta qui in scala aumentata: «Se Siti ha scelto gli Emirati per il suo *reportage* è perché raccontandoli può evidenziare le medesime contraddizioni che gli interessano anche altrove [...] soltanto rese lì più evidenti»¹⁰. È vero che gli Emirati non si esauriscono nel Burj Khalifa (il grattacielo più alto del mondo) o nel The World (l'arcipelago artificiale che, con trecento isole, riproduce il planisfero

⁷ Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 182.

⁸ Si veda Id., *Rec. a Walter Siti, "Il canto del diavolo"*, in «Allegoria», XXII (2010), n. 61, p. 207: «Anche questo reportage, per quanto adotti gli schemi del genere con tanto di ricostruzioni enciclopedico-giornalistiche, va letto in continuità con l'autofiction o la fiction che Siti ha prodotto sinora». È in linea con questa lettura anche Davide Luglio, *Voyage au bout de l'Occident. «Il canto del diavolo» de Walter Siti*, in «Italies», 17/18 (2014), pp. 367-368.

⁹ È lo stesso Siti a riconoscerlo nel finale del libro: «Questo Paese è intagliato nella stessa materia delle mie ossessioni, ha puntato sugli stessi miei numeri» (W. Siti, *Il canto del diavolo* cit., p. 200).

¹⁰ Valentina Sturli, *Estremi Occidenti. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, p. 166. Mi sembra invece da respingere quanto sostenuto in Martine Bovo Romœuf, *Viaggio, neoturismo e globalizzazione: riflessioni su Il canto del diavolo di Walter Siti*, in «Narrativa», 35/36 (2014), pp. 257-258: «Siti-viaggiatore sembra un untore postmoderno, portatore di una malattia occidentale di cui egli è al contempo modello paradigmatico e fervente critico desideroso di guarirne [...]. È la malattia che designa per antonomasia il flagello di una società occidentale globalizzata, segnata da un consumismo deflagrante che nella sua continua espansione contamina l'Oriente; un neocolonialismo spinto al parossismo dove i ruoli sembrano invertiti, perché non è più l'Occidente che parte verso i paesi d'Oriente per portarvi la pretesa civiltà, ma è l'Oriente stesso che apprende avidamente i modelli di comportamento venuti dall'Occidente e che Siti riconosce senza fatica, *nonostante* [corsivo mio] siano ricoperti da un velo di gigantismo e di sproporzione». Negli Emirati, Siti può osservare meglio le stesse dinamiche capitalistico-edonistiche occidentali non *nonostante* il gigantismo e la sproporzione, ma proprio grazie ad essi.

terrestre) e che è sempre l'autore a selezionare la materia del racconto, ma Siti è di fatto interessato quasi esclusivamente alla faccia scintillante degli Emirati, che è del resto quella più nota.

Tuttavia, nonostante genere e temi del *reportage* siano ampiamente compromessi con la produzione autofinzionale, *Il canto del diavolo* esplicita una volontà di avvicinamento all'altro che sembra implicare un'uscita dall'io. Dopo aver trascorso la prima settimana con Massimo, Siti esprime il desiderio di aprirsi al mondo emiratino: «Spedito Massimo, mi scatta la curiosità istintiva per questo mondo nuovo e spigoloso, un senso di dovere e di libertà. Se il fisico regge, il viaggio potrà assomigliare a una guarigione delle sinapsi sociali, con un recupero di comunione – potrò disintossicarmi dall'indifferenza»¹¹. L'indifferenza da cui lo scrittore vorrebbe disintossicarsi è quella nei confronti delle persone, coloro che nelle sue prime opere si trovavano sempre in una posizione subordinata rispetto all'io. Ma come emerge durante il testo per poi essere palesato nel finale, il proposito non va a buon fine: «Una cosa è certa», dice Siti tirando le somme del viaggio, «se volevo disintossicarmi, non è stata una buona idea venire qui»¹². In queste pagine cercheremo allora di comprendere le ragioni del mancato incontro con l'altro, inquadrando questo fallimento nel percorso di emancipazione dall'autofiction intrapreso da Siti dopo *Troppi paradisi*.

Una prima spiegazione è l'impossibilità di camminare liberamente nelle città emiratine, vuoi per il caldo torrido, per la guida indisciplinata degli automobilisti o per quella che Siti chiama la «Sindrome del Giardino Sbarrato»¹³, cioè quella tendenza a recintare tutti gli spazi, limitando così le possibilità di movimento e di incontro. Anche se passeggiare diventa una sorta di tortura («È tutto il giorno che mi punisco camminando»¹⁴), la perseveranza con cui Siti continua a farlo – prima di cedere affittando un autista privato – dimostra la sua intenzione di aderire all'immagine del *flâneur*, che è però inservibile a causa della configurazione naturale e antropica del paesaggio¹⁵. Tale insistenza non rivela soltanto un'inclinazione all'incontro inaspettato e significativo, ma anche la ritrosia ad abbandonare ciò che appartiene alla propria tradizione occidentale – a cui il modello della *flânerie* appartiene – per sperimentare nuovi schemi di osservazione e accesso all'alterità.

¹¹ W. Siti, *Il canto del diavolo* cit., p. 37.

¹² Ivi, p. 200.

¹³ Ivi, p. 39.

¹⁴ Ivi, p. 58.

¹⁵ L'importanza della *flânerie* come mezzo di attraversamento e scoperta dello spazio, ma anche come mezzo di incontro e aggregazione, è al centro delle ricerche del Centre de Recherches Pluridisciplinaires Multilingues (CRPM) dell'Università Paris Nanterre.

Un secondo problema riguarda la lingua: «Non si possono fare discorsi seri in una lingua così, la lingua è l'anima»¹⁶ dice Siti, per poi precisare che «ognuno le cose vere, quelle che hanno a che fare con l'Assoluto, le sa dire soltanto nella propria lingua»¹⁷. La distanza linguistica costituisce un ostacolo a una relazione profonda, ma anche quando Siti parla con italiani o può conversare in francese la situazione non cambia. Il discorso sull'incomunicabilità si sovradetermina perché il disagio linguistico provato dal viaggiatore italiano è assimilabile a quello delle studentesse arabe incontrate da Siti alla Zayed University, ormai disabitate alla loro lingua d'origine: «La lingua araba è in rapida evoluzione, queste ragazze poi hanno delle tate inglesi fin dalla culla: una mi dice "delle cose di scuola posso parlare in arabo, ma i miei sentimenti intimi li penso in inglese"»¹⁸.

Oltre alle difficoltà oggettive insite nelle barriere linguistiche e architettoniche, Siti esibisce anche un disinteresse idiosincratico per le persone che incontra: «Eccoli dunque, gli altri: indaffarati, banali, senza il minimo appeal sessuale [...]. Se voglio essere sincero devo confessare che di tutti loro, del loro affannarsi eccitante e monotono, non me ne importa niente»¹⁹. Siti, come in tutta la sua produzione, è affascinato dai casi eccezionali e chiede informazioni per intervistare un pirata somalo o l'ultima schiava vivente del Paese, salvo poi rinunciare per scrupoli morali. Gli altri incontri e dialoghi, che comunque avvengono numerosi, non lasciano alcun segno sul viaggiatore e non abbattano in nessun caso quell'indifferenza da cui vorrebbe liberarsi. Mentre l'impossibilità di passeggiare e la distanza linguistica erano problemi condivisibile dal lettore, siamo qui di fronte a un pregiudizio svalutativo che non appare motivato. In questo aspetto emerge più che altrove come «questa difficoltà a lasciare il proprio mondo (interiore, paesaggistico, culturale, valoriale) impedisce [a Siti] di immergersi nel diverso, di capirlo, interrogarlo, interpretarlo. Così, l'incapacità della visione implode in giudizio»²⁰.

Prima di passare all'analisi di alcuni episodi che sembrano coinvolgere emotivamente Siti, è interessante notare come le tre ragioni che precludono l'incontro con l'altro nel viaggio emiratino siano il ribaltamento di quanto avveniva nel *Contagio*, il romanzo pubblicato nel 2008 tra *Troppi paradisi* e *Il canto del diavolo*. Come è stato notato, *Il contagio* può essere letto come un

¹⁶ W. Siti, *Il canto del diavolo* cit., p. 48.

¹⁷ Ivi, p. 53.

¹⁸ Ivi, p. 109.

¹⁹ Ivi, p. 41.

²⁰ Francesco Longo, *Walter Siti a Dubai. Pregiudizi pasoliniani*, in «Il Riformista», 29 aprile 2009.

reportage della vita nella borgata²¹, condotto da «un vecchio obeso, con un maglione rosso sporco di cioccolato e le scarpe da ginnastica, [che] ronza per le borgate e si appunta le storie»²² – un nuovo alter ego dell'autore che però, a differenza delle autofiction, viene osservato dall'esterno e solo in alcuni momenti narra in prima persona. Benché il personaggio Walter Siti fosse abituato fin dai libri precedenti a frequentare ambienti non convenzionali per un professore universitario di mezza età, gli abitanti della palazzina di Via Vermeer costituiscono senza dubbio una forte alterità rispetto a lui. Ma la vicinanza con i borgatari è favorita dalle passeggiate che lo rendono una presenza familiare, dalla sintonia linguistica che si instaura con i parlanti e che il romanziere tenta di riprodurre, e non per ultimo per l'attrazione (erotica, ma anche umana) verso quel sottobosco fatto di escort, culturisti e cocainomani. Paradossalmente più simile per personaggi, temi, ambienti e statuto narrativo all'autofiction, *Il contagio* si muove verso l'uscita dall'io più di quanto non faccia l'esotico *Canto del diavolo*.

Tornando al *reportage* emiratino, in certe occasioni Siti sembra effettivamente provare un sentimento di vicinanza emotiva nei confronti di altre persone. Gli incontri più significativi sono due, già individuati da Grandelis²³: quello con l'addetta alle pulizie dell'alberghetto in cui Siti alloggia dopo la partenza di Massimo e quello con Reza, un giovane immigrato innamorato di una ragazza emiratina. Ma, a differenza di quanto sostiene Grandelis, questi momenti non vanno interpretati come un affrancamento dall'io indotto da un interesse per l'altro, bensì come i momenti in cui l'influsso dell'autofiction torna a farsi sentire con più forza.

Per quanto riguarda il caso dell'insergente dell'albergo, l'azione è inaugurata da un dettaglio che Siti nota nel suo abbigliamento: «Indossa un grembiule celeste chiaro uguale a quello che portava mia madre quando andava a "fare le faccende" a casa di una signora»²⁴. È solo dopo aver riscontrato questa somiglianza che tra Siti e la ragazza scatta una connessione che porta la seconda a raccontare la sua storia fatta di matrimoni programmati e fughe amorose. Il dettaglio riconducibile alla propria esperienza appare fondamentale, qui come altrove, a innescare in Siti quel coinvolgimento emotivo così raro nella cronaca del viaggio: l'attrazione per il deserto si deve al fascino per un documentario Disney, *Il deserto che vive*, che vedeva da bambino; l'apprezzamento

²¹ Si veda Gianluigi Simonetti, *La fine dell'altrove. Siti, Pasolini e la borgata*, in «Nuovi Argomenti», 44 (2008), p. 247 e Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*, Macerata, Quodlibet, 2010, p. 300.

²² Walter Siti, *Il contagio*, Milano, Mondadori, 2008, p. 335.

²³ Si veda A. Grandelis, «Disintossicarmi dall'indifferenza» cit., p. 185.

²⁴ W. Siti, *Il canto del diavolo* cit., p. 56.

per lo scrittore Mohammed Al Fahim deriva dal fatto che intuisce una verità sugli Emirati che lo riguarda: «“This is the question, quanto costa farsi amare?”»; Rak, «il più arretrato degli emirati», si redime ai suoi occhi nel momento in cui assaggia una spremuta d'arancia buona quanto quella che beveva da piccolo²⁵. Di per sé non è affatto sorprendente che l'interesse e la partecipazione siano innescati da un ricordo personale, ma lo è di più il fatto che senza un gancio autobiografico Siti si abbandoni alla completa indifferenza e a un pregiudizio negativo sulle persone in cui si imbatte.

La storia di Reza è poi un capolavoro di artificio. Siti sta camminando lungo il porto di Dubai quando viene invitato da un gruppo di pescatori a salire sulla loro barca per mangiare qualcosa insieme. Qui, in un clima goliardico che ricorda gli ambienti del *Contagio* («Mi sento a Roma in borgata, sto bene»²⁶: ancora l'elemento autobiografico), conosce Reza, un giovane indiano innamorato di Alya, un'emiratina che fa la guida turistica. Mosso da quella che sembra una sincera simpatia per la storia dei ragazzi, Siti prenota una visita individuale nella moschea in cui lavora Alya per poi lasciare il suo posto a Reza affinché i due possano trascorrere del tempo insieme. A prima vista, questa è l'unica occasione in cui l'apatia di Siti si infrange; ma alcuni anni più tardi, nel saggio *Il realismo è l'impossibile* (2013), l'autore scrive quanto segue: «Nel libretto sul viaggio a Dubai racconto come episodio realmente accaduto una vicenda (quella del giovane indiano innamorato dell'emiratina, di cui favorisco gli amori) che invece ho inventato di sana pianta a partire da una stampa popolare del *Rāmāyaṇa*»²⁷. Questa interpretazione non era deducibile dal testo, poiché, pur ammettendo che la storia dei due innamorati ha dei tratti fortemente fiabeschi, Reza è il dedicatario del libro e compare anche nei ringraziamenti, il che spinge a credere che sia se non altro una persona esistente. Perciò un'interpretazione letterale dell'evento – come quella di Grandelis, che scrive prima dell'uscita del saggio di Siti sul realismo – non può dirsi ingenua perché è supportata sia dal paratesto sia dal genere di appartenenza del libro, di norma afferente all'ambito della non fiction. Assecondando la rivelazione dell'autore, però, dobbiamo ammettere come la vicenda degli innamorati non sia altro che uno dei racconti da lui immaginati per affrontare la noia e la solitudine dopo la partenza di Massimo: «Mi invento mini-racconti per farmi compagnia, dei plottini da viaggio»²⁸. Nella storia di Reza e Alya c'è sì un interesse verso l'altro, ma questo altro è un prodotto della fantasia autoriale.

²⁵ Ivi, p. 32, p. 138 e pp. 162-163.

²⁶ Ivi, p. 184.

²⁷ Walter Siti, *Il realismo è l'impossibile*, Roma, Nottetempo, 2013, p. 64.

²⁸ Id., *Il canto del diavolo* cit., p. 43.

Nelle ultimissime pagine del libro, Siti racconta di aver ricevuto da Reza un dono di ringraziamento, «una stampa, di quelle a poco prezzo che si comprano alla festa di Diwali. Rappresenta un dio-culturista, quadricipiti e deltoidi da Mister Olympia»²⁹. Interrogandosi sulle ragioni di quello specifico dono visto che Reza non conosce la sua passione per i culturisti, Siti finisce per interpretarlo come un invito del destino a tornare alle proprie ossessioni: «Esistono forme di divinazione superiore che usano il caso come alfabeto; Reza è una simmetria inconsapevole, un avatar che mi autorizza in alto loco»³⁰. Ma come Reza e Alya sono un'invenzione autoriale, così lo è anche l'episodio del regalo; e dunque la conclusione che Siti trae è faziosa e poggia su un fatto mai accaduto. Lo scrittore spaccia per una casualità piena di significati cioè che invece dipende dalla sua volontà, che si esplica nella libertà immaginativa dell'episodio finzionale, al fine di tornare a insistere sui propri temi e sulle proprie ossessioni senza assumersi la responsabilità di quella che sarebbe potuta apparire come una ritrattazione rispetto al congedo di *Troppi paradisi* («Se avrò qualcosa da raccontare, non sarà su di me») e all'indirizzo programmatico del *reportage* («guarigione delle sinapsi sociali», «recupero di comunione», «disintossicarmi dall'indifferenza»).

Il “fallimento” del *reportage* è quindi solo apparente, perché viene sì tradita la parola dell'autore, la quale però non corrispondeva né al movente della scrittura né alla sua volontà, che pare piuttosto quella di continuare a lavorare sui due fondamenti dell'autofiction: autobiografia e finzione. Nel *Canto del diavolo*, infatti, i momenti in cui Siti si apre all'altro sono esclusivamente quelli in cui vi riconosce un elemento della propria vita oppure quando inventa la loro storia. Allora non solo, com'è stato detto, «ciò che Siti scopre nel suo viaggio negli Emirati Arabi è che l'altro è una proiezione del sé»³¹, ma i meccanismi stessi dell'autofiction si ripresentano consapevolmente all'interno di un testo che doveva contribuire al superamento della scrittura centrata sull'io e ai modelli già sperimentati nella trilogia del *Dio impossibile*.

²⁹ Ivi, p. 202.

³⁰ Ivi, p. 203.

³¹ R. Donnarumma, *Ipermodernità* cit., p. 151.

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito

www.edizioniets.com

alla pagina

<https://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?col=MOD%20La%20modernita%27%20letteraria%20in%20open%20access>



Pubblicazioni recenti

4. ANTONIO ROSARIO DANIELE [a cura di], *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, 2025, pp. 1186.
3. ALBERTO CARLI, ANTONIO DI SILVESTRO [a cura di], *L'alfabeto del vero e la modernità di Verga*, 2024, pp. 260.
2. SILVIA ACOCCELLA, CONCETTA MARIA PAGLIUCA, MICHELE PARAGLIOLA [a cura di], *Fatti e finzioni*, 2024, pp. 994.
1. ELISA GAMBARO, STEFANO GHIDINELLI, GIOVANNA ROSA [a cura di], *Vittorio Spinazzola e la democrazia letteraria*, 2025, pp. 188.

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di giugno 2025